

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“SAN JERÓNIMO 162 TESTIMONIO AUSENTE DEL ARTE DE JUAN O’GORMAN”

TESIS

**Que para obtener el grado de
MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE**

Presenta

ADRIANA SANDOVAL GONZÁLEZ

Directora de tesis

DRA. ANA MARÍA TORRES ARROYO

Lectores: MTRA. KAREN CORDERO REIMAN

DR. ENRIQUE X. ANDA ALANÍS

México, D.F.

2015

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Iberoamericana por brindarme la oportunidad de continuar en sus aulas mi formación profesional y, en especial, a los profesores del Departamento de Arte quienes con su confianza, cátedras y ejemplo jugaron un papel decisivo durante el trayecto.

Muy en especial a la Dra. Ana María Torres por su sinceridad, confianza y apoyo, a la Dra. Dina Comisarenco, a la Mtra. Karen Cordero y a la Mtra. Marina Vázquez por el invaluable apoyo y la comprensión; a ustedes queridas profesoras corresponde, en gran medida, el mérito de haber concluido mi compromiso académico y fortalecer mi pasión por el arte y la arquitectura mexicana.

Gracias al sínodo de esta investigación; Mtra. Karen Cordero, Dra. Ana María Torres, Dr. Enrique X. de Anda, Dra. Dina Comisarenco y Mtro. Alejandro Aguilera por el trabajo invertido para la realización de sus objetivos y, más aún, por hacerme partícipe de su pasión por la docencia y por convertirse en referentes de generosidad y profesionalismo.

A mi madre Teresa González por anclarme a la vida en momentos difíciles, a mi tía Cecilia Sandoval por cada palabra de aliento, a mi abuela Socorro Díaz por su compañía así como a la familia Sandoval García; Silvia, Enrique, Joaquín y Alejandro, a Francisco Vázquez y Gustavo Sánchez por cada charla, abrazo y beso; a ustedes debo más de una respuesta y motivo para continuar.

Agradezco, también, a mis profesores, en especial a la maestra Yolanda Oropeza quien me recibió en su aula una mañana de agosto y dio inicio a esta carrera de conocimiento y asombro. A mis profesores de la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial, al Ing. Miguel Ángel Pérez, al Dr. Iván Escamilla, al Dr. René Aguilar, al Dr. Carlos Ham, al Mtro. Roberto González y al Arq. Roberto González López quienes han contribuido de manera permanente en mi formación profesional y han fungido como un motivo latente para volver a la hermosa Ciudad Universitaria.

A Margarita Romero, Josué Piña, Griselda Nicolás, Brenda Espinoza y Ricardo Luqueño por su amistad a lo largo de tantos años así como a Estefanía Díaz, Irinuska Jaramillo, Jaqueline Grabinsky, Mireille Torres, Lilia Velázquez y Alma Viveros por formar parte de las valías que va generando la vida.

Gracias también a mi querida Bettina Cetto por su entusiasmo y bondad al compartir las memorias y documentos de su *Tío Tlacuache*; una de las mejores aproximaciones que he tenido a Juan O'Gorman, a la Dra. Yoko Sugiura por la generosidad de sus memorias sobre Juan O'Gorman así como a cada uno de los compañeros que en el camino de la difusión del arte mexicano me han acompañado, en especial al Lic. Marco Antonio Velasco.

A todos ustedes gracias por cada palabra y acto que contribuyó en la realización de este trabajo.

Adriana Sandoval

A mi madre, mis tías, maestras y amigas por ser el mejor apoyo en esta etapa de mi vida. Con mucho cariño y gratitud.

Índice

Introducción

La investigación.....	9
San Jerónimo 162 de Juan O´Gorman.....	12

Capítulo I La construcción, la ruina y el quehacer creativo de Juan O´Gorman: 1950

Preámbulo.....	23
----------------	----

1.1 La casa de avenida San Jerónimo no. 162 en el Pedregal de San Ángel

1.1.1 Formas y conceptos de la casa en la cueva.....	26
1.1.2 El 162 de la avenida San Jerónimo.....	35
1.1.3 El Pedregal de San Ángel y la ciudad de México.....	38

1.2 Juan O´Gorman y la ciudad de México: 1950

1.2.1 Juan O´Gorman y la arquitectura moderna.....	41
1.2.2 México de cara al futuro.....	48
1.2.3 La encrucijada de Jano.....	51

Capítulo II

La casa-gruta San Jerónimo no. 162 y la crítica de Juan O´Gorman en contra de la civilización

Preámbulo.....58

2.1 La petrificación de la imagen y la corrosión de las formas: La técnica arquitectónica en San Jerónimo 162

2.1.1. Anhuacalli: Piedra decorativa.....65

2.1.2 Biblioteca Central: Piedra monumental.....70

2.1.3 San Jerónimo 162: Piedra arquitectónica.....74

2.2 *Realidad y fantasía: la crítica a la razón arquitectónica en la pintura de Juan O´Gorman*

2.2.1 Realidad y Fantasía en la obra de Juan O´Gorman. Exposición del artista en el Palacio de Bellas Artes (1950).....81

2.2.2 Paisaje, arquitectura y pintura: Orígenes conceptuales de San Jerónimo 162.....84

2.2.3 La ciudad en la pintura de Juan O´Gorman.....88

Capítulo III

San Jerónimo 162: La construcción de un concepto en tiempos de cambio

Preámbulo	97
3.1. La destrucción de la <i>casa-gruta</i>	
3.1.1 Venta y destrucción de San Jerónimo 162.....	103
3.1.2 La ausencia del 162 en la ciudad de México y su recuerdo en quienes la conocieron.....	107
3.2 Más allá de Biblioteca Central: San Jerónimo 162 de cara a la historia	
3.2.1 La piedra y la memoria.....	114
3.2.2 Representación histórica de la cultura: su anverso.....	118
Conclusiones	
Reconstrucción y conjeturas en torno a San Jerónimo 162 y la producción creativa de Juan O´Gorman.....	123
Bibliografía	127



La curiosidad demoniaca y embrolladora de la casa de O'Gorman es producto de cálculo y manía al mismo tiempo. Sus impulsos netamente subjetivos van más allá de la arquitectura, llegando al polo en donde ya no hay camino que se pueda seguir [...] Sin embargo, no deberíamos olvidar, que nunca fueron los eclécticos, quienes nos enseñaron nuevos puntos de vista y que sin la obsesión de los descubridores jamás nos hubiéramos dado cuenta de los límites de nuestro mundo

Max Cetto

Introducción

La investigación

La presente investigación es un análisis en torno a la casa-estudio construida por el arquitecto y pintor mexicano Juan O´Gorman (1905-1982) en la avenida San Jerónimo número 162 del Pedregal de San Ángel de 1948 a 1952; periodo creativo en el cual el artista trabajó, también, en la construcción y en el recubrimiento mural de Biblioteca Central de Ciudad Universitaria (1952) y llevó a cabo su primera y única exposición individual en el Palacio Nacional de Bellas Artes de la ciudad de México (1950).

Con objeto de comprender mejor la ubicación de esta obra en la trayectoria creativa de su autor vale la pena señalar que el espacio-tiempo en que fue construida le situó en el justo medio de su producción artística; labor que había iniciado públicamente en 1929, con la realización de su primera casa-habitación totalmente funcionalista, y que concluyó en 1982, poco antes de su muerte.

No se exagera si se señala a esta casa como una de las máximas expresiones artísticas de O´Gorman, pues en ella confluyó arquitectura, pintura y escultura, y menos aún si se le presenta como uno de los más grandes pendientes de los estudios especializados en el tema O´Gorman al carecer, hasta el momento, de un análisis exhaustivo de la obra en atención no sólo a sus características formales y conceptuales sino, también, en lo que respecta a su relevancia en la historia del arte y la arquitectura nacional y latinoamericana .

Conocida en la época como *casa cueva* o *casa gruta*, la casa estudio construida por Juan O´Gorman en el Pedregal de San Ángel se caracterizó por la riqueza de los materiales utilizados para su construcción, la variedad de sus formas, las soluciones implementadas para su estructura y acabados así como por la incorporación de una cueva de origen natural a su planteamiento arquitectónico, razón por la cual recibió los nombres aludidos y que le sitúo en la escena arquitectónica del siglo XX como una de las propuestas habitacionales más radicales del país en lo que a arquitectura de integración con el paisaje refiere¹.

El concepto que sustentó dicha arquitectura de integración ancló sus conceptos en la *arquitectura orgánica* de la primera mitad del siglo XX y, más específicamente, en la labor arquitectónica de Frank Lloyd Wright (1867-1959) convirtiéndola en una de las pocas expresiones de arquitectura orgánica en México y América Latina bajo una significación *cuasi* arqueológica e interpretativa del Pedregal como región natural y cultural por parte de su autor.

Las formas resueltas en la *casa-gruta*, como se verá más adelante, pusieron al límite las habilidades de su autor contando con trazos únicos en su arquitectura e incluso con algunos *cuasi* ajenos a las construcciones urbanas del siglo XX estableciendo una relación entre la casa y su tiempo de constante tensión que fue radicalizándose hasta agotar la existencia física de la primera y, después, su paulatina pero decisiva destrucción discursiva.

¹ Francisco González de Canales, *Experiments with Life itself. Radical Domestic*, Barcelona: ACTAR Publishers, 2012, págs. 118-143.

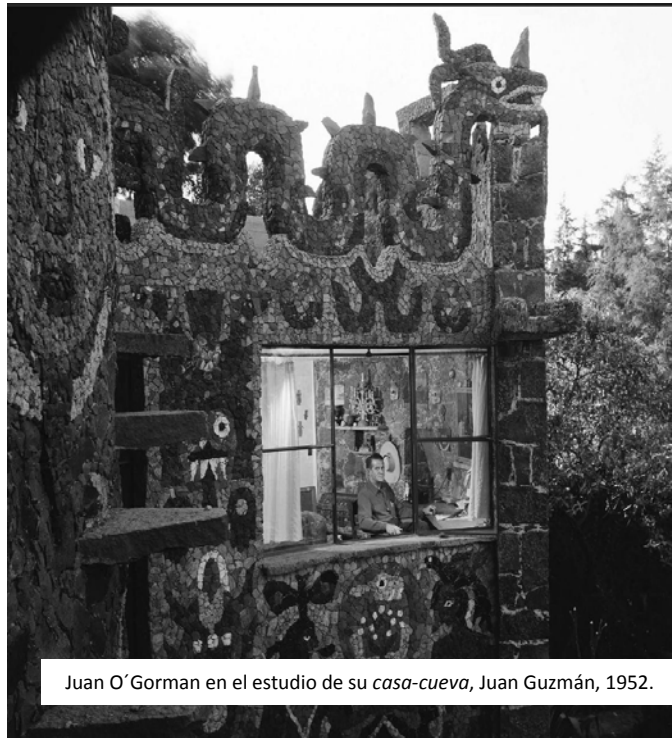
A consecuencia de haber sido destruida en 1969 por motivos poco claros— después de ser puesta en venta por O´Gorman—y tras valorar la pertinencia de su estudio con objeto de enriquecer los estudios en torno a su autor y los análisis de la arquitectura nacional y latinoamericana del siglo pasado la presente investigación ha optado por elaborar una estudio *re-constructivo* en torno a la *casa-gruta* de Juan O´Gorman partiendo: de su ubicación (el no. 162 de avenida San Jerónimo), del estudio e interpretación de un sus formas y conceptos y, finalmente, de un análisis conjetural de ambos aspectos en el espacio tiempo, es decir, la ciudad de México de cara a la segunda mitad del siglo XX.

Lo anterior con el apoyo de la escasa pero valiosa fortuna crítica que existe en torno a Juan O´Gorman y la *casa-gruta*; planos, fotografías, notas y exposiciones, así como del testimonio de especialistas y allegados al artista, quienes han sido entrevistados, por quien estas líneas escribe, con objeto de subsanar algunos de los vacíos que los años y el olvido académico ha perpetuado en el tema O´Gorman-San Jerónimo.

Realizar una investigación a partir de una obra que fue destruida hace más de cuarenta años y que se haya inserta en la trayectoria de un artista que a la fecha carece de un archivo exhaustivo en torno a Juan O´Gorman se justifica no sólo en la posibilidad de analizar un objeto materialmente ausente y/o en la de incrementar los estudios en torno a la trayectoria creativa de su autor sino, también, en la posibilidad de conocer y analizar el objeto en cuestión como parte de un entramado discursivo específico y como poseedor de una naturaleza formal y enunciativa digna de *re-flexionar* y *re-visitar*

San Jerónimo 162 de Juan O´Gorman

La destrucción de la *casa-gruta* de Juan O´Gorman en 1969 impidió que una obra poco conocida en su tiempo conquistara públicos distintos a los de su tiempo y, más aún, que lograra ser aprehendida



Juan O´Gorman en el estudio de su *casa-cueva*, Juan Guzmán, 1952.

como parte de la trayectoria creativa de su autor y como partícipe de la realidad arquitectónica y creativa del México de los años cincuenta.

Realizada de 1948 a 1952 en el Pedregal de San Ángel, la *casa cueva* o *casa gruta*, como también se le conoció en las publicaciones de su tiempo, fue la penúltima obra arquitectónica de Juan O´Gorman y estuvo antecedida por varias decenas de construcciones que habían quedado a catorce años de distancia debido a una prologada inactividad del artista en el ámbito de la arquitectura².

Antecedida en lo inmediato por un conjunto de cuatro casas habitación en la colonia del Valle de la ciudad de México (1933) —de entre las cuales destacó la casa-observatorio para el ingeniero Luis Enrique Erro (1897-1955)—y sucedida por

² Marisol Aja, *Juan O´Gorman en: Cuadernos de arquitectura para la conservación del patrimonio artístico. Apuntes para la historia y la crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980 V.2*, México: SEP/INBA, 1982 págs. 21-40.

las modificaciones realizadas a la casa Nancarrow luego que el músico contrajera nupcias con la antropóloga Yoko Sugiura en 1971³. La *casa-gruta* detentó elementos de ambos periodos; la técnica precisa e inteligente de su *arquitectura funcionalista*⁴ de los años treinta y la búsqueda permanente de una arquitectura que superase la estructura al acercarse a las necesidades no cuantificables y estéticas y de sus habitantes.

A consecuencia de lo anterior en la *casa-gruta* se hicieron presentes un análisis minucioso de las necesidades a cubrir por su programa arquitectónico, basado en soluciones eficientes y austeras, un diálogo abierto entre Juan O´Gorman y su obra así como una relación muy específica entre la obra y su espacio-tiempo, factor este último que llevó al artista a nombrarla protesta en contra de la nueva academia arquitectónica del siglo XX y del desierto mecánico de la maravillosa civilización del mismo siglo.

Como resultado de la trayectoria creativa de Juan O´Gorman, la *casa gruta* contó con formas absolutamente particulares derivadas de la intención creativa y anti-académica de su autor pero, también, de una interesante *negociación* que éste sostuvo con las condiciones orográficas y paisajísticas del Pedregal de San Ángel, y de la que resultó la integración de su orografía (cueva) y los cambios radicales acontecidos a los planos con los que O´Gorman esperaba resolver la obra.

³ Respecto de la casa del músico Conlon Nancarrow debe señalarse que fueron dos las etapas de construcción de dicho inmueble. La primera a la llegada del músico a México en la década de los cuarenta y la segunda tras su matrimonio con la Antropóloga Yoko Sugiura en 1971. Dato extraído de la entrevista realizada a Yoko Sugiura por Adriana Sandoval en octubre de 2014.

⁴ “*Arquitectura basada en la solución de las necesidades de albergue de la manera más eficaz y con el menor costo posible*” en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O´Gorman*, México: UNAM, 1983, pág. 122.

Con una planta baja, un primer piso y diez módulos en total, la *casa cueva* de Juan O’Gorman contó, entre otras cosas, con una estancia, un cuarto de servicio y una cocina; en la planta baja, así como dos recámaras y una terraza en la planta alta. La mayor parte de sus formas fueron resueltas con piedra volcánica del Pedregal de San Ángel y sólo aquellos espacios en los que dicho material resultó poco práctico fue sustituido por otros como el ladrillo rojo.

Juan O’Gorman explicó esta obra en los años cincuenta como un ensayo de *arquitectura orgánica* basado, en la teoría de Frank Lloyd Wright (1867-1959) y, por tanto, como un cuerpo arquitectónico en armonía con el entorno natural⁵. En lo que a sus formas refiere el concepto de

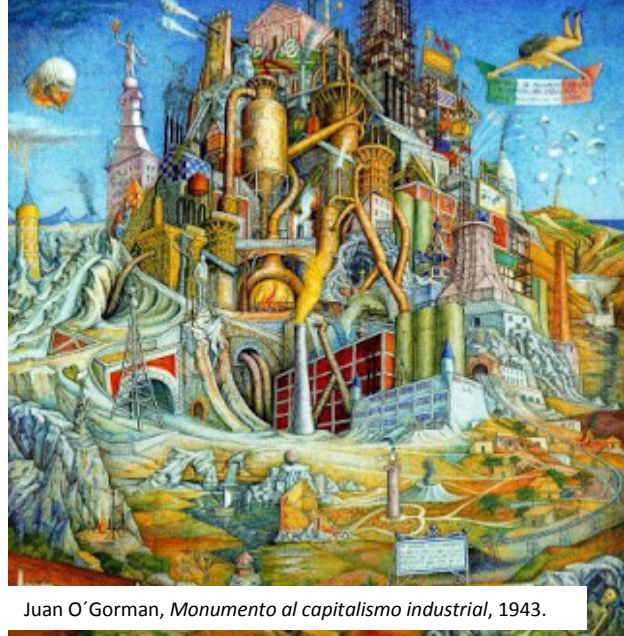


Frida Kahlo, Juan O’Gorman y Helen O’Gorman en San Jerónimo 162.

fantasía inspirado en figuras como Antonio Gaudí (1852-1926) y Ferdinand de Cheval (1836 -1924) jugó un papel relevante en cuanto a sus soluciones, mientras que en lo que a su narrativa respecta el *realismo* resultó fundamental para el artista al momento de enarbolar su crítica en contra no sólo de la arquitectura que imperaba en los años cincuenta, a la que denominaba como *aburrida, comercial y*

⁵ Si bien la arquitectura orgánica carece de una definición específica puede comprenderse como una labor constructiva en íntima y armoniosa relación con la naturaleza. Wright definía a sus construcciones como árboles o plantas en perfecta articulación con el paisaje en: Eduardo Sacriste, *Frank Lloyd Wright*, Buenos Aires: Nobuko, 2006, págs. 93-96.

*cara arquitectura <<"moderna">>*⁶, sino, también, para manifestar su rechazo en contra de la atmósfera que permeaba en la nueva sociedad industrial-mexicana de la segunda mitad del siglo XX, tal como lo había realizado en varios de sus caballetes desde 1938.



Juan O'Gorman, *Monumento al capitalismo industrial*, 1943.

Las declaraciones del O'Gorman de

los años sesenta en torno a la narrativa de la *casa-gruta*, se ejemplificaban y contextualizaban con decenas de caballetes ejecutados por el artista, como se dijo desde finales de los años treinta, reafirmando la *casa-gruta* como una crítica a la sociedad industrial y dictatorial que, a pasos agigantados, devoraba el verdor y la pureza de la tierra dejando a su paso polución y orfandad para toda forma de vida.

El concepto de habitación propuesto por O'Gorman en el Pedregal se sumó a iniciativas semejantes y, más aún, fue analizado por algunos arquitectos, artistas y conocedores que atendieron y dieron seguimiento al devenir de la *casa-gruta* a lo largo de los años elaborando análisis profundos y/o estableciendo conjeturas entre la obra y su espacio-tiempo. Tal fue el caso del arquitecto Max Cetto⁷, amigo y

⁶ "Comentarios a cerca de la casa de la avenida San Jerónimo no. 162" en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman*, México: UNAM, 1983, pág. 158.

⁷ Maximiliano Ludwig Carl Cetto (Koblenz, Alemania 1903 –Ciudad de México 1980) ingeniero arquitecto quien llegó a México en 1939, luego de estar durante un año en los Estados Unidos de América en donde trabajó con Richard Neutra y Frank Lloyd Wright, y que colaboró con arquitectos como José Villagrán, Luis Barragán y Jorge Rubio. Algunas de sus obras más importantes fueron realizadas en el Residencial Jardines del Pedregal y entre las cuales, cabe recalcar, correspondió el merito de ser la primera casa construida en el

compadre de Juan O’Gorman; el del artista plástico Mathias Goeritz⁸, cercano colaborador, para la época, de Luis Barragán en Jardines del Pedregal; la crítica de arte Ida Rodríguez Prampolini y a la escultora Ángela Gurría, colega y amiga del artista, por mencionar un par de ejemplos.

Por su parte la crítica internacional guardó una posición distinta a la local frente a la *casa-cueva*, primero como parte de las propuestas arquitectónicas del Pedregal de San Ángel, con las que encontraba parecido, y después en su particularidad como obra representativa del quehacer arquitectónico mexicano del siglo XX. Europa y los Estados Unidos de América fueron lugar fértil en el cual, y por diversos motivos, germinó la arquitectura orgánica de Juan O’Gorman en representación de la arquitectura mexicana y como parte de las propuesta de habitación más radicales del siglo XX en el continente⁹.

Quienes atendieron la construcción de la *casa-gruta* desde el extranjero guardaron una óptica mucho más detallada de la obra buscando la oportunidad de tener registros puntuales de la misma. Tal fue el caso de la arquitecta norteamericana Esther McCoy quien, en su visita a México durante los años cincuenta, logró un importante número de registros de la obra de entre los que sobresalen, fotografías y documentos preparativos. Registros que, hasta la fecha, son pieza clave del

conjunto. Otro de los aspectos característicos de Max Cetto fue su labor como docente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y su valoración de las técnicas y materiales de la arquitectura popular mexicana.

⁸ Werner Mathias Goeritz Brunner (Danzig, Alemania 1915–Ciudad de México, México 1990) recordado y estudiado, entre otras cosas, por la invención y praxis de la *arquitectura emocional* en los años cincuenta, llegó a México en 1949 y colaboró años más tarde con Luis Barragán. Jesús Reyes en obras como el Residencial Jardines del Pedregal (1962) y Torres de Satélite (1957).

⁹ Francisco González de Canales, *Experiments with life itself. Radical Domestic Architectures between 1937 and 1959*, Barcelona: Actar, 2013, págs. 118-143.

archivo fotográfico de la obra construida en avenida San Jerónimo y que hasta hace muy poco pueden ser consultados en la red y que cuenta con información adicional del artista¹⁰.

Una de las principales diferencias entre la crítica nacional y la internacional respecto del trabajo de O'Gorman en el Pedregal atendió, quizás, a las necesidades discursivas que en un espacio y otro evocaba su análisis. De ahí que la *casa-gruta* y propuestas como el Pedregal para sociedades como la norteamericana representara la posibilidad de una realidad habitacional y social distinta a la que privaba en las grandes ciudades de Norte América, mientras que la crítica nacional buscaba posicionar una interpretación específica de la habitación moderna basada en la construcción vertical y el abaratamiento de los costos así como a partir de la especulación de la tierra, es decir en una *arquitectura desarrollista*.

Revistas de difusión como *LIFE*, *Progressive Architecture* y *Arts and Architecture* incluyeron en sus páginas a O'Gorman y su *casa cueva* en distintas fechas, siendo cada una representativa de acontecimientos importantes en la vida del autor. *Arts and Architecture* presentó en 1955 *Mosaic Details from a Juan O' Gorman House*¹¹, *LIFE* publicó fotografías de la *casa cueva* en noviembre de 1959 bajo el título *El arquitecto construye su casa. Una cueva de Mosaico en México* a pocos años de

¹⁰ Archives of American Art, archive de Esther Born en: <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/juan-ogorman-house-7760>

¹¹ *Arts and Architecture*, vol. 72, No. 3, marzo, 1955. en: <http://modernism101.com/products-page/architecture/arts-and-architecture-august-1949-john-entenza-editor-charles-kratka-cover-peter-macchiarini-jewelry-duplicate-19/#.VdLmlvmqgkp>

haber sido construida¹², mientras que *Progressive Architecture* incluyó a O´Gorman en sus páginas en 1970¹³, bajo el título *O´Gorman cava house disappears*—a un año de ser destruida—y, finalmente, *Arts and Architecture* presentó un reportaje de la obra en 1982, año de la muerte de O´Gorman, a cargo de Esther McCoy¹⁴.

La importancia de una obra como la realizada en el 162 de avenida San Jerónimo por Juan O´Gorman de 1948 a 1952 y destruida por motivos que aún se desconocen en 1969, responde, sin embargo, no sólo a las peculiares formas con las que fue dotada por su autor y/o la relevancia con la que pudo o no contar en medios nacionales y extranjeros de carácter general y especializado sino, más específicamente, a consecuencia del entramado discursivo en el cual se ubicó según el espacio-tiempo que ocupó y como resultado de las implicaciones de sus formas y conceptos al interior de la trayectoria creativa de Juan O´Gorman.

Y es que la *casa-gruta* y el Pedregal de San Ángel representaron no sólo el aludido contrapeso a determinado modelo de ciudad sino, también, una osada *negociación* por parte de un amplio grupo arquitectos quienes, en condiciones espaciales y orográficas muy específicas—un mar de lava sedimentada de hasta diez metros de altura—buscaban demostrar la posibilidad de construir una arquitectura urbana y moderna de carácter regional e incluso optando por técnicas y materiales locales restando prioridad a las innovaciones de la industria de la construcción como se venía haciendo desde la segunda década del siglo XX.

¹² *LIFE*, 22 de enero, 1959

¹³ *Progressive Architecture*, marzo, 1970.

¹⁴ *Arts and Architecture*, primavera, 1982.

De 1940 a 1952, periodo en el cual las condiciones internacionales sostuvieron un crecimiento constante del país y provocaron un desarrollo local basado no sólo en el consumo de los bienes nacionales sino en la “manufactura” de sus ciudades bajo el ejercicio de arquitectos y urbanistas específicos, construcciones como la *casa-gruta* de Juan O’Gorman y complejos como Jardines del Pedregal y Ciudad Universitaria—y más específicamente el Estadio Olímpico, Biblioteca Central y los Frontones al aire libre —representaron un cuestionamiento frontal hacia los medios políticos y las dinámicas económicas a partir de las cuales México, como nación, se postulaba en la escena internacional de la segunda mitad del siglo XX.

La bonanza económica del país y su poder de transformación para muchos, y entre ellos O’Gorman, no sólo había interrumpido el ritmo de desarrollo, crecimiento y *espíritu* de la ciudad de México sino que anunciaban el inicio de un largo proceso en el cual la búsqueda por *modernizar* al país generaría mucho más tensión con la memoria, la tradición y las manifestaciones culturales de cada una de las regiones del país.

La construcción de la *casa-gruta* subrayó una negociación extrema entre la técnica arquitectónica de O’Gorman nacida con el siglo (orden) y las condiciones orográficas del Pedregal de San Ángel (caos): facultar una cueva de origen natural y, más aún, habitarla durante más de una década fue un acto sin precedentes en la negociación que arquitectos y urbanistas hayan emprendido en el Pedregal y más aún en la Ciudad de México de los años cincuenta e, incluso, en la historia de la arquitectura moderna.

Si bien la *casa-gruta* como objeto histórico y como resultado de la creatividad de su autor, se estableció en un rico embalaje discursivo y estilístico la definición de sus pronunciamientos y sus formas no fue una empresa resuelta en su tiempo y, menos aún, en la actualidad.

Su destrucción física en 1969 y su posterior y su olvido historiográfico y documental por parte de investigadores y especialistas, basada en la omisión y en el olvido, han dado como resultado no sólo el desconocimiento de la casa sino, también, la imposibilidad de tener un conocimiento mucho más integral de su autor así como de una obra que, como tal, representó una alternativa de vida, de habitación y de posicionarse frente a una realidad cada vez más homogénea como lo fue la quinta década del siglo pasado.

¿Cuáles son algunas de las posibles implicaciones que un estudio de carácter *reconstructivo* en torno a la *casa-gruta* de Juan O'Gorman pueden traer para comprender el espacio tiempo de la arquitectura y las artes de los años cincuenta? ¿Cuáles las peculiaridades creativas a conocer en su labor tras un largo periodo de contracción de su arte? ¿De qué premisas se constituyó el itinerario de su protesta en contra de la academia y la civilización? ¿Cuáles son las consecuencias de omitir una alternativa como la *casa-gruta* frente a un discurso homogeneizante como el de los años cincuenta en México?

Esas y algunas otras preguntas se buscarán resolver en el corpus de ésta investigación bajo la intención de demostrar que la *casa-gruta* más allá de sus implicaciones formales y de la crítica que a estas se externaron en su tiempo

constituyó un interesante esfuerzo de su autor por comprender cuáles serían algunas de las vías a través de las cuales podría la arquitectura nacional escapar de la nueva academia arquitectónica del siglo XX, aquella, que en poco más de una década había conquistado la obra pública y se había convertido en la mejor aliada de la iniciativa privada.



JARDINES DEL PEDREGAL

Capítulo I **De la construcción a la ruina** **El quehacer creativo de Juan O'Gorman: 1950**

Capítulo I
De la construcción a la ruina
El quehacer creativo de Juan O’Gorman: 1950

En la avenida San Jerónimo núm. 162 en San Ángel, DF., el arquitecto por profesión, ingeniero por convicciones sociopolíticas, pintor por vocación [...] escultor y mosaiquista por exceso de imaginación, Juan O’Gorman construyó la casa en la que viviría con su esposa e hija.

Ida Rodríguez Prampolini

Preámbulo

Aunque poco clara en el registro de la vida y obra de Juan O’Gorman (1905-1982), la construcción de la *casa-gruta* en la avenida San Jerónimo del Pedregal de San Ángel—en la Ciudad de México—parece corresponder al periodo de 1948 a 1952, según declaraciones del artista en sus memorias y la fortuna crítica en torno al tema ¹⁵.

La ubicación de esta obra en avenida San Jerónimo, que también atraviesa parte de la Magdalena Contreras, desemboca en la hoy llamada av. Universidad y abarca todo el costado norte del Pedregal de San Ángel, comunicó al 162 con obras como

¹⁵ Por poner dos ejemplos puede mencionarse la diferencia de un año respecto del inicio de la construcción de ésta casa según fuentes. O’Gorman sitúa, en sus memorias, la proyección de su casa del Pedregal en 1949, mientras que en el 112 de la revista *Arquitectura México*, sitúa su construcción en el año de 1948.

Ciudad Universitaria (1948-1952), al este, y con el Residencial Jardines del Pedregal (1947-1960)¹⁶, al sur.

Nombrada por O'Gorman en diversos documentos como la *casa del Pedregal*, referirse a ella como *casa cueva o casa gruta* "arte-habitación"¹⁷ resultó del haber incorporado en su cuerpo arquitectónico una cueva de origen natural así como por las formas y texturas con las que el artista resolvió su construcción en una zona orográfica y cultural como el Pedregal de San Ángel. Acción de la cual quedaron rastros materiales y referencias significativas luego de su destrucción, como se verá en este primer apartado.

De la influencia recibida por O'Gorman de la orografía y el paisaje del Pedregal al momento de realizar la *casa-gruta* puede señalarse la curvatura de sus formas así como la superposición de volúmenes y una importante variedad de texturas de piedras de color natural, para el interior y el exterior de la casa, grandes volúmenes en sus muros, estandartes pétreos y cresterías zoomórficas, y en lo que a su influencia discursiva respecta debe señalarse el entramado arquitectónico discursivo que representó el Pedregal de la mano de los arquitectos que trabajaron en la construcción de nuevos espacios para la habitación en una ciudad en pleno crecimiento, como lo es desde la tercera década del siglo pasado la capital nacional.

¹⁶ De 1947 a 1960 se considera se desarrolló en el fraccionamiento Jardines del Pedregal una primera etapa arquitectónica en la cual participaron importantes arquitectos ingenieros y urbanistas entre los que privó la creatividad y se alimentó el concepto de integración entre la arquitectura u el paisaje. Teniendo como principales representantes la arquitectura de Luis Barragán y la de Max Cetto.

¹⁷ Termino con el cual se refiere la artista Ángela Gurría a la casa San Jerónimo 162 de Juan O'Gorman en: *O'Gorman*, México: BITAL, 1999, pág. 17.

Por su parte la *casa-gruta* se ubicó hacia el final de la labor arquitectónica de O’Gorman, siendo antecedida por la construcción del *Anahuacalli* (1943 (44)-1963) de Diego Rivera, en donde O’Gorman participó como asesor de obra e ingeniero, y sucedida por la realización de la segunda etapa constructiva de la casa del músico norteamericano Conlon Nancarrow (1972), obras ubicadas al sur y al poniente de la ciudad de México, respectivamente, y con las cuales la *casa-gruta* compartió condiciones paisajísticas semejantes, en el caso de *Anahuacalli*, y que se encontraban a escasos kilómetros de distancia, en lo que a la casa-estudio de Nancarrow refiere¹⁸.

Finalmente, y de manera un tanto general, vale la pena recalcar que la ubicación de la *casa-gruta* en el Pedregal de San Ángel sumó sus esfuerzos a un importante reto que para 1940 había asumido la arquitectura nacional, la de demostrar la viabilidad del Pedregal no sólo para la habitación sino para un estilo de vida moderna en armonía con el espacio. La participación de cada uno de los urbanistas y arquitectos en el Pedregal pronto hizo surgir sobre su mar de lava un enorme “archipiélago arquitectónico” que pasaría a la historia y con él, la no menos importante *casa-gruta* de Juan O’Gorman.

¹⁸ El hoy llamado *Museo Anahuacalli* se ubica en el barrio de San Pablo Tepetlapa, Delegación Coyoacán, al sur de la Ciudad de México. Mientras que la casa del músico Conlon Nancarrow se encuentra en la colonia las Águilas muy cerca de la avenida Desierto de los Leones, Delegación Álvaro Obregón.

La casa San Jerónimo no. 162 y el Pedregal de San Ángel



1.1.1 Formas y conceptos de la casa en una cueva

Conocida como *casa-gruta* o *casa-cueva* y nombrada por su propietario el arquitecto y pintor mexicano Juan O´Gorman como *la casa del Pedregal*, la casa-estudio de avenida San Jerónimo número 162, fue construida por O´Gorman de 1948 a 1952, en un terreno de dos mil ciento sesenta metros cuadrados, y fue destruida en 1969 tras ser vendida por el artista al Lic. Manuel G. Escobedo¹⁹.

Una estancia, un cuarto de servicio, un baño y una cocina, para la planta baja, dos recámaras; baños, estudios y una terraza para el primer piso, sumaron el total de módulos dispuestos por O´Gorman para su casa del Pedregal, la cual quedó rodeada por un amplio jardín y fue planeada para satisfacer las necesidades habitacionales y laborales del artista, las de su esposa; la acuarelista Helen Fowler O´Gorman y las de su pequeña hija María Elena *Bunny*.

¹⁹ Teresa del Conde, "Helen Escobedo: *in memoriam*", México: La Jornada, septiembre 21, 2010, pág.32.

El trazo arquitectónico con el que contó esta casa se caracterizó por la curvatura de sus muros y la cuidadosa administración de sus espacios; la variedad de materiales utilizados para su construcción, entre los que destacaron la piedra volcánica, el tabique rojo, el concreto y la herrería; así como por la exitosa incorporación de una cueva de origen natural dando con ello origen al nombre de *casa-cueva* o *casa-gruta* aplicado por estudiosos y especialistas desde entonces.

La ubicación de la *casa-cueva* en el Pedregal de San Ángel influyó enormemente no sólo en la solución estructural del inmueble con la incorporación de la cueva sino también en la riqueza de sus formas y acabados, muchos de los cuales fueron resultado de una acción de reflejo e imitación de la naturaleza del Pedregal, así como en su multiplicidad narrativa basada en un ejercicio arqueológico-discursivo que buscó en el pasado precolombino del Pedregal una expresión artística de

carácter local en un momento histórico en que se apostaba por el futuro y la modernidad.

Esta tensión entre pasado y presente fue generada por O'Gorman al momento de adecuar de marea radical a la orografía del Pedregal y al realizar un recubrimiento mural de piedras de color natural con



Estancia de la casa-gruta, Juan Guzmán, 1952.

el que cubrió un total de 200 metros cuadrados²⁰, al que dio por nombre *Dioses y símbolos del México antiguo* y con el que afinó la relación adentro-afuera de la obra-paisaje²¹ y con el cual representó una surte de sublimación del espíritu que halló en las cocas del Pedregal de San Ángel.

Si bien, el mosaico de piedras de color natural había sido aplicado por O'Gorman en obras arquitectónicas anteriores, varias son las peculiaridades que vale la pena resaltar en *Dioses y símbolos del México Antiguo*; su extensión, siendo el petromural más grande que el artista

haya aplicado a una casa-habitación; la riqueza de su paleta cromática, superior a la de cualquier otra que haya implementado en su arquitectura doméstica; así como la aplicación por vez primera de su técnica-pictórica sobre relieves



Judas de la fachada principal de la casa-gruta, autor desconocido

prominentes; acción que puede observarse en los judas ubicados a la entrada de la casa, y que no se repitió en ninguna otra obra arquitectónica de O'Gorman.

En lo que a la inspiración del artista respecta la proyección y construcción de la *casa-gruta* puede señalarse, según declaraciones del artista influenciada por Frank Lloyd Wright (1867-1959) y su concepto de *arquitectura orgánica*, Antonio Gaudí

²⁰ En sitio web del Patronato de San Ángel:

http://www.sanangel.org.mx/index2.php?option=com_content&task=emailform&id=79

²¹ Juan O'Gorman, "*Sobre la arquitectura en México*", TIEMPO, 19 de septiembre, 1960 en: Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973, pág. 265.

(1852-1926) en cuanto a *creatividad e intuición* arquitectónica, Ferdinand de Cheval (1836-1924) e, incluso, por la arquitectura del O´Gorman de los años treinta si se elabora un análisis detallado de las estructuras y la administración del espacio de la obra.

Frank Lloyd Wright

De la arquitectura de Wright, O´Gorman resolvió su casa del Pedregal como un vehículo de armonía entre sus habitantes y la tierra, buscando construir un hogar que se integrara con el paisaje y en consideración de la cultura local²².

La integración de su obra con la cultura del Pedregal, debido a las características de la zona, remitieron al artista hasta su origen; la erupción del volcán Xitle (xictli=ombliguito en Náhuatl) en 1670 a.C²³ y a su flora y fauna convertidos en deidades por las culturas precolombinas que habitaron la región y, más específicamente, a la cultura mexicana que en determinado periodo dominó a los habitantes de la zona y a la cual se deben los vocablos *Tetetlan*, “lugar de piedras” y *Texcallan*, “paraje de rocas²⁴” para nombrar en náhuatl al Pedregal de San Ángel.

En el agua, viento, fuego y la tierra y su interacción con el águila real, el jaguar, la serpiente, los magueyes y los nopales de la zona; O´Gorman “observó” a los

²² Juan O´Gorman, “*Ensayo a cerca de la arquitectura orgánica, referente a la casa ubicada en avenida San Jerónimo no. 162, San Ángel, D.F.*”; construida por Juan O´Gorman” en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O´Gorman*, México: UNAM, 1983, pág. 155.

²³ Página oficial de la Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA): <http://www.repsa.unam.mx/index.php/pedregal-de-san-angel>

²⁴ Miguel León Portilla, “*El Pedregal de San Ángel. Hábitat milenario en peligro*” en: *Revista de la Universidad*, México: UNAM, no. 98, 2012, versión digital: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9812/leon/98leon.html>

Dioses antiguos del Pedregal y buscó intuir la experiencia de los hombres que siglos atrás habían contemplado ese paisaje-universo; *Dioses y símbolos del México antiguo* como representación del orden que priva en la roca, la hierba y el hombre aminoró, los límites entre la arquitectura de O’Gorman y el *espíritu* del Pedregal, además de afinar otro de los objetivos de la *arquitectura orgánica*; la actualización de la tradición a partir del quehacer arquitectónico²⁵.

Para O’Gorman Frank Lloyd Wright con su propuesta de arquitectura orgánica actualizaba la tradición artística de América, al ser una síntesis que abarcaba de Alaska, hasta la Patagonia, pasando por Mitla, Monte Albán, Teotihuacan, Tajín, la prodigiosa arquitectura Maya y Macchu Picchu convirtiéndose en un vehículo de armonía del hombre con el hombre²⁶.

Gaudí

O’Gorman define a Gaudí como un artista sublime que expresó, en forma original, fantástica y delirante, los anhelos de mejoramiento espiritual de la humanidad en una época cansada, aburrida y gastada en que se producía “arte” para divertir a los intelectuales rebuscados²⁷. Su arquitectura según O’Gorman fue un grito de alerta y de angustia en el desierto de una sociedad prácticamente sin cultura, a la que sólo le interesaba el dinero²⁸.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Juan O’Gorman “*La arquitectura: Drama y riqueza estética*” en: Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973, pág. 293.

²⁷ Juan O’Gorman, “Gaudí artista excepcional” en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, México: UNAM, 1982, pág. 153.

²⁸ *Ibíd.*

Durante los años cincuenta O'Gorman nombró a su casa-estudio de avenida San Jerónimo 162 *protesta contra la moda académica que [...] impera [ba] en [...] los edificios del llamado estilo internacional [así como en contra] del desierto mecánico y tecnológico de nuestra maravillosa civilización*²⁹.

El *funcionalismo*³⁰, según Juan O'Gorman, había demostrado ser un quehacer capaz de solventar las necesidades de sus habitantes, a partir del correcto funcionamiento de sus programas de habitación; había puesto en evidencia la posibilidad de abaratar sus costos ante la escases de recursos y había subrayado, incluso, que los espacios habitacionales y de servicios, exclusivamente útiles, habría de ser sólo el comienzo de un quehacer constructivo mucho más complejo, es decir, una arquitectura capaz de satisfacer necesidades subjetivas y de producir obras de arte³¹.

Una vez habiendo declarado que si bien la técnica de la construcción, de la distribución y la de las instalaciones son fundamentales para hacer arquitectura, O'Gorman introduce el concepto de *fantasía* para referirse a esos espacios indeterminados y subjetivos que escapan a la funcionalidad de la obra y que terminan por convertirla en una obra de arte.

²⁹ Juan O'Gorman, *“Ensayo de arquitectura orgánica, referente a la casa ubicada en avenida San Jerónimo no. 162, San Ángel, D.F.”*; construida por Juan O'Gorman, en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983, pág. 156.

³⁰ “La arquitectura funcionalista construye edificios que satisfacen exclusivamente la necesidad de albergue y son mecánicamente útiles al hombre”. El *funcionalismo* según Juan O'Gorman en: Juan O'Gorman, *Más allá del funcionalismo*, Conferencia dictada en la Unidad Profesional de Zacatenco en el ciclo “25 años del IPN y 30 años de la ESIA” en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983, pág. 125.

³¹ *Ibíd.*, pág. 128.

El *funcionalismo* como uno de los ejemplos más relevantes de la arquitectura del siglo XX, según O’Gorman, es un orden que dirige, conforta e, incluso, limita. Superarlo no sólo implica contravenir la utilidad y comodidad del hábitat sino también, el uso de la imaginación³², de la creatividad y de la improvisación; esa habilidad de parir el grito de alerta y angustia que O’Gorman señala en la arquitectura de Gaudí.

La ausencia del orden utilitario al que según O’Gorman se llega a través de la fantasía y la imaginación es capaz de crear *gigantes de piedra que salen de las entrañas de la tierra por la grieta de un mar fangoso escurriendo el lodo que al nacer se les pegó en el cuerpo [...] esa arquitectura que habla del dolor, de la destrucción y del despojo*³³ y que Gaudí creó entre el siglo XIX y XX.

La arquitectura de O’Gorman al sumergirse en el *mar* de lava del Pedregal y al alterar su orden con la incorporación de una cueva de origen natural comenzó su camino hacia la pérdida del confort; ese tan criticado vivir en un lugar húmedo y oscuro, así como a implementar soluciones estructurales únicas que sorprendieron a propios y extraños. O’Gorman, según sus propios términos, construyó su casa en *las entrañas de la tierra y por la grieta* emitió su grito en contra del *desierto mecánico y tecnológico de nuestra maravillosa civilización*.

³² *Ibíd.*, pág. 129.

³³ Juan O’Gorman, “Gaudí artista excepcional”, en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983, pág. 153.

Cheval

Finalmente la influencia de Ferdinand de Cheval en la construcción de la *casa-gruta* de Juan O’Gorman puede señalarse en ese “construir a la medida”, es decir, ese realizar las bases y las formas de la habitación en tiempos absolutamente personales, a partir de formas espontáneas³⁴ y una muy estrecha relación con los materiales.



Lienzo dedicado a Ferdinand de Cheval, Juan O’Gorman.

Para O’Gorman Cheval representaba un



Ferdinand de Cheval, *El palacio ideal*, 1912.

ejemplo de arquitectura “inventativa y maravillosa”³⁵. El *Palacio ideal*, construido por el cartero francés de 1879 a 1912, según O’Gorman fue una “contribución a la humanidad” y ampliando un poco más el argumento del arquitecto un digno representante de la arquitectura no académica “abstrusa y cerrada”³⁶. Sin ser un

³⁴ Resulta interesante señalar que la casa de avenida San Jerónimo no. 162 fue la única obra en la que O’Gorman demoró por lo menos cuatro años para su construcción y que habitó, incluso, antes de haberla concluido.

³⁵ Juan O’Gorman “*Abstracción y realismo en la arquitectura de hoy en México*” [Ponencia] en: Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973, pág. 285.

³⁶ Juan O’Gorman, “*Sobre la arquitectura en México*”, *TIEMPO*, 19 de septiembre, 1960 en: Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973, pág. 265.

La *casa-gruta* de Juan O´Gorman, como se dijo, fue explicada por el artista como una protesta en contra de la civilización—acción que encontró sustento en otras de sus expresiones; caballetes fantástico-realistas en donde la representación de la arquitectura y el paisaje fue clave— pero fue planeada, también, como una obra en contra de la “nueva academia de arquitectura moderna³⁷” aquella que, a su modo de ver, aletargaba la creatividad de los espacios “encajonándolos” en paralelepípedos y paralelogramos³⁸.

La arquitectura para O´Gorman, basándose en las que señaló como sus principales influencias hacia la segunda mitad del siglo XX así como en su trayectoria de arquitecto funcionalista de avanzada durante los años treinta, tenía que ir necesariamente “más allá del funcionalismo” es decir, superar las necesidades de albergue como norma de proyección y construcción en pos de soluciones que derivaran de la imaginación y del hallazgo de cosas extrañas que liberasen del aburrimiento y lograsen dejar al hombre flores de la cultura humana³⁹.

La *casa-gruta* para O´Gorman fue resultado de dicha postura y, como se verá más adelante, cada una de las influencias aludidas por el artista, incluido el funcionalismo que para muchos críticos de la época pasó desapercibido.

³⁷ Ídem.

³⁸ Ídem.

³⁹ Juan O´Gorman, “*Sobre la arquitectura en México*”, TIEMPO, 19 de septiembre, 1960 en: Antonio Luna Arroyo, *Juan O´Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973, pág. 274.

1.1.2 El 162 de la avenida San Jerónimo

El predio ubicado en el no. 162 de avenida San Jerónimo tuvo un valor de \$15,000, según registros de Marisol Aja⁴⁰, y fue entregado a Juan O´Gorman posiblemente como parte del pago que la Comisión Universitaria otorgó al arquitecto por la proyección y construcción de Biblioteca Central, según lo explicó en entrevista a quien estas líneas escribe el arquitecto Carlos González Lobo⁴¹

Por su orografía irregular, de origen volcánico, su abundante vegetación—especies



Fachada principal de la casa-gruta, autor desconocido

endémicas como la furcraea, la bursera, la tecoma y el palo loco⁴²—y su cuantiosa fauna—cocomixtles, tlacuaches, ardillas, zorrillos y tlacuaches—la franja de terreno adquirido por O´Gorman a pie de avenida contó con

características representativas del lugar, las cuales habiendo construido la *casa-gruta* seguían apreciándose con claridad, como lo muestran las fotografías de Juan Guzmán (1911-1982), Esther McCoy (1904-1989) y otros autores.

⁴⁰ Marisol Aja, *Juan O´Gorman en: Cuadernos de arquitectura para la conservación del patrimonio artístico. Apuntes para la historia y la crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980 V.2*, México: SEP/INBA, 1982 pág. 40.

⁴¹ Entrevista realizada por Adriana Sandoval al Arq. Carlos González Lobo el 8 de octubre del 2014. *Archivo Adriana Sandoval*, Posgrado en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana.

⁴² Rzedowski, J., 2006. 1ra. Edición digital, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad. México, cap. 9, pág. 160-168.

En lo que a su ubicación refiere el hallarse a pie de avenida conectó la *casa-gruta* de O'Gorman con parte de la Magdalena Contreras, con la hoy llamada av. Universidad y con todo el costado norte del Pedregal de San Ángel. Para cuando O'Gorman adquirió el predio en 1947, recién se habían expropiado siete millones de metros cuadrados por el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) para la construcción de Ciudad Universitaria⁴³ y el proyecto *Jardines del Pedregal* de Luis Barragán y los hermanos Bustamante ya contaba con varios terrenos a nombre de la firma Jardines del Pedregal de San Ángel, S.A.⁴⁴.

Como dato un tanto más acercado a la vida y obra del artista puede mencionarse que la construcción de su *casa-gruta*, fue construida muy cerca de donde O'Gorman



Armando Salas Portugal, *Pedregal de San Ángel*, s/f

realizara dos de sus obras más importantes de la primera mitad del siglo XX; la casa-habitación para su padre Cecil Crawford O'Gorman (1929) y la casa-estudio y casa-habitación de Diego Rivera y Frida Kahlo (1932); obras clave de la arquitectónica moderna nacional y latinoamericana así como magníficos ejemplos de un funcionalismo habitacional sin precedentes.

⁴³ *La creación de Ciudad Universitaria*, en: <http://www.patrimoniomundial.unam.mx/pagina/es/62/creacion-de-ciudad-universitaria>.

⁴⁴ Alejandro Hernández Gálvez, *El Pedregal*, México: *Arquine*, julio 3, 2015, versión digital: <http://www.arquine.com/el-pedregal/>



Inspección de obra en Ciudad Universitaria

Rodeado, entonces, por dos proyectos fundamentales de los años cincuenta en materia de obra pública; Ciudad Universitaria, y de iniciativa privada; Jardines del Pedregal, el arquitecto Juan O’Gorman, con un portentoso pasado funcionalista, asumió en el

162 de avenida San Jerónimo el reto de habitar el Pedregal de San Ángel, bajo las mismas condiciones paisajísticas y orográficas que enfrentaron, Luis Barragán (1902-1988) y Max Cetto (1903-1980), en Jardines del Pedregal, y en una situación muy distinta a la que enfrentara como arquitecto de Biblioteca Central bajo la dirección de Carlos Lazo.

Si Ciudad Universitaria “demostraba” la bonanza económica del país y a través de su realización enaltecía al Estado mexicano y a su cada día más centralizada clase política, Jardines de Pedregal construía una modernidad al gusto del cliente y, por lo menos al inicio del proyecto, comprobaba el éxito de una empresa privada en el ámbito de la construcción. A la *casa-gruta* de Juan O’Gorman correspondió enarbolar, por su parte, un ejercicio absolutamente personal, una arquitectura de dimensiones ínfimas, comparada con la de sus



Luis Barragán, en el fondo plano del residencial Jardines del Pedregal.

vecinos y, sin embargo, todo un manifiesto de su tiempo y como tal toda una representación del pensamiento del hombre en su circunstancia.

1.1.3 El Pedregal de San Ángel y la ciudad de México

El Pedregal de San Ángel se conectó por primera vez con el centro de la ciudad de México (a través de una avenida primaria) a partir de la construcción de Ciudad Universitaria, sumándose así al excitado ánimo de *modernidad* del gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) y abandonando su categoría de periferia.

La urbanización del Pedregal, ubicado al sur de la ciudad de México, logró captar la

atención de los ciudadanos pese a las llamativas propuestas arquitectónicas y urbanísticas que se planeaban o se habían realizado de la mano de arquitectos como Mario Pani (1911-1993) y que habían dado como resultado multi-habitaciones de gran tamaño y densidad poblacional, como



los Centros Urbanos Presidente Alemán (1950) y Benito Juárez (1952) que, por iguales fechas, se construían cerca de la avenida de los insurgentes.

Algunos de los principales motivos que detonaron el interés de los habitantes de la ciudad por los proyectos de urbanización en el Pedregal fueron, el de romper con un viejo supuesto de *inhabitabilidad* de la zona que había prevalecido desde tiempos precolombinos⁴⁵. Las transmisiones en radio y televisión motivo de la

⁴⁵ Alicia P. González Riquelme, *La arquitectura del Pedregal puede ser un paraíso perdido*, en: *Boletín Espacio Diseño* 154, Diciembre Enero 2007, pág. 12.



Publicidad de Jardines del Pedregal, 1952.

construcción de Ciudad Universitaria a nombre del gobierno de Miguel Alemán⁴⁶ y la publicidad a través de la cual firmas como *Jardines del Pedregal de San Ángel S.A*⁴⁷, ofertaba no sólo un espacio para la habitación, sino todo un concepto de *estar* que podía incluir desde la correcta administración del espacio para la colocación de estufas, neveras y automóviles hasta el diseño de los muebles de cada habitación.

De igual modo a partir de los años cuarenta varios fueron los artistas, fotógrafos e intelectuales que dedicaron su labor al Pedregal de San Ángel cautivados por lo que ellos consideraban cualidades físicas y enunciativas de gran valor; *requisitos para la organización del Pedregal*, realizados por Diego Rivera, lienzos de Gerardo Murillo *Dr. Atl*, de Luis Nishizawa, de Siqueiros; fotografía de Armando Salas Portugal, Juan Guzmán, Lola y Manuel Álvarez Bravo, y, evidentemente, la interpretación arquitectónica de la zona en manos de los involucrados en la

Versión digital: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/16-454-6631jxz.pdf

⁴⁶ Miguel Alemán Valdés *El Presidente Empresario*, [Serie Sexenios, documental] Enrique Krauze, México, Clío, 44:28 min.

⁴⁷ Susana Sosenski, *La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)*, en: *Secuencia* revista de historia y ciencias sociales, México: Instituto Mora, no.29, 2015.

empresa de habitar el Pedregal y, muy en especial, el trabajo de Juan O'Gorman en avenida San Jerónimo, son algunos de los ejemplo que se pueden señalar.

Con un total de siete mil hectáreas para Ciudad Universitaria, tres mil quinientas para Jardines del Pedregal, vialidades y algunas construcciones de menor tamaño; el Pedregal de San Ángel que se incorporó a la ciudad de México a finales de los años cuarenta, introdujo, como se adelantó en el apartado anterior, un modelo de vida absolutamente determinado por las condiciones geográficas y climatológicas de la zona pero también una muy novedosa interpretación arquitectónica, basada en la solución de problemas técnicos, formales y estéticos que fueron resueltos por cada uno de los arquitectos involucrados según su trayectoria, aspiraciones y compromisos.



Luis Nishizawa, *El Pedregal*, s/f

La modernidad del Pedregal, entonces, habría de sumarse a la del resto de la ciudad guardando su respectiva distancia e, incluso, siendo a veces antitética si lo que se analiza es el romanticismo con el cual se pronunciaron muchos de sus hacedores y, más aún, varios de sus ideólogos, quienes lo llegaron a nombrar *santuario contra el mundo moderno*, o que presentaron sus obras como protesta en contra de la academia y del mundo moderno.

1.2 Juan O’Gorman y la ciudad de México: 1950

1.2.1 Juan O’Gorman y la arquitectura moderna



Juan O’Gorman, Rodrigo Moya.

La *modernidad* en contra de la cual se manifestaron varios de los artistas y arquitectos que participaron en la urbanización del Pedregal, había iniciado con el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), haciéndose más intensa en el periodo de Miguel Alemán (1946-1952) y caracterizándose por dirigir los recursos y el potencial del país hacia el fortalecimiento de la industria y del sector terciario, así como por estrechar las distancias entre el poder político y el económico.

La crítica realizada en contra de la *modernidad industrial* de los años cincuenta por parte de los arquitectos y urbanistas que emprendieron los proyectos de habitación y de servicios en el Pedregal de San Ángel, por citar uno de los ejemplos más conocidos, contó con varios matices y distintos grados de radicalidad, siendo absolutamente uniforme, sin embargo, en lo que a sus fundamentos teóricos respecta, ya que dicha crítica nunca partió de otra plataforma que no fuera la *modernidad* misma, es decir fue una crítica a la *modernidad* desde la *modernidad*.

La *modernidad* en contra de la cual se manifestaron la mayor parte de los arquitectos e intelectuales congregados en torno a la idea de elaborar vías de desarrollo distintas a las marcadas por las tendencias dominantes en el Estado tenía por nombre “estilo internacional⁴⁸” y se caracterizaba según algunos de sus críticos, incluidos entre ellos el propio O’Gorman, por haber simplificado los alcances de la arquitectura funcional, creativa y estéticamente hablando así como por haberse convertido en una prontamente en una nueva academia. El trabajo de crítica y, más aún de revisión de la construcción material y discursiva del *estilo internacional* se llevaba a cabo en los Estados Unidos de América, también durante los años cincuenta, y contaba con la participación de varios de sus propulsores.

Juan O’Gorman como parte de los arquitectos que asumieron una actitud crítica frente al *estilo internacional* hizo propio el reto de habitar el Pedregal de San Ángel a partir de dos obras la *casa-gruta* de avenida San Jerónimo y Biblioteca Central en Ciudad Universitaria. La crítica emitida por el O’Gorman a través de ambas obras se nutrió de su trayectoria creativa así como por una relevante transformación de su arte y una flagrante actitud temeraria frente a los retos que representó cada uno de los proyectos.

⁴⁸ Estilo arquitectónico preponderante durante la primera mitad del siglo XX y que se conoció con ese nombre a partir de la exposición *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922* realizada en el MOMA el año 1932, considerada la primera exposición de arquitectura moderna, en donde se presentaron varias de las obras *clave* de dicho estilo y que se caracterizaban por su técnica funcionalista, su estética racionalista y sus exactas proporciones. Algunas de los arquitectos representantes del estilo internacional y que aparecieron en dicha exposición son Philip Johnson, Ludwig Mies van der Rohe Gropius, Le Corbusier, Jacobus Johannes Pieter Oud, Raymond Hood y Richard Neutra, en Francisco J. Casas Cobo, “*La crisis del estilo internacional en las revistas de los años 50 y su transcripción contemporánea*” I Conferencia Internacional sobre arquitectura, diseño y crítica, Madrid del 12 al 14 de junio de 2014, versión electrónica: http://www.academia.edu/10157135/La_crisis_del_Estilo_Internacional_en_las_revistas_de_los_a%C3%B1os_50_y_su_transcripci%C3%B3n_contempor%C3%A1nea

La incursión de la arquitectura de O'Gorman en el Pedregal implicó, además, el retorno del artista a la escena pública nacional luego de varios años de ausencia en los que se abstuvo casi un su totalidad de ejercer su profesión, argumentando que esta se había convertido, por lo menos en México y a partir de los años cuarenta, en un mundo de negocios frente al cual él no poseía aptitudes de mercader⁴⁹.

El cese de actividades de Juan O'Gorman durante los años cuarenta, sin embargo, no fue un caso aislado pues un buen número de artistas, arquitectos e intelectuales de su generación⁵⁰ se habían retirado de de la escena pública por iguales fechas, o



bien, se habían mantenido vigentes luego de migrar hacia los nuevos y reducidos espacios de poder de las administraciones de Manuel Ávila Camacho y/o de Miguel Alemán o, en el peor de los casos, habían muerto antes de la segunda mitad del siglo

XX; tales fueron los casos del arquitecto Juan Legarreta (1902-1934) y del pintor Julio Castellanos (1905-1947), por citar dos de los ejemplos más inmediatos.

⁴⁹ *Como una pintura nos iremos borrando* [cortometraje], Alfredo Robert, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1987

⁵⁰ Nacidos entre 1900 y 1905.

Podría mencionarse incluso que pocos fueron los arquitectos que habiendo participado activamente en la escena arquitectónica del país durante los años treinta pudieron insertar su quehacer creativo en los enclaves del proyecto de nación de los años cincuenta. Juan O´Gorman como una de las figuras que retornó a la escena nacional lo hizo a través no sólo de su arquitectura sino también a través de otros quehaceres que el artista había desarrollado en la intimidad de su estudio y que, para finales de los años cuarenta habían madurado y puesto de manifiesto una importante transformación de su arte.

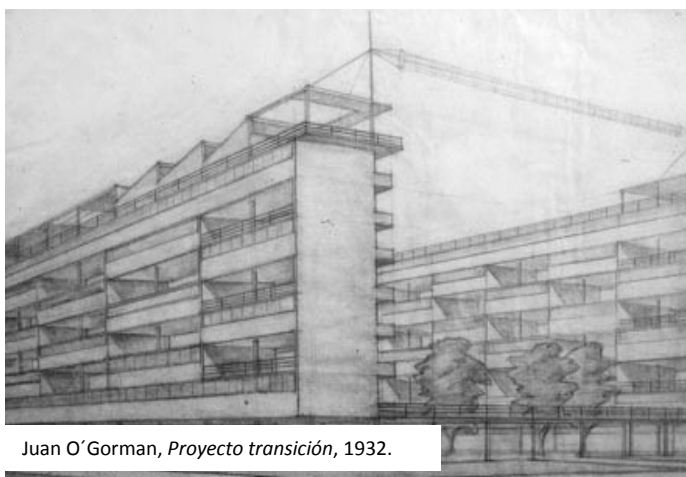
Dos fueron, principalmente, las novedades del nombre Juan O´Gorman hacia la segunda mitad del siglo pasado, la primera de dominante carácter “técnico-formal” a la que correspondieron obras como el recubrimiento mural de Biblioteca Central (1950-1952), de Ciudad Universitaria y otra de “carácter conceptual” a la que pertenecen grandes fracciones de su pintura de caballete y



Muro norte del recubrimiento mural de Biblioteca Central

construcciones como la *casa-gruta* obra en la cual, cabe recalcar convergieron ambas transformaciones, como se verá más adelante.

La trayectoria creativa de Juan O´Gorman para 1950 constaba de la fundación, en conjunto con el Ing. José Antonio Cuevas, de la Escuela Superior de Construcción (1932) hoy ESIA (1937) y su función como Jefe del Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación (1932-1935) gestión durante la cual construyó un cuantioso número de edificios escolares de la educación básica y media superior (1932-1934). Aunado a ello realizó el edificio para el Sindicato de Cinematografistas (1934) y participó en el concurso de vivienda obrera (1933) con su proyecto *Transición*⁵¹, el cual recibió *una mención distinguida* razón de haber



Juan O´Gorman, *Proyecto transición*, 1932.

sido el único concursante en presentar un *modelo multifamiliar* en lugar de una casa⁵².

En el ámbito de la arquitectura doméstica O´Gorman había construido, a finales de los años treinta, una amplia serie de casas

y estudios para distinguidas personalidades de la escena pública y creativa del país, de entre los que destacan; Luis Enrique Erro (1897-1955), Narciso Bassols (1897-1959), Justino Fernández (1904-1972), Edmundo O´Gorman (1906-1995), Julio Castellanos (1905-1947) y Francés Toor (1890–1956).

Sumado a la lista anterior el arquitecto O´Gorman en su etapa más temprana construyó una casa-estudio y una casa-habitación para Diego Rivera y Frida Kahlo

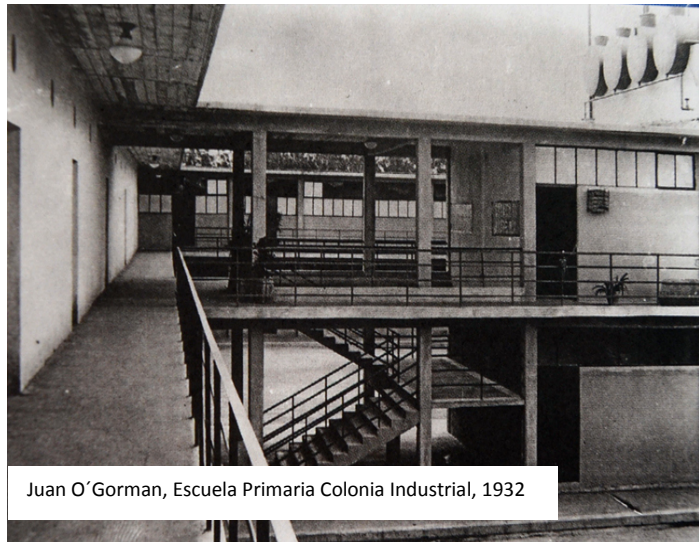
⁵¹ Cabe destacar que el primer lugar de dicho concurso fue otorgado al Arq. Juan Legarreta, el segundo al Arq. Israel Yáñez, el tercero al equipo de Carlos Tarditi y Augusto Pérez Palacios.

⁵² Enrique Ayala Alonso, "Vivienda de masas en México", en *Habitar la casa: historia, actualidad y prospectiva*, UAM, México, 2010, pp.111-125.

(1931-1932) y otra casa-habitación para el Ing. Cecil Crawford O'Gorman (1929) — su padre—las cuales si bien pertenecieron al ámbito de la arquitectura doméstica merecen un señalamiento especial al haberse convertido en verdaderos paradigmas de la escena arquitectónica de su tiempo.

La casa del Ing. Cecil C. O'Gorman corresponde, según cronologías, el mérito de ser la primera casa *funcionalista* de México y América Latina, mientras que al conjunto Rivera-Kahlo el de convertirse en el medio a través de la cual el

funcionalismo se hizo visible en la escena político- arquitectónica nacional propulsando su consolidación como una vía real y tangible para el Estado post-revolucionario modernizara la obra pública partir de una arquitectura de carácter



Juan O'Gorman, Escuela Primaria Colonia Industrial, 1932

económico, durable y de pronta realización. Acción de la cual quedó como testimonio la serie de escuelas proyectadas y construidas por el artista en barrios populares de la creciente ciudad de México.

Podría decirse, entonces, que el trabajo de O'Gorman de los años treinta visto como impulsor de la arquitectura moderna en México y América Latina retomando el análisis de Adolfo Gilly, buscaba “resistir y sublevarse a aquellas que habían sido

formuladas desde arriba, buscando otro porvenir, una utopía reformadora [...] una modernidad desde abajo y para todos⁵³”.

El cambio de esquemas que representó para la escena intelectual la llegada de la cuarta y quinta década del siglo XX desde ópticas también modernas exigió por parte de sus antecesores tanto en México como en otras regiones del continente americano análisis y prácticas basadas, en términos de Bolívar Echeverría, Andrade, en las *inconsistencias de una modernidad realmente existente y de las que deriva la capacidad de supervivencia que tienen las formas sociales arcaicas o tradicionales*⁵⁴. Las formas sociales arcaicas evocadas fueron, entonces, el olvidado mundo orgánico y su capacidad enunciativa en contra de las ciudades monótonas, así como la búsqueda de una nueva expresión arquitectónica que motivara la omnipresencia y la serenidad sin dejar de lado el vértigo de la angustia y el caos.

Otros referentes del regreso de Juan O´Gorman a la escena pública de los años cincuenta fueron, también, su participación en el certamen *La Ciudad de México*, organizado por el *Periódico Excélsior* (1949) y la realización de la única exposición individual en vida del artista, en Bellas Artes titulada; *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O´Gorman*⁵⁵, sucesos, ambos, de gran relevancia, como se verá más adelante, sucesos que, como se verá más adelante, permiten comprender de modo más integral las formas y enunciados de la *casa-gruta* de avenida San Jerónimo.

⁵³ Adolfo Gilly, *Nuestra caída en la modernidad*, México: Joan Boldó Editores, 1988, pág. XIII.

⁵⁴ Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México: Ediciones Era, 2010, pág. 16.

⁵⁵ Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones de arte en 1950*, México: suplemento del Núm. 19 de los anales del Instituto de Investigaciones de la UNAM, 1951, pág. 35.

1.2.2 México de cara al futuro

La Revolución Mexicana no funda una nueva sociedad ni acaba con la antigua; pero los cimientos institucionales de orden político que la gestión de aquellas camarillas echó para mantenerlas establemente en el poder, han conducido a la vuelta de las décadas a una transformación profunda en la sociedad mexicana.

Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la Revolución*.

El “nuevo” orden socioeconómico a construir en el México de los años cincuenta basó su voluntad política en acciones que favorecieran el desarrollo de la clase empresarial así como en la conciliación de las diferencias político-sociales, que entre otras la Revolución



El presidente Miguel Alemán atiende presentación del proyecto Ciudad Universitaria

había heredado, a cambio de la unidad nacional y la modernización del país.

Según especialistas en el tema, la génesis de éste periodo de cambios con miras en la modernización de la industria nacional, se ubica en los años cuarenta y las transformaciones derivadas de sus iniciativas se extendieron por lo menos hasta 1980⁵⁶. Proceso del cual resultó un México formalmente distinto al de inicios de siglo y otro bastante ajeno al que se había construido tras la Revolución Mexicana (1910-1921).

⁵⁶ Adolfo Gilly, *Nuestra caída en la modernidad*, México: Joan Boldó, 1988, págs. 11-12.

Algunos de los cambios experimentados de 1940 a 1950, derivaron de acontecimientos internacionales y de conjeturas locales. El estallido de la Segunda Guerra Mundial (1940-1945), por ejemplo, aceleró el desarrollo de la economía mexicana desde afuera—al demandar insumos para la industria bélica—alentando con ello una dinámica local que había caracterizado al gobierno mexicano: la búsqueda del fortalecimiento del sector manufacturero⁵⁷ y como consecuencia, deseada o no, la consolidación de una burguesía nacional cada vez más fuerte.

Dos sexenios enmarcaron el desarrollo de este primer periodo de cambios; el de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y el de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), “estilos” particulares de gobierno a los cuales se les conoce como *presidenciatos*⁵⁸ y de los que emanó una peculiar interpretación del desarrollo económico capaz de dar fin a los gobiernos revolucionarios así como una particular interpretación del devenir político y económico nacional.

Y es que debe recordarse que la búsqueda del desarrollo económico, basado en el desarrollo de la industria, fue una empresa nacida en México desde finales del siglo XIX. La cual, según modelos y posicionamientos a estas alturas de la historia, sería reinterpretada por una clase político-económica que desde el asesinato de Francisco I. Madero no había tenido otro representante en el poder.

La llegada de la clase político-económica a las cumbres del gobierno, trajo consigo un replanteamiento del modo a través del cual la sociedad mexicana había participado no sólo en la distribución de la ganancia, sino también, en la *producción*

⁵⁷ Celso Furtado, *La economía latinoamericana formación histórica y problemas contemporáneos*, México: Siglo XXI editores, 2001, pág. 106.

⁵⁸ Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, México: Editorial Era, 1997, págs. 44-62.

de la identidad nacional, en los espacios de opinión y de educación así como en la permanencia de los gobiernos no militares,

De ahí que el modelo inmediato—el de la post-revolución—dejara de ser un antecedente del de los años cincuenta para convertirse, paulatina pero decididamente, en la *antítesis* de las acciones del nuevo gobierno. La construcción discursiva y material sería, de nueva cuenta, pieza clave para concretar los pilares de una larga carrera por la industrialización del país y la consolidación de la “nueva” clase política en el poder.

Si las letras, el muralismo y el grabado habían sido piezas clave en la *invención* del nacionalismo post-revolucionario, bajo el mandato de Obregón, Calles y Cárdenas, la radio, el cine, pero, sobre todo, la televisión serían piezas clave para dar a conocer el nuevo proyecto de nación que Ávila Camacho y Miguel Alemán tenía en sus manos.

La arquitectura y el urbanismo, por su parte, participarían, también, en la construcción de un nuevo concepto de habitación basado en la administración de espacios de una urbe que alcanzaba por primera vez la proporción de mil habitantes por hectárea en Centros Urbanos como el Presidente Alemán (1950) y el Benito Juárez (1952), ubicado al sur de la ciudad.

La reacción de quienes habían participado en la construcción discursiva pero también fáctica del México de la post revolución y que había abandonado su empresa poco antes de los años cuarenta iniciaron, entonces, un éxodo entre los polos que se dibujaban en la escena nacional.

1.2.3 La encrucijada de Jano

El artista ya no está seguro de las verdades revolucionarias cantadas en los muros, los problemas importantes del país no han sido solucionados, el desencanto y la derrota son asfixiantes porque de hecho la Revolución no ha triunfado. <<La Revolución Mexicana ha muerto sin resolver nuestras contradicciones>>.

Ida Rodríguez Prampolini

Los cambios experimentados en la escena nacional durante los años cuarenta y cincuenta deben enmarcarse al interior de un proceso de transformación amplio del que surgieron varios modelos de desarrollo, muchos de los cuales fungían a veces de resistencia simulada y muchas otras el de verdaderos modelos alternativos que, incluso, permanecieron durante varias décadas como procesos paralelos.

Uno de los casos más notables en lo que a modelos de simulación refiere, fue el del grupo de ideólogos e intelectuales que durante la cuarta y quinta década del siglo XX reformularon su participación en la escena pública a cambio de mantenerse al interior de la estructura estatal. Hecho que se tradujo, la mayoría de las veces, en la transformación de la verdad histórica que les amparaba como clase dominante y que hasta 1940 se hallaba íntimamente ligada a la Revolución mexicana.

Se dice que es justo en este periodo en el que la Revolución dejó de ser un acontecimiento que exigía al país mirar y preservar su pasado para comenzar a mirar hacia el futuro y convencerse de que el periodo armado de la Revolución

había sido apenas una primera etapa del proceso por el que atravesaba la nación. Un proceso inacabado en el cual era necesaria la participación de un sector más amplio y diversificado del que había participado hasta la fecha y de dónde poner al país al día respecto del acontecer internacional sería una de las principales encomiendas.

Otros sectores de la población, sin embargo, guardaron verdadera resistencia a este tipo de interpretaciones. La llegada de Manuel Ávila Camacho a la presidencia representó para muchos una “interrupción” abrupta del proceso alcanzado por el país según el “mandato” de la Revolución al considerar, de inmediato, el discreto perfil de quien antes de



De PRM a PRI, ceremonia del 18 de enero de 1946

ser presidente fuera oficial mayor de la Secretaría de Guerra y Marina y, a la larga, a partir de las directrices que constituyeron su sexenio.

Daniel Cosío Villegas (1898-1976)—por citar un ejemplo de los intelectuales que se mantuvieron no sólo escépticos sino críticos respecto de ésta nueva interpretación del pasado, presente y futuro de la nación—anunció a finales del sexenio de Ávila Camacho que la Revolución hecha gobierno se había agotado en su larga marcha ideológica, que había dejado de lado su estructura y más aún que había

postergado la solución de los problemas que aquejaban a las grandes mayorías del país, al centrar su atención en la cúspide de la población y no en sus bases⁵⁹.

Por su parte la unidad nacional como empresa gubernamental de los años cuarenta confirmaba la necesidad de replegar a los principales sectores del país en un partido mayoritario basado, sin embargo, no ya en la conformación de séquitos en torno al presidente, sino a favor del fortalecimiento del ejecutivo como máxima representación del Estado mexicano y sus instituciones. El Partido de la Revolución Mexicana (1938) creado por Lázaro Cárdenas y a través del cual Ávila Camacho había llegado a la presidencia derivó en el Partido Revolucionario Institucional (1946). Este cambio se reprodujo en muchos otros flancos de la escena pública y los mecanismos para dar a conocer a sus protagonistas fueron varios.

El sector artístico nacional durante el fortalecimiento del ejecutivo experimentó procedimientos semejantes. Es durante éste periodo que se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) (1946), seguido por el Museo Nacional de Artes Plásticas (1947), el Salón de la Plástica Mexicana (1949), el Museo de Arte Popular (1949) y el Frente Nacional de Artes Plásticas (1952)⁶⁰.

El objetivo central de éstos órganos, en la escena cultural, procuraría *el cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación*—en el caso del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) por citar un ejemplo—*de las bellas artes en las*

⁵⁹ Daniel Cosío Villegas, *La crisis de México*, México: Clío, 1997, págs. 15-19.

⁶⁰ Cronología elaborada en la Clase de Historiografía del Arte Mexicano de la Dra. Ana María Torres Arroyo, en el invierno de 2013.

*ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura*⁶¹.

A estas alturas se crearon también dos Comisiones; la Nacional de Pintura Mural y la Cinematográfica de las cuales se esperaba vigilaran que el grosso de sus producciones “se elaboraran en torno a dos principios básicos: mexicanidad y desarrollismo⁶²” fungiendo a veces de propaganda y muchas otras tantas de “ventana” para maravillar a México con las imágenes del mundo. La estrategia para fortalecer los objetivos de éstas dos vertientes fue la de hacer de los artistas y creadores seguros asalariados del Estado a través de la paga por su labor o a través de premios y reconocimientos.

En lo que a la arquitectura respecta los cambios experimentados por el sector fueron muy importantes. Si como se comentó líneas arriba, la década de 1940 a 1950 representó la continuación de importantes directrices económicas y políticas de inicios de siglo, la arquitectura también participó de ese *revival*. El *estilo internacional* que en el debate de los años veinte sobre la arquitectura mexicana se había dejado de lado, para 1940 resurgió y en 1950 se posicionó como el lenguaje arquitectónico hegemónico.

⁶¹ Artículo 2. I de la *LEY QUE CREA EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA*. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 1946.

⁶² Ana María Torres Arroyo, “Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales” en: *Discurso visual*, revista digital del CENIDIAP, enero-marzo, 2003, (s/p)
(<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne03/agora/agoanator.htm>)

Este reordenamiento, fue mucho más notorio en cuanto a la obra pública respecta, sobre todo en los orígenes de una megalópolis como la Ciudad de México que buscaba insertar grandes dispositivos arquitectónicos en aquellos espacios en



donde se concentrarían servicios como de salud, educación y vivienda para una población en franco crecimiento.

Proyectos como los dedicados al entonces recién creado Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), las distintas ciudades universitarias, los multifamiliares y

las cuatro ciudades satélites a desarrollar serían algunos de los espacios en donde se materializaría la nueva, moderna y superlativa arquitectura moderno-nacional.

El llamado *estilo internacional* sería entonces el lenguaje preponderante de la obra pública de Ávila Camacho y, más aún, de Miguel Alemán. Una de sus encomiendas, en lo inmediato, sería la de poner a México al día en materia de arquitectura y, quizás de un modo no tan directo pero igual de contundente, la de acabar con la “hegemonía” del otros lenguajes con los cuales anteriores actores políticos habían buscado “saldar las deudas del Estado” con su pasado y, más aún, dar solución a las grandes problemáticas estructurales del país.

Con la llegada de los nuevos bríos de industrialización a México la arquitectura funcionalista comenzaría a ser objeto de “censura social” al identificársele con la lucha de clases y por ende con el comunismo⁶³ en un periodo en el que si bien habían cesado los combates bélicos internacionales se vivía un clima de persecución, censura y reconstrucción.

Por su parte el quehacer artístico, por lo menos el de carácter público y el de los artistas “consumados” en la escena nacional comenzaría a cuestionarse a cerca de la importancia del arte como narración del día a día trasladándose hacia temas mucho más subjetivos. Son de este periodo varias de las obras que

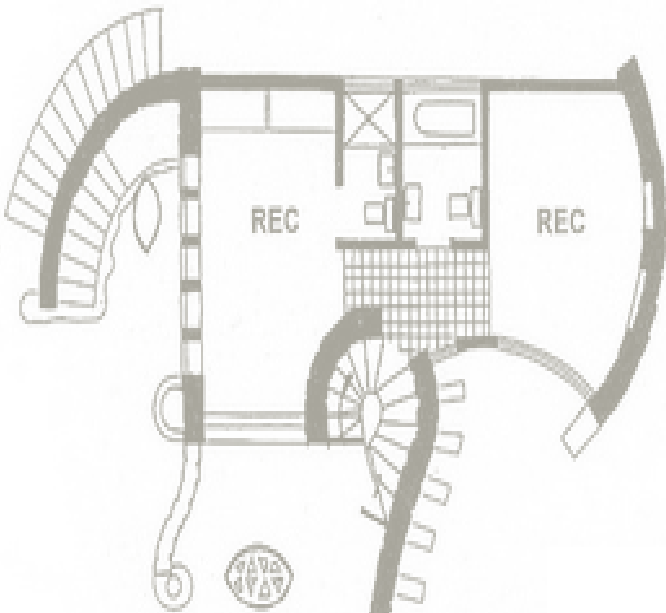


Juan O´Gorman, Autorretrato múltiple, 1950.

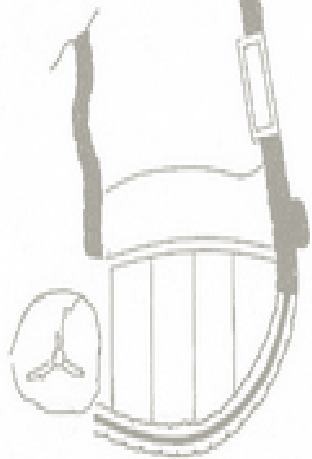
a la postre conformarían el acervo del Museo de Arte Moderno (1964) primer recinto que interpretara y resguardara las obras producidas durante este periodo bajo señalado sentir.

Autorretrato Múltiple de Juan O´Gorman (1950), fue realizado por su autor durante este periodo y permite interpretar la angustia, duda y cuestionamiento que los artistas de cara a la segunda mitad del siglo XX planteaban a su quehacer creativo y su función como partícipes de una sociedad sacudida por los cambios.

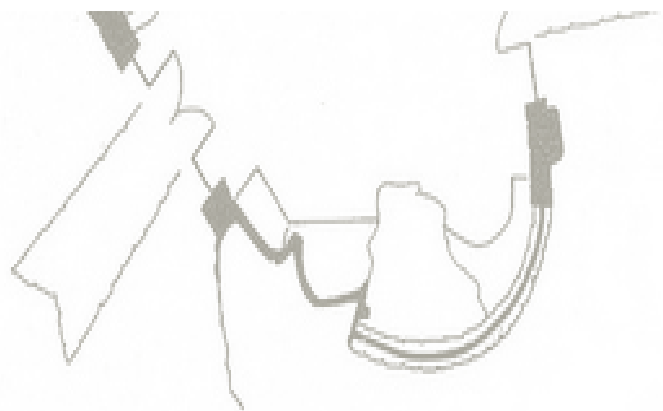
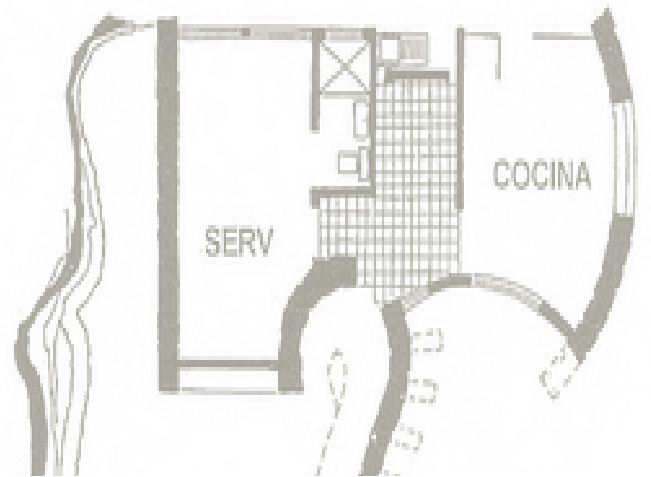
⁶³ Enrique X. de Anda Alanís, *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*, México: UNAM/IIEs, 2008, pág.29.



TERRAZA



PLANTA ALTA



PLANTA BAJA

Capítulo II

La casa-cueva San Jerónimo No. 162 y la crítica de Juan O'Gorman en contra de la civilización

Capítulo II

La casa-gruta de avenida San Jerónimo No. 162 y la crítica de Juan O’Gorman en contra de la civilización

Esta casa se realizó con el principal propósito de ser un grito de protesta en favor del humanismo, dentro del desierto mecánico y tecnológico de “nuestra maravillosa civilización”.

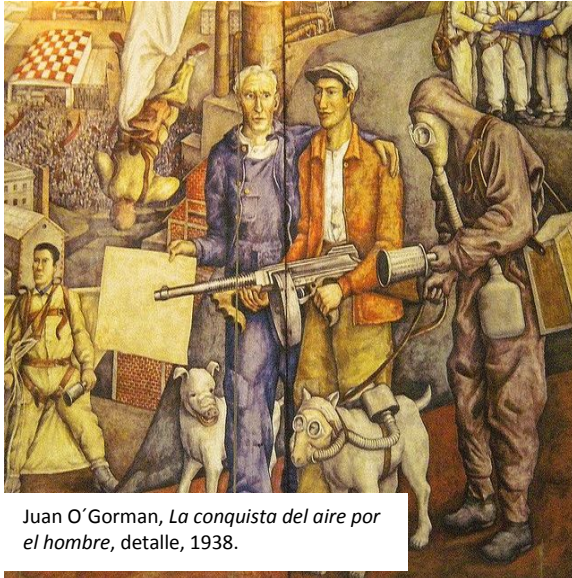
Juan O’Gorman

Preámbulo

Una arquitectura habitacional distinta a la del *estilo internacional* auspiciada por Estado o en boga en el ánimo arquitectónico nacional de los años cincuenta logró concretarse al sur de la ciudad de México bajo la iniciativa de un grupo de arquitectos e intelectuales interesados en administrar el espacio bajo una *nueva alianza con la naturaleza*⁶⁴ y en demostrar la viabilidad de la iniciativa privada en materia de construcción a través de la creación de productos arquitectónicos destinados a la pujante clase media.

El Pedregal de San Ángel perteneciente a las afueras de la ciudad de México y en donde se planeaba llevar a cabo la construcción de una de las obras públicas más importantes de la época, Ciudad Universitaria (1948-1952), representó a finales de los años cuarenta, la posibilidad de transformar varios de los supuestos arquitectónicos a partir de los cuales la capital nacional se había expandido en la

⁶⁴ González Riquelme, et. al, “La arquitectura del Pedregal puede ser un paraíso perdido” en: Boletín *Espacio Diseño* 154, diciembre-enero, 2007, pág. 13.



Juan O'Gorman, *La conquista del aire por el hombre*, detalle, 1938.

última década poniendo al descubierto la existencia de modelos arquitectónicos dispuestos a negociar, en el trayecto, su propio concepto de habitación y modernidad, como se verá más adelante.

Diego Rivera (1886-1957), por citar una de las figuras interesadas no sólo en realizar aproximaciones a una *nueva*

arquitectura sino, también, en teorizar a cerca sus orígenes, antecedentes y objetivos, presentó en *Ideas actuales de los arquitectos mexicanos*, Conferencias dictadas en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en 1954, *La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana*, ponencia en la cual evidenció su labor respecto al tema situando sus primeros análisis en 1947.

Rivera explicó las *huellas de la historia y de la geografía* en la arquitectura mexicana desde un análisis absolutamente histórico pero también, y de manera muy novedosa, como una determinación *cuasi* arqueológica que en su omisión había impedido realizar una arquitectura nacional y, más aún, una expresión acorde a la *fisonomía mexicana*⁶⁵, esto, en el momento justo en que el ánimo creativo del país buscaba realizar una arquitectura de señaladas características.

Rivera aunque no lo menciona en su ponencia de 1954 había fungido como teórico del *Residencial Jardines del Pedregal* y en la praxis había resuelto *Anahuacalli*,

⁶⁵ Marta Olivares Correa, Conferencias dictadas en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en 1954. *Ideas actuales de los arquitectos mexicanos*, vol.2, México: Universidad Obrera de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, pág. 252.

obras que quedaron como testimonio del guanajuatense en lo que a una arquitectura nacional y acorde con la fisonomía mexicana refiere y que se sumaron a las contadas obras que cumplieron con dicho objetivo en Ciudad Universitaria: Biblioteca Central, el Estadio Olímpico Universitario y los Frontones *únicos representantes de la arquitectura moderna y mexicana de Ciudad Universitaria*⁶⁶, según el muralista.

Juan O´Gorman como parte de los arquitectos que asumieron el reto de interpretar arquitectónicamente las huellas de la historia y de la geografía en el México de la segunda mitad del siglo XX realizó dos obras de vital importancia; Biblioteca Central, en Ciudad Universitaria y la *casa-gruta* de avenida San Jerónimo, ambas ubicadas en el Pedregal de San Ángel. Las similitudes entre ambas obras así como sus diferencias resultan de vital importancia derivando de distintos estímulos y de una labor creativa de O´Gorman que, después de un par de lustros, volvía a la escena arquitectónica nacional.

La conjetura en que O´Gorman realizó Biblioteca Central tanto política como arquitectónicamente hablando atendió, en gran medida, a las características de Ciudad Universitaria como proyecto de urbanización y obra pública, mientras que la realización de la *casa-gruta* se tornó un ejercicio mucho más íntimo y por tanto se constituyó de premisas no tan evidentes. Juan O´Gorman ya había sentado los precedentes de una obra como la *casa-gruta* y de su crítica en contra de la sociedad de mediados del siglo pasado, cuando al ejecutar el mural titulado *La conquista del aire por el hombre* para el Aeropuerto de la Ciudad de México (1938),

⁶⁶ Ídem. pág. 256

no sólo cumplió con la tarea de elaborar una narración alusiva a la aviación, sino también, una crítica frontal a la simpatía que, a finales de los años treinta, los Estados nazi-fascistas causaban en países de todo el mundo sin ser México y América Latina la excepción.

Por su parte Frank Lloyd Wright, el creador de la arquitectura orgánica, representó para O´Gorman, por iguales fechas, una interesante interpretación del quehacer arquitectónico del siglo XX. Entendida por O´Gorman como *la arquitectura que*



busca establecer una relación entre el edificio y el paisaje que lo rodea, la arquitectura orgánica de Wright, convertía la habitación humana [...] en el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra [...] procurando actualizar lo

*tradicional de la región y el lugar donde se realiza, convirtiéndose en vehículo de armonía entre los hombres que participan de la misma tradición*⁶⁷.

⁶⁷ *Ensayo a cerca de arquitectura orgánica, referente a la casa ubicada en no. avenida 162, San Ángel, D.F; construida por Juan O´Gorman en: Ida Rodríguez Prampolini, La palabra de Juan O´Gorman, México: UNAM/IIEs, 1982, pág. 155*

Juan O´Gorman, sin embargo, no llegó a Wrigth a partir de la arquitectura sino, a través, de *La conquista del aire por el hombre*. Edgar Kaufmann Jr., quien al mirar el trabajo de O´Gorman en el aeropuerto de la ciudad de México, encargó al artista la realización de un mural para la Asociación de Jóvenes Judíos de Pittsburg resultó ser el vínculo entre Juan O´Gorman, Frank Lloyd Wright y su padre Edgar Kaufmann

Durante seis meses Juan O´Gorman y su esposa Helen Fowler trabajaron en los estudios preparativos para doce muros de la Asociación de Jóvenes Judíos, tiempo en el cual el matrimonio cada fin de semana visitaba la casa de



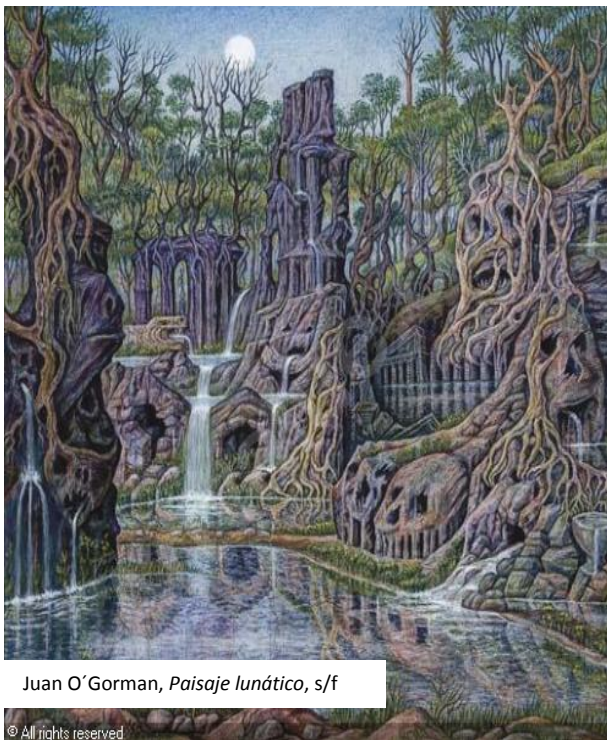
Juan O´Gorman, *El reino vegetal es un país lejano*, 1947

campo de los Kaufmann ubicada en *Bear Run*, Pensilvania. Residencia diseñada por Wright, de 1936 a 1939, conocida como la *casa de la cascada* y la cual, seguramente, causó un gran interés en O´Gorman motivo de su articulación arquitectónica con la orografía y el paisaje de Pensilvania.

Razón de una supuesta falta de integración de los bocetos realizados por O´Gorman, el mural de Pittsburg no se llevó a cabo. A finales de 1939, año en el que estalló la Segunda Guerra Mundial, O´Gorman y Helen regresaron a México y se establecieron en Jardín no. 88, San Ángel, sólo para que el artista hiciera

evidente su cese en la escena arquitectónica nacional al iniciar un intenso periodo de transformación de su quehacer que abarcó, por lo menos, hasta 1949.

Si la *construcción* de espacios para la habitación humana había sido la principal ocupación de O’Gorman durante los años treinta, de 1939 a 1949 la *deconstrucción* y la difuminación de dichos espacios en el paisaje y en el tiempo—por lo menos de manera conceptual—sería uno de sus principales cometidos y la



Juan O’Gorman, *Paisaje lunático*, s/f

© All rights reserved

pintura de pequeño formato el medio elegido por el artista.

De ésta década de ausencia de O’Gorman en la arquitectura y en la escena pública en general, el mejor registro de su acontecer es la pintura de caballete. En ella O’Gorman narra la amenaza de la guerra, la destrucción del reino vegetal y el regreso de los hombres y de lo bello a

la cueva. La inocencia, lo monstruoso y lo fantástico habitan en las oquedades de los paisajes de O’Gorman huyendo de las ciudades y sus ruinas.

Las ciudades de O’Gorman a partir de 1939 pasan de la representación de una realidad en *orden* a la narración del caos, de la aniquilación y del despojo. La arquitectura como símbolo del ordenamiento de la naturaleza a beneficio de la humanidad queda resumida, en la pintura de O’Gorman, a la ruina. *Ruinas de las*

que nacen otras ruinas y para las cuales no habrá memoria. Aún la *maravillosa civilización* será llevada al límite por la avaricia y la ignorancia del hombre y de todo aquello no quedará más que surcos, relieves e irregularidades que el paisaje terminará por devorar.

La realización de la *casa-gruta* tras el largo periodo de ausencia de Juan O’Gorman de la escena pública representó, de algún modo, la maduración de la crítica externada en su pintura al ser llevada a cabo por el artista al terreno de la arquitectura. Pensada por O’Gorman como un *ensayo de arquitectura orgánica* fue

presentada, también, como una *protesta en contra de la civilización* y, quizás, fue vivida por el artista como una gran catarsis al derivar, no necesariamente, de la arquitectura como orden sino de la arquitectura como orientación frente a lo



Juan O’Gorman, Paisaje con llamas, 1943

indómito, lo agreste y lo desconocido muy acorde a un sentir posterior a la guerra.

La montaña y la tierra como sustento del acontecer orgánico y cultural de los hombres abría paso a una nueva etapa de la construcción de Juan O’Gorman en una habitación que ponía al límite a su autor y que por sus formas y conceptos se ubicaría al bode de la realidad como lo hacían los paisajes de sus cuadros,

2.1 La petrificación de la imagen y la corrosión de las formas: La técnica arquitectónica en San Jerónimo 162

2.1. 1 Anhuacalli: Piedra decorativa



Fachada frontal del *Anahuacalli*

En 1944⁶⁸ Diego Rivera comenzó la construcción del *Anahuacalli* “Casa sobre tierra entre dos mares⁶⁹” o “casa del Anáhuac⁷⁰”, dedicado a resguardar y exhibir la amplia colección del artista en materia de arte prehispánico. Juan O’Gorman, para la fecha, había cesado su quehacer como arquitecto sumergiéndose en la pintura de caballete, situación que no le impidió aceptar, sin embargo, la invitación de Rivera “para que le ayudara en la parte técnica de [la] construcción⁷¹”.

La importancia del *Anahuacalli* en la labor creativa de Rivera y de O’Gorman radicó en que, a partir de su realización surgió, entre otras cosas, una técnica de decoración que enriqueció la creatividad de ambos artistas y que, en el caso específico de O’Gorman, pasó a formar parte importante de su acontecer

⁶⁸ En relación a la adquisición del terreno y el inicio de la obra por parte de Rivera las fechas varían según la literatura especializada, habiendo quienes afirman que a ambos sucesos corresponden al año de 1943 y otros al de 1944. Lo que es absolutamente consensuado es que ésta obra fue realizada en momentos distintos de la producción creativa de Rivera, abarcando de 1943 (44) a 1963, año en que se concluyó el recinto bajo la participación de Ruth Rivera, Juan O’Gorman y Heriberto Pagelson en homenaje póstumo al muralista.

⁶⁹ Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México: SEP, 1986, pág. 34.

⁷⁰ Elisa García Barragán, Carlos Pellicer en el espacio de la Plástica, México: UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural, 1997, pág.52

⁷¹ Juan O’Gorman, *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007, pág. 149.

arquitectónico hasta convertirse en uno de sus rasgos representativos de los años cincuenta.

Mosaico de piedra, término con el cual se conoció a la técnica decorativa nacida en el *Anahuacalli*, fue concebida por ambos artistas como una solución ornamental ante un problema de acabados en la obra. La cual dejaba ver en sus techos las losas de concreto armado con las que habían sido creados y que rompían, Rivera, con el estilo arquitectónico del recinto de inminente inspiración prehispánica.

Los mosaicos de piedra, como solución creativa aplicada por Rivera y O'Gorman a una construcción de fundamentos



Interior de uno de los techos del Anahuacalli, *detalle*

modernos, constaron de la realización de pequeñas cimbras de madera sobre las que se colocó una capa de padecería de piedra gris y sobre las que se vació un pequeño colado no muy aguado para impedir que se filtrase entre las piedras y ensuciase el lado inferior de la cimbra⁷²; una vez fraguadas las cimbras serían colocadas en la parte interna de los techos corrigiendo con ello el acabado de la obra.

La naturaleza estilística del *Anahuacalli* inspiró a Diego Rivera a elaborar diseños prehispánicos a dos tonos conformados por la base de padecería gris con la que se iniciaron las cimbras y otra variante cromática de piedras, a lo que O'Gorman agregó la utilización de piedras de distinto color y calidad (tabique, caliche, mármol, piedra negra) lográndose con ello composiciones mucho más complejas.

⁷² Juan O'Gorman, *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007, pág. 149.

La eficacia de ésta solución decorativa terminó por convertirse no sólo en un plus estético y narrativo del *Anahuacalli*, como lo demuestran los mosaicos de piedra utilizados en pisos y muros⁷³, sino en una técnica que cobraría gran importancia en la producción creativa de Rivera y de O’Gorman.

En 1946 ambos artistas trabajaron juntos por segunda ocasión en un proyecto de matices semejantes en cuanto a la inspiración y forma del *Anahuacalli* pero bajo formatos y dimensiones absolutamente distintas: el estudio para Frida Kahlo a realizar en la “casa azul” de la pintora ubicada en el barrio de Coyoacán de la ciudad de México⁷⁴.



Estudio para Frida Kahlo en su casa de Coyoacán

En éste proyecto se volvieron a colocar, en techos y muros, decoraciones de piedra de colores naturales, bajo semejantes representaciones de carácter prehispánico pero al interior de un corpus arquitectónico mucho más acercado al funcionalismo de O’Gorman que al neo-prehispánico de Rivera.

⁷³ La utilización de los mosaicos de piedra en pisos y muros del *Anahuacalli* demuestra que la técnica ideada por Rivera y O’Gorman superó por mucho su utilización para resolver, únicamente, los acabados de sus techos. Esto queda demostrado, también, a partir del perfeccionamiento de los mosaicos en el recinto.

⁷⁴ Hilda Trujillo Soto “La casa azul: el universo íntimo de Frida Kahlo” en el portal digital del Museo Frida Kahlo:

http://www.museofridakahlo.org.mx/assets/files/page_files/document/36/LaCasaAzul%20-%20El%20universo%20intimo%20de%20FK.pdf



Juan O'Gorman, *Cosumatum est, s/f*

La importancia de ambas obras al interior del transcurrir creativo de Juan O'Gorman y más específicamente de la posterior construcción del 162 de avenida San Jerónimo, atiende a su carácter de antecedente en lo que al

análisis de la transformación de su arquitectura refiere.

Podría mencionarse que, es a partir del *Anahuacalli*, que Juan O'Gorman experimenta la ornamentación de la arquitectura a partir de materiales distintos a los de la pintura mural que ya había aplicado en las escuelas primarias funcionalistas de los años treinta y que dicha técnica se hallaba mucho más próxima a las inquietudes creativas del artista, como se verá en el siguiente apartado.

La experiencia del *Anahuacalli* para O'Gorman podría entenderse como la *petrificación de las formas* con las que el artista había resuelto sus intervenciones en pasados espacios arquitectónicos así como una vía a través de la cual sus inquietudes en el ámbito de la pintura de caballete se hacían mucho más próximas a su labor como muralista.

La *piedra decorativa* del *Anahuacalli* y del estudio de Frida Kahlo lograba equiparar sus formas pétreas con los corroídos paisajes de O'Gorman, en los cuales el artista

se hallaba en búsqueda constante de entender la relación entre la arquitectura y el espacio bajo el imperioso deterioro del tiempo.

Este primer paralelismo entre las cualidades plásticas de la *pedra decorativa* y los tópicos de su pintura de caballete llevaría a O´Gorman a una búsqueda incesante por hacer mucho más claras las equivalencias entre una y otra manifestación creativa. La pintura y la arquitectura, como consecuencia de dicha búsqueda, derivarían en un sola obra; la *casa-gruta*, pero antes de ello, O´Gorman pasaría de la *pedra decorativa* del *Anahuacalli* a la *pedra monumental* de Biblioteca Central

en el corazón del Plan Maestro de Ciudad Universitaria.

El análisis de dicho salto, sin embargo, poco se ha estudiado en la historiografía del arte



nacional y, más aún, se ha dejado de lado en su particularidad a consecuencia de su omisión como parte de un proceso de crecimiento y perfeccionamiento de la técnica y planteamiento creativo del artista.

Y es que pese a la importancia que se ha delegado a Biblioteca Central en la historia del arte y de la arquitectura nacional y pese a ser los petro-murales de O´Gorman las únicas obras realizadas en el extranjero, los recubrimientos de piedras de colores naturales aguardan, aún, por un estudio integral

2.1.2 Biblioteca Central: Piedra monumental

El nombramiento de Juan O´Gorman como parte del equipo a realizar Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, en 1948, acompañado por los arquitectos Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, configuró el marco a través del cual O´Gorman lograría regresar a la escena arquitectónica nacional así como poner en práctica la técnica del petro-mural en dimensiones monumentales.

Carlos Lazo, dice O´Gorman en su autobiografía:

[...] me llamó a su oficina para encargarme, con la cooperación del arquitecto Saavedra, condiscípulo mío y del arquitecto Juan Martínez de Velasco el proyecto de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. Varios de los demás edificios ya estaban iniciados y otros por concluirse. No era seguro que hubiera suficiente dinero para construir el edificio [...] pero de cualquier manera se nos pagaría el proyecto⁷⁵.

El programa arquitectónico de Biblioteca Central presentado por O´Gorman, Saavedra y Velasco fue aprobado, ese mismo año, los trazos que darían forma al edificio, por conceso de los arquitectos, se ajustarían a los planos presentados y se ceñirían, exclusivamente, a la subsanación de las necesidades bibliotecarias del inmueble⁷⁶.

El planteamiento inicial de Biblioteca Central, fundado en la proyección de un módulo horizontal y otro vertical que le atravesaba, y en el cual se concentrarían diez pisos no albergaba—más allá de su monumentalidad, sus vitrales de ónix para

⁷⁵ Juan O´Gorman. *Autobiografía*, México. UNAM/ DGE Equilibrista, 2007, pág. 154.

⁷⁶ Aja, Marisol, *Juan O´Gorman en: Cuadernos de arquitectura para la conservación del patrimonio artístico. Apuntes para la historia y la crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980 V.2*, 1982, pág.42.

todo el ángulo superior de la planta baja y sus relieves de piedra volcánica, en la base de la composición y en la fuente dedicada a Tláloc—mayor detalle o caracterización y fue entregada como obra acabada por el equipo de arquitectos a Carlos Lazo en 1950.

A partir de ésta fecha O´Gorman extendió una prórroga a la Gerencia del proyecto de Ciudad Universitaria, la cual recaía enteramente en el artista y que respondía a la necesidad de cubrir los muros de la biblioteca con pequeñas cimbras de piedras de color natural buscando con ello *evitar que pareciera un cajonzote tremendo de tabique*⁷⁷.

Al respecto O´Gorman explica:

Quando traté este asunto con el arquitecto Carlos Lazo se entusiasmó con la idea del recubrimiento de mosaicos de colores y me pidió que hiciera un proyecto. Dedicué dos días y sus noches, casi sin dormir ni comer, haciendo los primeros croquis, para tener las ideas someras de este mosaico enorme que debería recubrir los cuatro lados de la torre de acervos del edificio [...] Posteriormente, Carlos Lazo empezó a arrepentirse de haberme prometido hacer este grandioso mosaico, pero a suplicas mías, me permitió que hiciéramos un ensayo en la parte baja de uno de los lados de los acervos para ver cómo resultaba sobre el edificio [...] al ver Carlos Lazo [los resultados del ensayo] aceptó la idea de hacer los mosaicos de piedra, siempre que el precio que yo cobrara fuera extremadamente bajo, porque no se había previsto presupuesto especial para este recubrimiento, que debería costar un poco más que con vitricota o con recubrimientos de cualquier otro material similar. Me ponían muchos obstáculos para hacer el mosaico y fue posible llevarlo a cabo merced del entusiasmo del arquitecto Gustavo Saavedra, quien intervino con el director del Banco de México, Carlos Novoa, presidente del Patronato de la Ciudad Universitaria, que ordenó se hiciera⁷⁸.

⁷⁷ “Los murales de la biblioteca central de C.U se hicieron para evitar que el edificio fuera un monstruo”, entrevista de José Ortiz Monasterio a Juan O´Gorman, en: Uno más uno, México, febrero 1, 1982.

⁷⁸ Juan O´Gorman. *Autobiografía*, México. UNAM/ DGE Equilibrista, 2007, pág. 155.

Es importante señalar que el recubrimiento planteado por O´Gorman, se dividía en cuatro mil cimbras de un metro cuadrado de extensión y que a diferencia de lo que había practicado en el *Anahuacalli* y en el Estudio de la casa azul de Frida Kahlo, constituirían una sola narración a la cual tituló *Representación Histórica de la Cultura*.

La monumentalidad de éste petro-mural, entonces, no recaería solamente en la extensión del área a intervenir sino, también, en su aspecto narrativo, el cual como



Juan O´Gorman, Representación histórica de la cultura, Biblioteca Central (detalle), 1951.

su nombre lo indica buscaría representar la historia de la cultura mexicana partiendo del remoto pasado indígena, hasta llegar a 1950, pasando por la colonia y las transformaciones que explicaban la historia moderna.

El trabajo de O´Gorman como arquitecto y pintor en Biblioteca Central, además de poner de manifiesto la ostentosa y renovada técnica pictórico-arquitectónica del artista, le posicionó en uno de los espacios más importantes de la escena nacional; Ciudad Universitaria. Obra de primer orden de la administración de Miguel Alemán e ícono de ánimo de cierto sector de la política y la economía nacional.

Representación Histórica de la Cultura de Biblioteca Central visto desde su monumentalidad así como a través de su posición estratégica al interior de uno de

los espacios más importantes de la escena arquitectónica nacional fungió, en 1950, como un gran escaparate a través del cual sirvió a manifestarse la actividad arquitectónica de O'Gorman quien, después de catorce años de ausencia no sólo reaparecía con una obra como Biblioteca Central sino que realizaba de manera paralela y, a unos cuantos pasos, la que el nombraría como la obra más importante de su arquitectura; su casa del Pedregal de av. San Jerónimo.

El recubrimiento mural de Biblioteca Central se hallaba inmerso en el corpus de la casa-estudio construida por O'Gorman en San Jerónimo bajo dinámicas que si bien no contaban con la complejidad y las dimensiones de *Representación Histórica de la Cultura* superarían por mucho su participación respecto de la arquitectura que le sustentaba.

El desarrollo técnico y enunciativo del petro mural iniciado en Anahuacalli como *pedra decorativa*, amplificado y perfeccionado en Biblioteca Central derivaría en *pedra arquitectónica* en San Jerónimo 162. Ahí los límites de la roca dependerían, exclusivamente, de sus tonos, sus texturas y su densidad, pues la piedra misma habría de ser habitada bajo una solución arquitectónica sin precedentes.

La existencia de la *casa-gruta*, sin embargo, señaló en el recubrimiento mural de Biblioteca Central un sentido crítico peculiar, el cual será analizado más adelante y que, si bien no es evidente, explica la relación entre una y otra obra permitiendo comprender de modo más integro la arquitectura de O'Gorman durante éste periodo.

2.1.3 San Jerónimo 162: Piedra arquitectónica

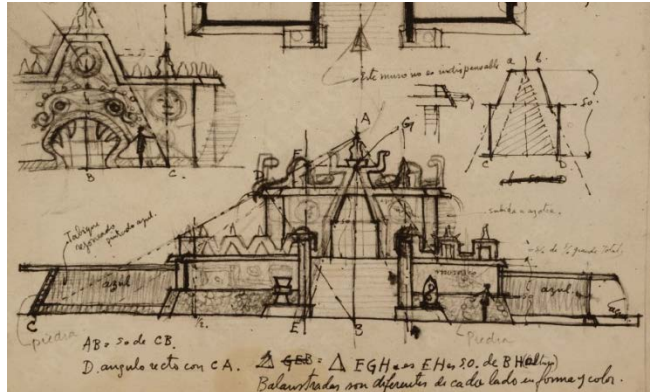
Si bien el proyecto de habitar el Pedregal de San Ángel se formuló a partir de bases arquitectónicas específicas, quienes se “embarcaron” en su mar de lava experimentaron transformaciones que no necesariamente estaban calculadas en sus programas arquitectónicos y que empezaron a surgir conforme fueron conociendo e intervenido la zona.

La experiencia de habitar el Pedregal llegó a ser tan trascendental en la obra de arquitectos como Luis Barragán, Max Cetto y Juan O´Gorman que como puede observarse, su trayectoria creativa no volvió a ser la misma después de construir de manera individual o conjunta, alguna de las islas del archipiélago arquitectónico en el que se convertiría el Pedregal de San Ángel a inicios de los años cincuenta.

Juan O´Gorman y su casa de avenida San Jerónimo no 162 son uno de los mejores ejemplos para comprender el papel tan importante que guardaron las formas, texturas y colores del paisaje del Pedregal al interior de su programa arquitectónico, así como para entender el grado de transformación experimentado por su genio creativo en una empresa en la que los objetivos iniciales no fueron más que el pretexto para que O´Gorman iniciara su travesía en el mar del Pedregal.

El primer plano

Basado, quizás, en su experiencia de habitar un espacio como la casa de la cascada (1939) de Frank Lloyd Wright en 1939 e influenciado quizás por el *revival*

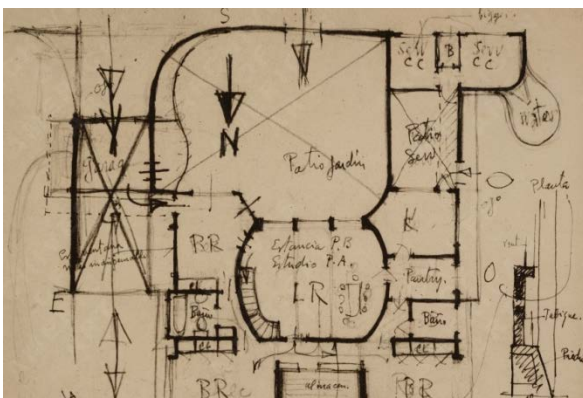


Plano original de la casa-estudio de avenida San Jerónimo (detalle), s/f, Archivo Esther McCoy.

maya de la arquitectura de los Estados Unidos así como por el trabajo de Richard Neutra, Juan O'Gorman planeó la construcción de su casa habitación en el Pedregal de San Ángel bajo cometidos muy específicos.

El primer plano concebía el espacio arquitectónico de su casa-estudio de manera *horizontal* (fig.1) y resolvía sus necesidades de habitación y las de su esposa Helen e hija María Elena a partir de una gran estancia, una recámara principal, dos baños, una cocina, un patio y cuarto de servicio, para la planta baja, y un único y

gran estudio para la planta alta, todo esto rodeado por un inmenso jardín.



Plano original de la casa-estudio de avenida San Jerónimo (detalle), s/f, Archivo Esther McCoy.

Las formas de este primer plano atendían a una clara influencia de Frank Wright y, más específicamente, de las casas *Samuel Freeman* y *John Storer* realizadas en 1923 bajo el dictado del

*mayan reviva*⁷⁹, estilo que terminó por caracterizar a algunas de las obras de Wright en California.

El plano inicial de O'Gorman para el 162 de avenida San Jerónimo muestra la paridad de sus formas con el *mayan revival* a partir de los tableros, taludes y cresterías con los que el artista dotaría a la obra de un claro parecido con la arquitectura de Uxmal. Por otro lado la solución estilística que ostenta el plano se encuentra muy acercada las casas *Freeman* y *Storer* si lo que se observan son sus volúmenes escalonados, la pirámide como base de la composición y la monumentalidad como definición de la obra.

El jardín como elemento de San Jerónimo 162, por su parte, no rodearía solamente la construcción como puede observarse en el plano, sino que se integraría a su solución arquitectónica formando un sutil juego de curvas en los muros de la casa y determinando en gran medida la ubicación y las formas de las escaleras exteriores. Esta relación casa-jardín en el plano de O'Gorman puede observarse en la arquitectura de Max Cetto, colega y amigo del artista, en Jardines del Pedregal quien a su vez se hallaba profundamente influenciado por Richard Neutra.

Otro de los aspectos que sobresale del plano inicial de Juan O'Gorman para su casa-estudio del Pedregal de San Ángel son los recubrimientos murales indicados por el artista, para la fachada principal de la casa, a realizarse muy probablemente

⁷⁹ El *mayan revival* fue un concepto arquitectónico desarrollado en los Estados Unidos por personalidades como los arquitectos Wright y Neutra, caracterizándose por la construcción de espacios en horizontal y con dos niveles máximos de altura y la utilización de cresterías y detalles representativos de la cultura maya, representativa del sur de México y del norte de Guatemala

en piedras de color natural según el periodo creativo por el que atravesaba O'Gorman, y que concordaría con los taludes de piedra volcánica de la obra.

Finalmente vale la pena recalcar que el aspecto de la casa-estudio planeada por O'Gorman en éste plano rescatado por la arquitecta norteamericana Esther McCoy en 1951, resulta diametralmente distinto al que obtuvo finalmente el 162 de avenida San Jerónimo una vez que O'Gorman puso en contacto su programa arquitectónico con las formas, texturas y oquedades del Pedregal de San Ángel.

Este último punto resulta vital pues como se afirmó líneas arriba, la transformación experimentada por los arquitectos que se embarcaron en la empresa de *conquistar* el Pedregal fue representativa en su trayectoria creativa y, en el caso específico de O'Gorman, los cambios experimentados fueron tales que para tener un juicio aproximado de su relevancia han de calibrarse factores que no son claramente inidentificables en la obra.

La transformación de la arquitectura de O'Gorman en el Pedregal de San Ángel debe considerarse pensando en la capacidad de asombro, creatividad y desprendimiento del artista así como en el profundo conocimiento técnico de su profesión, el cual llegó a hacer habitable una cueva de origen natural a través de un interesante ejercicio de deconstrucción arquitectónica.

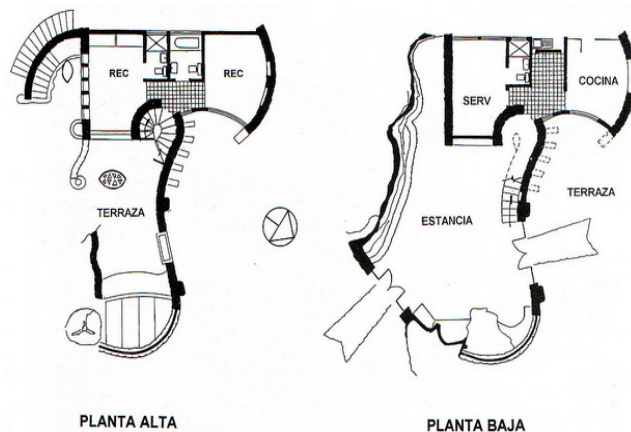
La casa-cueva

Una vez puesta en marcha la construcción de la casa del Pedregal de Juan O´Gorman en el 162 de avenida San Jerónimo, la transformación de sus planes iniciales se iría dando con la rapidez que le permitía al

artista el hecho de ir alternando su construcción con la de Biblioteca Central, ubicada a unos cuantos metros.

Según declaró O´Gorman un par de décadas después de la construcción de ésta obra, la naturaleza *indómita* del Pedregal lo sorprendió cuando, tras dinamitar una parte de su terreno halló una cueva de origen natural que hubo de producirse varios siglos atrás debido al encapsulamiento de una burbuja de aire al interior del rio de lava del que formaba parte⁸⁰ y que tras la explosión había quedado expuesta a la intemperie en pleno siglo XX.

Esta enorme burbuja escondida, en la que hasta entonces había funcionado como cantera para producir las piedras a través de las cuales O´Gorman pensaba dar forma a su casa-estudio, terminaría por transformar el proyecto del artista a partir de un interesante ejercicio creativo de arquitectura e improvisación del que resultó una obra absolutamente distinta a la planeada por O´Gorman y sin ningún precedente en la arquitectura mexicana del siglo XX.



⁸⁰ Juan O´Gorman "Comentarios a cerca de la casa de San Jerónimo no. 162" en Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O´Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1982, pág. 157.

La transformación del proyecto habitacional de O'Gorman en el Pedregal de San Ángel inició con el deseo del artista por integrar la cueva hallada en el terreno al interior de su programa arquitectónico. Este cambio sin embargo, no sólo modificaría las soluciones de su programa sino, también, el método a partir del cual O'Gorman habría de realizar la obra.

La arquitectura como ordenamiento, razón, o administración del espacio cedería, entonces, a un interesante ejercicio de adecuación, es decir, no sería el trazo de O'Gorman, una vez integrada la cueva, el que decidiría sobre el espacio sino las características del espacio sobre la arquitectura del artista.

En esta primera alteración del programa arquitectónico del 162 de avenida San Jerónimo es importante señalar el grado de negociación que O'Gorman estuvo dispuesto a establecer con el espacio pues, si bien es cierto que en el plano inicial el artista había construido un concepto arquitectónico del Pedregal, también es cierto que dicha representación se basaba más en el ordenamiento del espacio que en la habitación de sus formas.

La *radicalidad* habitacional, que años más tarde fuera señalada por la crítica internacional al analizar el programa arquitectónico de San Jerónimo 162⁸¹, derivó precisamente de este habitar el Pedregal bajo una solución arquitectónica extrema, es decir, a partir de los posibles puntos de intersección entre la roca indómita y el trazo arquitectónico como interpretación de un nuevo orden y por tanto de una solución habitacional intransferible.

⁸¹ Francisco González de Canales, *Experiments with Life Itself: Radical Domestic Architectures Between 1937 and 1959*, ACTAR Publishers, 2012, págs. 118-143.

Una vez integrada e interpretada la cueva al interior del programa arquitectónico de San Jerónimo 162 así como solucionadas las necesidades habitacionales de la construcción, Juan O´Gorman dio paso a un interesante proceso de significación de sus formas y conceptos e, incluso de los medios a través de los cuales había logrado llevar a buen puerto tan complicada empresa.

O´Gorman nombró a su casa-cueva *Ensayo de arquitectura orgánica*, pensando como ya se señaló en el trabajo de Wright, *protesta en contra de la civilización* en alusión a la corrupción de la urbe y a su crecimiento desmedido, mientras que en lo que a la transformación experimentada por su arquitectura si bien no lo externó bajo términos semejantes la solución misma de la obra, única en la trayectoria creativa del artista, pondría de manifiesto las formas que habrían de corresponderle.

La *casa-gruta* de O´Gorman empotrada en el complejo arquitectónico y paisajístico arriba descrito denunció, a través de sus formas, un imponente ejercicio de libertad del artista acompañado por el característico vértigo de la angustia.

La construcción de la *casa-gruta* puso en *peligro* el genio creativo de O´Gorman y los resultados de su empresa fue un llamamiento a la imaginación, a la creatividad y a la fantasía. Catarsis arquitectónica del artista pues su pintura y su vida frente a los acontecimientos de su tiempo habían sembrado en su razón la duda y su respuesta fue una narrativa fantástica por sus formas y crítica por sus contenidos que tanto caracterizó a su pintura de caballete.

2.2 Realidad y fantasía: la crítica a la razón arquitectónica en la pintura de Juan O’Gorman

2.2.1 Realidad y Fantasía en la obra de Juan O’Gorman: Exposición del artista en el Palacio de Bellas Artes (1950)

El 14 de septiembre de 1950 se inauguró en el Palacio Nacional de Bellas Artes *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O’Gorman*⁸² siendo Director del INBA Carlos Chávez y Jefe del Departamento de Artes Plásticas Fernando Gamboa⁸³ en el contexto de una serie de exposiciones-homenaje a personalidades como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo.

En ésta exposición se exhibieron además de caballetes, numerosos dibujos y anteproyectos para murales y mosaicos⁸⁴ que sumaron, según el catálogo de la muestra, un total de sesenta y siete piezas⁸⁵ habiendo otras fuentes que aseguran la suma de ciento cincuenta pinturas de caballete y doscientos dibujos⁸⁶.

La temporalidad de las obras presentadas por O’Gorman en el Palacio de Bellas Artes abarcó de 1937 a 1950 siendo la pieza más antigua de la exhibición; *Retrato de Susana Pradat* (1937) y la más reciente *Autorretrato Múltiple* (1950) al tiempo de

⁸² Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones de arte en 1950*, México: Suplemento del Núm. 19 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM, 1951, pág. 35.

⁸³ Julieta Ortiz Gaytán, *Semblanza de Juan O’Gorman*, en: Celia Martín Marín, *Biblioteca Central: libros, muros y murales: 50 Aniversario*, México: UNAM, 2006, pág. 128

⁸⁴ Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973.

⁸⁵ Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones de arte en 1950*, México: Suplemento del Núm. 19 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM, 1951, pág. 35.

⁸⁶ Víctor Jiménez, *Cronología de la vida y obra de Juan O’Gorman*, en: Juan O’Gorman, *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007, pág. 37.

corresponder dicha producción creativa, al ya señalado periodo de distanciamiento del artista para con la escena pública.

De las colecciones y los coleccionistas que convergieron en esta primera exposición de O´Gorman en Bellas Artes destacaron: el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte de Filadelfia, así como Justino Fernández, Max Cetto, Antonio Luna Arroyo, Carlos Mérida y su hermano Edmundo O´Gorman, quienes durante los años cuarenta adquirieron parte de las obras expuestas en el recinto.

Por su parte uno de los conjuntos más peculiares expuestos en *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O´Gorman* fue el de los estudios preparativos para la obra mural del artista, entre los que se incluían *La Conquista del Aire por el Hombre* (1938), *Historia de Michoacán* (1941) y *Entre la filosofía y la ciencia hay bastante diferencia* (1948) así como la serie de 12 proyectos realizados por el artista para la Asociación de Jóvenes Judíos de Pittsburg (1940), obra no realizada, y de la que muy probablemente no se tenía conocimiento en el público nacional.

Vale la pena mencionar que la presentación de dichos estudios sentó, además, el precedente de *Proyectos murales de Juan O´Gorman* muestra realizada, también, en el Palacio de Bellas Artes del 7 de agosto al 7 de septiembre de 1968 como parte de la celebración de las XIX Olimpiadas⁸⁷. Muestra en la que además de los estudios presentados en 1950 se exhibieron los de los murales realizados por el artista en el Castillo de Chapultepec, en Biblioteca Central, en la Secretaría de

⁸⁷ Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones de arte en 1968*, México: suplemento del Núm. 38 de los *Anales del Instituto de Investigaciones de la UNAM*, 1969, pág. 3

Comunicaciones y Obras Públicas, en el extranjero y los que constituyeron, propiamente, el recubrimiento mural de la *casa-gruta*, objeto de análisis de esta investigación.

Pese a haber sido 1950 un año con gran número de exposiciones en la Ciudad de México y en algunas salas del interior de la República *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O´Gorman* participó de las seis muestras más relevantes del Palacio de Bellas Artes y fue catalogada, por la crítica, de extraordinaria⁸⁸.

Dos géneros dominaron la muestra: el paisaje y el retrato y estos, a su vez, estuvieron divididos en dos géneros bautizados por los organizadores de la exposición como fantástico y realista. La temporalidad de las obras, por su parte, no estuvo subordinada a dichos géneros sino a la ejecución de temáticas y dimensiones variadas por parte del artista.

Si se buscara tener un par de referencias de las obras expuestas en *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O´Gorman* podrían mencionarse como algunas de los más importantes: *La ciudad corrompida* (1938) *La torre de marfil* (1943), *El agua sale entre las rocas* (1944), *Espantapájaros* (1945), *La ciudad de México* (1949) y *De unas ruinas nacen otras ruinas* (1949) en lo que al paisaje refiere. Mientras que en lo que al retrato respecta serían; *Retrato de la señorita Susana Pradat* (1936), *Retrato de la señora Helen Fowler de O´Gorman* (1940), *Aquí la dejaron* (1943) y *Autorretrato Múltiple* (1950). Obras de gran belleza y relevancia si lo que se busca observar es el planteamiento de ciertas premisas narrativas y plásticas del artista.

⁸⁸ Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones de arte en 1950*, México: suplemento del Núm. 19 de los *Anales del Instituto de Investigaciones de la UNAM*, 1951, pág. 3.

2.2.2 Paisaje, arquitectura y pintura: Orígenes conceptuales de San Jerónimo 162

Juan O´Gorman no vive [sobre] la tierra [...] se esconde en las formas laberínticas del interior de la tierra para criticar lo que a su juicio es falso [...] barroquismo en su pintura y sobriedad en su arquitectura [...] son los contradictorios contenidos [...] de la obra de este artista

Miguel Salas Anzures⁸⁹

La relación de la *casa-gruta* con la exposición de Juan O´Gorman en Bellas Artes y, más aún, con las obras expuestas en el recinto obedece a dos tópicos en particular: el paisaje y la arquitectura, ambos, objetos de representación en su obra pictórica y su relación con la solución arquitectónica y discursiva con que dotó a su casa del Pedregal.

Si bien se ha expresado líneas arriba que el método de proyección y construcción de la *casa-gruta* partió de la negociación de la técnica arquitectónica del artista para con el paisaje y sus cualidades formales y estructurales, también se ha señalado la importancia que tuvieron la creatividad, imaginación y fantasía al momento de construir la obra.

La posibilidad de observar el catálogo de la primera exposición de Juan O´Gorman en Bellas Artes como bitácora del periodo en que el artista se ausentó de la escena

⁸⁹ *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O´Gorman*, Catálogo Oficial del Instituto Nacional de Artes Plásticas, Museo Nacional de Artes Plásticas, México, D.F: septiembre-octubre, 1950

pública (1938-1948) y, más específicamente de la escena arquitectónica, permite comprender más de un tópico ignorado por la literatura especializada e, incluso, desmentir ciertos supuestos alrededor de su labor durante los años cincuenta.

La falta de relación entre el Juan O´Gorman de los años treinta y el de los años cincuenta o, para ser más específica, la relación entre la arquitectura funcionalista y la orgánica de Juan O´Gorman acompañada por una transformación de su lenguaje pictórico ocurrida entre 1938 y 1948 expresa con gran detalle sus mudanzas formales y discursivas en el desarrollo de las temáticas logradas en su pintura y a su vez documenta su proceso con gran detalle en el Catálogo de *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O´Gorman*.

Mirar la arquitectura de O´Gorman de los años treinta y la de los años cincuenta como acciones poco relacionadas entre sí y, en el peor de los casos, como acciones contradictorias⁹⁰ podría caer en desuso con un análisis más profundo de las relaciones formales, funcionales y enunciativas entre las obras así como a través del estudio de una *crónica de ausencia* tan valiosa como lo son las obras expuestas en la primera muestra del artista en Bellas Artes.

La fantasía se define, según el Diccionario de la Real Academia Española, como la *facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas*, así mismo se define como *grado superior de imaginación en cuanto inventa o produce*.

⁹⁰ Jorge Alberto Manrique, "Juan O´Gorman Polémico y contradictorio" en: *Revista de la Universidad* no. 29, México: UNAM, septiembre, 1983, págs. 25-29.

Una vez puestos en crisis los planes y referentes para la construcción de la casa-estudio de O'Gorman en el Pedregal a consecuencia de integrar la cueva hallada en su programa, la *fantasía* de O'Gorman formó parte fundamental en la negociación entre su genio creativo y la naturaleza indómita del Pedregal, si se considera a la fantasía como *invención* de la solución de un problema basándose en *imágenes* de cosas pasadas.

Las *imágenes* antecesoras de San Jerónimo 162 fueron, precisamente, las evocadas y creadas por O'Gorman de 1938 a 1948 y en las cuales, además, la relación entre arquitectura y paisaje había sido un tema recurrente como lo permiten ver la serie de obras creadas por el artista durante el periodo y puestas a disposición del público y de la crítica en *Fantasía y Realidad en la obra de Juan O'Gorman*.

El paisaje en la obra de Juan O'Gorman no sólo predominó en el catálogo de su exposición en Bellas Artes sino que fue uno de sus tópicos y ocupaciones favoritas. Su pintura mural y de caballete posee claras muestras de dicha predilección aún si se analizan obras en las cuales no es éste objeto central de la composición.

De igual modo la arquitectura fue un medio a través del cual O'Gorman analizó el paisaje. La integración de la obra a construir en el paisaje, sobre todo después de 1939 cuando conoció la *casa de la cascada* de Wright, hizo del paisaje recurso y compromiso al momento de concebir la construcción de una obra.

Finalmente no podría hablarse de la relación entre O'Gorman y el paisaje sin tomar en cuenta la relación establecida por el artista con éste a través de la minería. Las

minas fueron un tema recurrente en la obra de O’Gorman y remiten quizás a su infancia en *el profeta*—mina en la cual su padre fungía como encargado—así como sus largos viajes de provincia a la capital y de la capital a provincia por diversos motivos.

Incluso esta relación entre O’Gorman y el paisaje como objeto de observación y reflexión explica, quizás, la riqueza de sus mosaicos de piedras de color natural, los cuales llegaron a contar con una gran variedad de colores y texturas resultado del conocimiento que poseía artista sobre el paisaje y la manera en la cual se comportan sus elementos.

La suma de las peculiaridades aludidas permite contextualizar, de algún modo, la construcción de la casa del Pedregal de O’Gorman bajo criterios que no eran exclusivos de aquel momento sino que terminaron por convertirse en síntesis de un largo proceso de transformaciones experimentadas no sólo por el artista sino, también por su tiempo.

Y es que no hay que olvidar que de 1938 a 1948 México, América Latina y el resto del mundo experimentaron cambios vertiginosos derivados de la vida política y económica de determinadas naciones, tema del que O’Gorman estaba bastante enterado y ante el cual se manifestó a través de su propia transformación y autocrítica; acción que expresó en su pintura de manera mordaz planteando “*cuestionamientos desolladores*” a la sociedad del siglo XX traducidos en paisajes ciudadanos llevados hasta las ruinas de un tiempo fantástico o quizás, para ser más precisa, hacia una narrativa temporal mucho más abierta.

2.2.3 La ciudad en la pintura de Juan O’Gorman

La pintura de Juan O’Gorman tuvo, entre otras, la influencia de la plástica de Leonora Carrington (1917-2011), Frida Kahlo (1907-1954) y Remedios Varo (1908-1963), según lo declaró el artista hacia la etapa final de su producción creativa especificando, además, que dicha relación pictórica introdujo en su arte una de las pocas influencias *no mexicanas* refiriéndose al *surrealismo* de las tres artistas⁹¹.



Leonora Carrington, *The House Opposite*, 1945

En los años cincuenta la ciudad de México vio por primera vez, además de la exposición individual de Juan O’Gorman en Bellas Artes, la de Leonora Carrington en la Galería *Clardecor* (1950)⁹² las obras de Remedios Varo en la Galería *Diana* (1956)⁹³ y la primera exposición individual Frida Kahlo en la Galería *Arte Contemporáneo* (1953)⁹⁴.

El *surrealismo* de Leonora Carrington y Remedios Varo así como el *surrealismo* de Frida Kahlo y la *fantasía-realistas* de O’Gorman, durante la quinta década del siglo pasado, formaban parte de un particular ánimo creativo respecto del que dominaba en la escena artística nacional o, en términos de Ida Rodríguez Prampolini, estas

⁹¹ *Como una pintura nos iremos borrando* [cortometraje], Alfredo Robert, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1987.

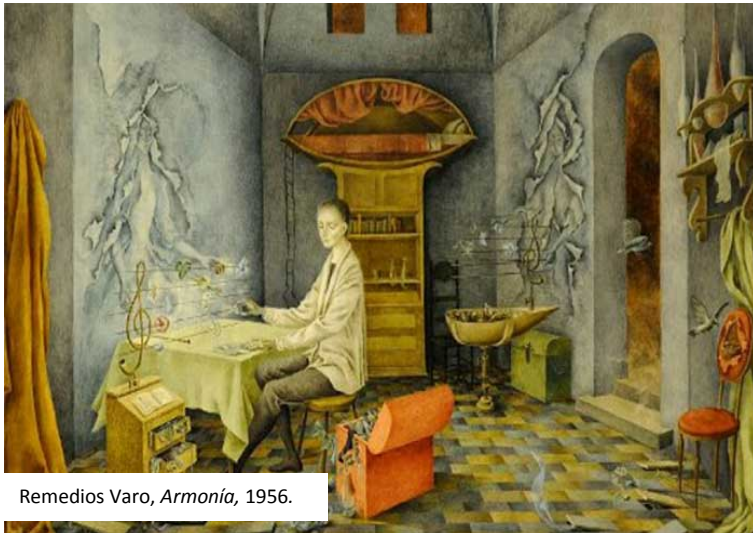
⁹² Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones de arte en 1950*, México: suplemento del Núm. 19 de los *Anales del Instituto de Investigaciones* de la UNAM, 1951, pág. 4.

⁹³ Ricardo Ovalle, *Remedios Varo. Catálogo razonado*, México: Ediciones Era, pág.107.

⁹⁴ Andrea Kattemann, *Kahlo*, California: Taschen, 2003, pág. 93.

expresiones representaban la voluntad de un reducido número de artistas que *comenzaban a hacer de su pintura un ejercicio personal [...] que ya no quería interpretar, al pueblo mexicano [convirtiendo] sus producciones [en ejercicios] líricos y poéticos [...] artistas que pinta[ban] por necesidad ontológica sin importar ya decir algo concreto, comunicar ni ser comprendido*⁹⁵, “evasión narrativa” que, sin embargo, guardó una distancia razonable en el caso de Juan O’Gorman.

Ida Rodríguez es cuidadosa en detallar las diferencias entre los esfuerzos de ese



Remedios Varo, *Armonía*, 1956.

grupo de artistas en el que se encontraban, entre otros, los pintores Carlos Orozco Romero (1896-1984), Emilio Rosenblueth (1896-1945), Agustín Lazo (1896-1971), Alfonso Michel (1897-1957), María Izquierdo (1902-

1955), Guillermo Meza (1917-1997) y Raúl Anguiano (1915- 2006), reafirmando que al caso específico de Juan O’Gorman corresponde el término de *realismo-fantástico* en medida en que *construye un mundo a semejanza del real, pero lo prolonga con sus mismas apariencias al país de la fantasía*⁹⁶ y al que habría de agregarse al de la crítica que matiza la *evasión narrativa* acentuándose en su carácter temporal el territorio nacional y se ancla en el panorama internacional.

⁹⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México: UNAM/ IIEs, 1983, págs. 81-82.

⁹⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México: UNAM/ IIEs, 1983, pág.84

Si bien el *realismo fantástico* fue sólo una de las vertientes creativas del artista en su pintura de caballete, e incluso en la mural, fue también según



Frida Kahlo, *La mesa herida*, 1940.

esta investigación una de las claves para comprender el proceso creativo que llevó a O'Gorman hacia las formas y soluciones de su *casa-gruta*, convirtiéndola en una de las pocas exponentes del género adosándola, además, de esa crítica presente en su pensamiento y pintura, traducándose en un manifiesto de dimensiones físicas únicas en la trayectoria de Juan O'Gorman y del territorio nacional.

O'Gorman se distancia, entonces, del ánimo creativo nacional de los años cincuenta, se suma, con sus respectivas peculiaridades, al reducido número de artistas catalogados por Ida Rodríguez Prampolini como fantásticos/surrealistas, y agrega en su posición esa peculiar crítica a la sociedad del siglo XX logrando intervenir el paisaje de la ciudad de México bajo dicho cometido o lo que Ida Rodríguez interpretó, en su momento, como la *más absurda síntesis de la arquitectura-escultura-pintura con el paisaje de las formaciones de lava del Pedregal. Dentro de la línea de "inspirados" en Gaudí, Simón Rodía y el venerado Facteur Cheval [y de la que] No cabe duda [se puede] hablar de una arquitectura que integra lo fantástico [con] la arquitectura prehispánica*⁹⁷.

⁹⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México: UNAM/ IIEs, 1983, págs. 86.

La arquitectura en comunicación con el paisaje y más específicamente la ciudad como ordenamiento o alteración del espacio natural fue un tema recurrente en la obra de Juan O’Gorman. Su génesis se remonta a antiguas obras del artista en las que la representación de escenas, *cuasi* costumbristas, derivan de la relación habitante-espacio en escenas prominentemente urbanas o semi urbanas⁹⁸.

El trato dado por O’Gorman al paisaje partió, entonces, de representaciones en las que situó los asentamientos humanos como factor de cambio, ya sea por el arado, la siembra, los senderos o por alteraciones más complejas como las causadas por



Juan O’Gorman. La ciudad de México, 1949.

el automóvil, los aviones, las fábricas, los monumentos y por la arquitectura misma, dando como resultados la ciudad; suma de complejas y anquilosadas

relaciones establecidas por la lógica humana.

Uno de los mejores ejemplos de la ciudad-paisaje bajo dichas peculiaridades es *La ciudad de México*—temple realizado por O’Gorman en 1949—representación de una ciudad de México captada a la altura del Monumento a la Revolución⁹⁹, que parte de una *mirada exhaustiva* y que narra a través de las formas, según se puede observar, el presente, pasado y futuro de la urbe.

⁹⁸ Las fotografías de los murales realizados por O’Gorman en los años veinte en algunas cantinas y pulquerías de la ciudad de México ilustran el lugar del paisaje en las representaciones del artista

⁹⁹ Monumento realizado por el Arq. Carlos Obregón Santacilia en 1938, ubicado en la Plaza de la República de la colonia Tabacalera en la Ciudad de México.

La ciudad, en la composición del artista, deriva de sus edificios, avenidas e, incluso de sus límites; si lo que se observa es el horizonte *cuasi* desértico de la imagen. El cielo, las nubes y las montañas forman parte de la ciudad como también participan de ella sus habitantes, sin dejar de lado las creencias e ilusiones del mexicano; representadas en el cielo de la obra a través de seres míticos y/ o alados, esto, sin dejar de lado el mapa que es sostenido por un par de manos en alusión, quizás, al pasado del objeto representado mientras que un *artesano de la construcción* es incorporado en la toma, posiblemente, en representación de su futuro, una ciudad en potencia.

Sin embargo, y tomando en cuenta la criticidad de otros de sus trabajos pictóricos, la diáfana imagen que O´Gorman plasmó en *La ciudad de México* de cara a los años cincuenta escondía debajo de su orden una expresión necesariamente distinta en sus formas y enunciados. 1949 fue, también, el año en que O´Gorman realizó *De unas ruinas nacen otras ruinas* lienzo en que puede observarse la acción de esas formas llamadas fantásticas impulsadas por la ya señalada crítica desolladora que muestra una ciudad en su osamenta de ocres predominantes, en alusión a la tierra y a la ruina, de formas irregulares que evocan esqueletos y raíces que han quedado expuestos y a la intemperie, a un orden ausente en el accionar de los hombres que han violentado al paisaje y a la naturaleza que les sustenta y les padece.

A diferencia de *La ciudad de México*; *De unas ruinas nacen otras ruinas* devora al tiempo y con ello el rastro de los hombres que hubieron de crear, transitar y habitar esas ciudades hechas ruinas. La urbe parece haber devorado, a su vez, a los

hombres y parece, también, a penas resistir los embates del olvido sobre sus muros.

Si al hombre corresponde la construcción de ciudades, es al tiempo manifiesto en el viento, el agua y el fuego la destrucción



Juan O'Gorman, *De unas ruinas nacen otras ruinas*, 1949.

de las mismas. Los cuestionamientos de O'Gorman sobre las ciudades-monumento erosionan su orden y hace visibles las capas que yacen por debajo de su dermis, sueños devorados por el inclemente paso del tiempo así como por una pérdida de equilibrio entre sus formas y las del paisaje.

La ciudad de México y *De unas ruinas nacen otras ruinas* fueron expuestas en Bellas Artes durante la muestra *Fantasía y realidad en la obra de Juan O'Gorman* siendo, quizás, dos de las mejores premisas para comprender el título con que los organizadores bautizaron la muestra e, incluso, para inferir la tensión que la opinión y la crítica experimentó resultado del tratamiento dado por el artista a esta y otras temáticas.

La ciudad en la obra de O'Gorman hacia la segunda mitad del siglo XX representó, también, esa vía a través de la cual el artista reafirmó su cambio de dirección en búsqueda de un arte interesado en las problemáticas locales y a través del cual logró dar dimensiones irrepetibles a las representaciones *fantásticas* y *surrealistas*

que ya habían traspasado las fronteras de la lógica y del país a finales de los años cuarenta en el quehacer de varias personalidades de la época.

A O'Gorman atañe en la ciudad de México concretar ese ejercicio de resistencia, evasión y crítica a partir de un ejercicio arquitectónico fuera de las convenciones y lejano, por mucho, de las soluciones que el mismo había dado a su arquitectura años atrás; trasplantar la tensión de sus lienzos en la geografía urbana y, además, en un suelo que se hallaba muy próximo a esas ciudades rugosas e indómitas que, en el caso específico del Pedregal de San Ángel, ya había devorado el tiempo y la memoria de inciertos asentamientos precortesianos al ser resultado de una erupción volcánica acontecida tiempo atrás.

O'Gorman deconstruye su técnica arquitectónica, esa que durante los años treinta había participado en la construcción de una ciudad lógica, ordenada y "humana", como la que representa desde el Monumento a la Revolución en 1949, con objeto de ir más allá; exacerbar la indómita naturaleza del paisaje que sostiene a la ciudad como sinónimo de la organización de una sociedad, poner al descubierto el desgaste al que se encuentra sujeta su participación en el paisaje por factores naturales y humanos así como evidenciar que estas potenciales *ruinas no han nacido sino de otras ruinas* que el tiempo ha tornado en raíces, cerros y montañas.

La *casa-gruta* como materialización del ejercicio de observación, imaginación y crítica de O'Gorman ante la falta de conciencia de una *civilización* que se encuentra a si misma *maravillosa* e ignorante de su circunstancia extrema su ejercicio al momento de adecuar su *técnica moderna* a una cueva; resguardo

“original” de la humanidad, radicalizando su propuesta arquitectónica hasta carecer de equivalentes documentados en todo el país y muy probablemente en gran parte del mundo por lo menos durante el siglo XX.

La transformación acontecida en O’Gorman sólo puede explicarse en los resultados formales, enunciativos y simbólicos de la *casa-gruta* ya señalados, sus antecedentes como se dijo se encuentran en la radicalización del pensamiento de su autor y las pruebas de dicho ejercicio, de manera muy fiable, en su producción pictórica. La *casa-gruta* de avenida San Jerónimo se convierte entonces en el resultado de una década de trabajo de su autor y la complejidad que representa puede hallarse, de manera parcial o total, en cualquiera de los referentes en los que se desdobra su realización.

La construcción de una obra como la *casa-gruta* tan lejana a los estándares de vida y habitación del siglo XX se sostiene en el desamparo de toda una generación que frente a la industria, la avaricia, el crecimiento poblacional desmedido y la falta de un orden en tan espontáneo paso por el presente se tradujo, de igual modo, en plegarias creativo-emocionales como las de Mathias Goeritz en construcciones como el Museo *El eco*, en la representación del silencio y la plegaria de la arquitectura de Luis Barragán y en la revaloración de los materiales locales para la construcción de habitaciones modernas en el caso de Max Cetto.

LIFE

Juan O'Gorman plantea el dilema arte-utilidad

por Manuel

El mural de David Alfaro Siqueiros

Ampliar el documento T B

LA PLASTICIDAD Y SU PROYECCION PUBLICA

un ejemplo a precisar: Ciudad Universitaria.
PLASTICIDAD UNIDA
 que desde hace tiempo ocupa positivamente a ciertos arquitectos nuestros, los más responsables artísticos, a los investigadores de arte con visión rigurosa, y a los amigos tura y de la integración de México —la unidad entre las artes mayores en estructura matriz— se está en nuestro medio teniendo un escenario y por ad-huculo, respectivamente, nos del Pedregal y la Universitaria en curso de

diera implicar la experiencia que comentamos, la libertad en que se permitió a arquitectos, y especialmente hubo de aceptarse a pintores, moverse y realizarse en obras, lo que supuso, manifiestan los pesimistas, una lucha gigante, a muerte, alcanzan a decir algunos, de lo que pudiera haber sido —y efectivamente lo es— un esfuerzo complementario, estimulador respectivo de los valores más auténticos de México y de lo mexicano.

EL PORQUE DE LA OPORTUNIDAD

La experiencia se hizo posible en la libertad provocada, y en cierto modo "dirigida", gracias a un arquitecto joven, con visión

arquitectura puede atravesar una zona de prueba, de interesantes y rigurosas exigencias frente a la vida y la cultura mexicanas, muchos supuestos o efectivos amigos de las artes se han abstenido de mirar, ver, analizar, concretar y valorar el hecho, inhibiéndose ante un gran tema que acaso pueda ser problema si no se le sabe atender, por lo que requiere de todos una atención correspondiente a la hondura de su intención, a la grandeza de su planteamiento, al llamaremos dramatismo con que aparece, o debe aparecer, ante los hombres responsables, que al mismo tiempo son sensibles, obligados a percibir, a comprender y a compartir unos deberes nuestros, y por tanto referidos a nuestra visión afirmación en la conciencia y

nacional contiene, merece y necesita, debiera, a nuestro juicio, organizar y facilitar esta investigación urgente, definidora del gran tema que puede ser ejemplo histórico de trascendencia indiscutible, o puede derivar a logro de consecuencia relativa.

EL EFICAZ PLANTEAMIENTO

El método que suponemos conveniente al estudio que suplicamos, y algunos consideran ya de trascendental beneficio requeriría, a nuestro entender unos principios básicos en los que México y lo mexicano tuvieran papel entrañable en continente y contenido. No es ocasión de enumerar los elementos; principales que condicionarían la exigencia "nacionalista"



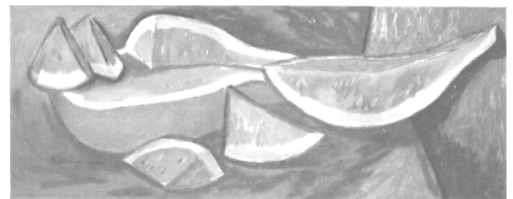
... JUNIO DE MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y CINCO

ESPACIOS

REVISTA INTEGRAL DE PLANIFICACION



... ARQUITECTURA Y ARTES PLASTICAS



Capítulo II

La casa-cueva San Jerónimo no. 162 y la crítica de Juan O'Gorman en contra de la civilización

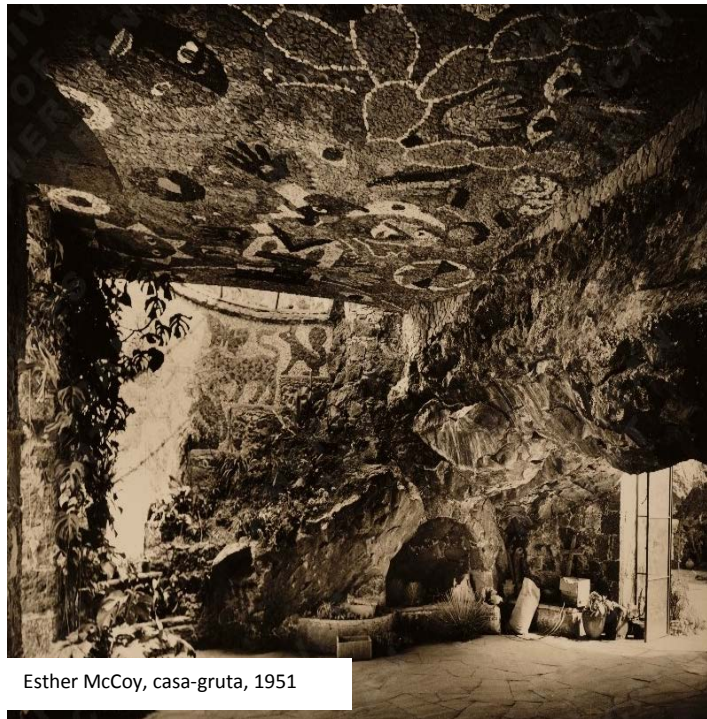


Capítulo III

San Jerónimo 162: La construcción de un concepto en tiempos de cambio

Preámbulo

Juan O’Gorman y su familia habitaron el 162 de avenida San Jerónimo a partir de 1951, es decir, un año antes de que O’Gorman concluyera la obra y el mismo en que el artista realizara el recubrimiento mural de Biblioteca Central ubicada a unos cuantos metros de distancia.



Esther McCoy, casa-gruta, 1951

El archivo fotográfico de Esther McCoy (1904-1989) muestra el estado inacabado que guardaba la *casa cueva* en 1951: la presencia de cimbras y materiales así como la ausencia de vidrios en algunas de sus ventanas subraya en las tomas hechas por McCoy el proceso inacabado en que se encontraba la *casa-gruta* para 1951 así como el avanzado estado de crecimiento de la flora silvestre y de la

dispuesta por los O´Gorman en ciertos espacios de la casa como síntoma, quizás, del largo periodo que el autor había tardado en realizar su obra¹⁰⁰.

Durante dieciséis años los O´Gorman habitaron la *casa cueva*, existe un registro mínimo, en la fortuna crítica del artista, acerca del cómo transcurrió ese periodo para la familia y en su lugar pueden observarse algunas tomas de los interiores de la construcción realizadas por distintos fotógrafos y a nombre de diversas publicaciones en las cuales aparecen Juan O´Gorman y/o a Helen Fowler



Juan O´Gorman y Helen Fowler O´Gorman, *LIFE* 19 de enero de 1959

O´Gorman interpretando escenas de lo cotidiano en el comedor, la estancia, el estudio o la terraza de la *casa-gruta* permitiendo, además, tener una idea de las dimensiones de la obra

así como el de algunos de los quehaceres realizados en el inmueble.

Varias fueron las personalidades captadas en la *casa-cueva*, durante el tiempo en que fue habitada por los O´Gorman, el arquitecto Max Cetto fue fotografiado por Juan Guzmán jugando una partida de ajedrez con O´Gorman, mientras que Frida Kahlo apareció en una imagen, vista líneas atrás, visitando la casa en construcción.

¹⁰⁰ Al respecto vale la pena mencionar que la *casa-gruta* es la única obra que Juan O´Gorman realizó en un periodo superior a un año, según puede observarse en el antes citado *Catálogo de la obra arquitectónica de Juan O´Gorman* de Marisol Aja estudio que, cabe mencionar, es desde su realización, en 1981, el análisis más completo que posee la historiografía del arte mexicano en torno al tema.

Por su parte las hermanas Ana María y Bettina Cetto ocupan un lugar especial en los registros gráficos de la *casa-gruta* al haber sido captadas, también por Juan Guzmán, una



Max Cetto y Juan O'Gorman, Juan Guzmán, cortesía Bettina Cetto.

mañana de domingo, en la terraza de la casa pintando en compañía de Juan O'Gorman a quien de cariño llamaban *tío tlacuache*¹⁰¹.

Cabe destacar que de esta entrañable relación entre el artista y las hijas de su compadre Max Cetto quedaron un par de retratos realizados por O'Gorman y que



Ana María (al frente) Bettina Cetto y Juan O'Gorman, cortesía Bettina Cetto.

las hermanas Cetto en la actualidad no escatiman al hablar del tema y que guardan un archivo personal de gran valía.

Por su parte Diego Rivera, comenta Juan O'Gorman en sus memorias, manifestó su

admiración por la casa del Pedregal bajo una óptica que al guanajuatense ocupaba, es decir, desde sus cualidades representativas de un verdadero quehacer

¹⁰¹ Entrevista a Bettina Cetto realizada por Adriana Sandoval en mayo del 2015.

arquitectónico nacional de profundas raíces mesoamericanas¹⁰², anclando su afirmación en ese pasado creativo que compartía con O´Gorman; el *Anahuacalli* y tras haber sostenido en diversos diálogo públicos la importancia de emprender la búsqueda por una arquitectura nacional que respetase la morfología mexicana, encontrando como buen ejemplo de ello las intervenciones de los arquitectos que habitaron el Pedregal de San Ángel a finales de los años cuarenta.

La construcción documental de la *casa-cueva* en el país, por su parte, corrió a cargo de publicaciones como *El día*, la Revista *Espacios*, *Arquitectura México* y *Calli*. Mientras que en lo que a la opinión internacional respecta fueron revistas de difusión como *LIFE* (1959), *Progressive Architecture* (1970) y *Arts and Architecture* algunas de las publicaciones que dedicaron a la *casa cueva* de O´Gorman varias de sus páginas.



Espacios, no. 25, junio de 1955.

O´Gorman menciona en sus memorias que el propio Wrigth conoció la *casa-gruta* y que le felicitó por su realización¹⁰³. Es muy probable que dicho acontecimiento, en caso de haber ocurrido, haya acontecido el año de 1952 cuando el arquitecto norteamericano visitó México y, más específicamente, Ciudad Universitaria motivo

¹⁰² Juan O´Gorman, *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007, pág. 217.

¹⁰³ Juan O´Gorman, *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007, pág. 216.



de la realización del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos¹⁰⁴, Sin embargo, no hay registros que avalen lo dicho por O’Gorman y se presenta en esta investigación, solamente, como parte de la fortuna crítica de

la *casa-gruta* y como uno de sus varios pendiente a esclarecer.

Max Cetto en *Arquitectura moderna en México* (1961)¹⁰⁵ incluyó a la *casa cueva* como parte de la modernidad arquitectónica mexicana de la segunda mitad del siglo XX, bajo una de las críticas más completas que guarda la fortuna crítica de la casa de San Jerónimo, mientras que el propio O’Gorman publicó tres ensayos de carácter vital en torno a San Jerónimo (1948-1972)—recopilados y publicados años más tarde por Ida Rodríguez Prampolini en *La palabra de Juan O’Gorman* (1983)¹⁰⁶—sin olvidar la información que Antonio Luna Arroyo logró recopilar en la *Autobiografía* y archivo personal del artista al respecto (1973)¹⁰⁷.

La construcción de la *casa cueva* de Juan O’Gorman se llevó a cabo, como ya se mencionó, de 1948 a 1952. Su construcción documental y discursiva, sin embargo, tardó por lo menos un par de años para cimentar los primeros conceptos que le

¹⁰⁴ Carlos Flores Marini, “El debut de Ciudad Universitaria” en: *Archipiélago: Revista cultural de nuestra América*, Vol. 16, No. 60, 2008.

¹⁰⁵ Max Cetto, *Arquitectura moderna en México*, México: Museo de Arte Moderno, 2011.

¹⁰⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983.

¹⁰⁷ Luna Arroyo, Antonio, *Juan O’Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973.

caracterizarían al interior de la escena nacional de los años cincuenta así como en publicaciones en el extranjero.

En 1969, como ya se mencionó, y por motivos que no son del todo claros, la *casa cueva* de Juan O'Gorman fue destruida luego de haber sido vendida por el artista. Su destrucción, sin embargo, abarcó no sólo su materialidad sino también, y de modo mucho más complejo, su cualidad enunciativa al interior del entramado discursivo que sostenía la *realidad* política, económica y social del México de los años cincuenta y sesenta así como al interior de su transcurrir arquitectónico y el de América Latina.

Si la *casa-gruta* no había logrado despuntar en los análisis especializados de la época, pese a formar parte del desarrollo técnico y creativo que diera origen al aclamado recubrimiento mural de Biblioteca Central, hallarse íntimamente ligado a obras que tanto maravillaron a críticos y asistentes en el Palacio de Bellas Artes, durante la primera exposición de O'Gorman en el recinto, y pese a haber captado la atención de publicaciones norteamericanas y europeas, en un momento en que se vivía en México un nacionalismo hacia el exterior, es decir, que buscaba crear una imagen específica para el extranjero, una vez que fue destruido el panorama no fue mejor.

La destrucción material de esta obra sería apenas el comienzo de una destrucción mucho mayor y más compleja. Aquella que tuvo por móviles la omisión, la incomprensión y el olvido, bajo una extraña idea de que sus formas y conceptos iniciaban y concluían en si misma.

3.1. La destrucción de la *casa-gruta*

El espacio construido expresa las funciones humanas de dos maneras: protege al hombre de la naturaleza y crea, al mismo tiempo, un lazo entre el hombre y la naturaleza. Una construcción deberá ser la extensión del cuerpo humano y no simplemente una cobija.

Helen Escobedo

3.1.1 Venta y destrucción de San Jerónimo 162.

Una vez transcurridos dieciséis años de habitación de los O´Gorman en la *casa-gruta*, señala el artista en sus memorias, se vio en la necesidad de venderla con el fin de costear la universidad de su hija María Elena en los Estados Unidos¹⁰⁸ y en atención a distintos padecimientos de salud de Helen O´Gorman que, en apariencia, se encontraban relacionados con las condiciones de humedad que prevalecían en la casa¹⁰⁹.

O´Gorman afirmó en los documentos en que abordó el tema de la compra-venta de la *casa-gruta* que ésta se llevó a cabo con la escultora Helen Escobedo (1934-2010) el mes de julio de 1969¹¹⁰, mientras que Teresa del Conde afirma que el trato

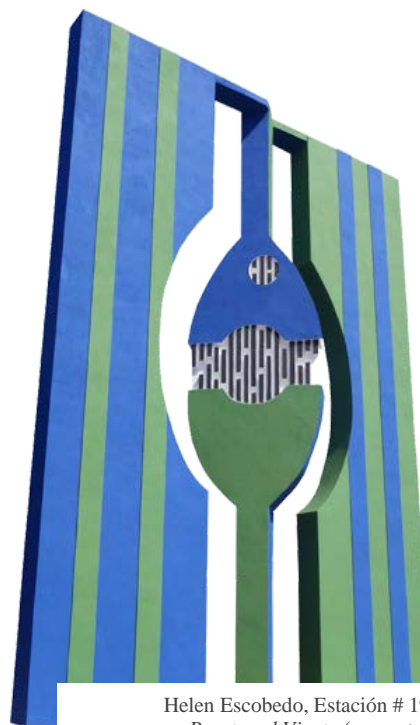
¹⁰⁸ Juan O´Gorman, *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007, pág. 216

¹⁰⁹ De esta aseveración no se han encontrado documentos probatorios, sin embargo, es información que prevalece en especialistas y allegados a la familia O´Gorman con quien tuve la oportunidad de conversar al respecto.

¹¹⁰ Juan O´Gorman, *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007, pág. 215.

se llevó a cabo entre Juan O’Gorman y el Lic. Manuel Gregorio Escobedo Díaz de León, padre de la joven escultora durante iguales fechas¹¹¹

Los motivos por los cuales Helen o su padre decidieron comprar la *casa-gruta* se desconocen, los términos en los cuales se llevó a cabo la negociación carecen de documentos probatorios, por lo menos en archivos públicos, y en su lugar quedó el testimonio de los O’Gorman y el de los Escobedo o el de quienes se enteraron del asunto por medio de las partes implicadas.



Helen Escobedo, Estación # 19
Puertas al Viento (maqueta)

Quizás como tema paralelo aunque no menos importante podría agregarse que para 1969 Helen Escobedo se desempeñaba en el Museo Universitario de Ciencia y Artes de Ciudad Universitaria desde hacía once años y un año atrás había colaborado con Mathias Goeritz en *Muros Dinámicos* así como en la ruta de la amistad con la escultura *Puertas al Viento*, acciones, todas, llevadas a cabo al sur de la ciudad de México y muy cerca de donde se ubicaba la *casa-gruta*.

Al respecto de la destrucción de la *casa gruta* O’Gorman publicó “*La venta de mi casa de San Jerónimo no.162 a la señora Helen Escobedo y la destrucción de la*

¹¹¹ Teresa del Conde “Helen Escobedo: In memoriam” en *La Jornada*, México, 21 de septiembre, 2010 en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/21/cultura/a06a1cul>

*misma por ignorancia*¹¹²”. En dicho texto el artista manifestó su extrañeza ante el proceder de sus nuevos propietarios quienes echaron abajo la casa, habiéndose comprometido a no destruirla, promesa que reafirman allegados como la escultora Ángela Gurría¹¹³ y el arquitecto Carlos González Lobo¹¹⁴, y que animó a O’Gorman a vender la propiedad a los Escobedo.



Juan O’Gorman, *Retrato de Ángela Gurría*, 1966.

O’Gorman comentó también en el texto que la destrucción de la *casa cueva* motivó protestas en algunos medios y que varias de ellas fueron protagonizadas por Mathias Goeritz y por la joven crítica de arte Ida Rodríguez Prampolini— quienes conocían de cerca el trabajo de O’Gorman y a quienes se debía parte de su difusión en la escena nacional y norteamericana— señalando, a su vez, que en la mayoría pintores y arquitectos de la época prevaleció el silencio.

Dos hipótesis presentó O’Gorman en el texto respecto del proceder de los nuevos propietarios de la *casa-gruta* y de la omisión

¹¹² Juan O’Gorman “*La venta de mi casa de San Jerónimo no.162 a la señora Helen Escobedo y la destrucción de la misma por ignorancia*” en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983, págs. 160-162.

Juan O’Gorman “*La venta de mi casa de San Jerónimo no.162 a la señora Helen Escobedo y la destrucción de la misma por ignorancia*” en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983, pág. 161.

¹¹³ Elena Poniatowska, *Los zurcidos invisibles de Juan O’Gorman*, en: Juan O’Gorman, México: BITAL, 1999, pág.17.

¹¹⁴ Entrevista realizada por Adriana Sandoval al arquitecto Carlos González Lobo en octubre de 2014.

de sus colegas ante su destrucción; *ignorancia y oportunismo por parte de Helen Escobedo* y una falta de sincronía de la obra para con las tendencias arquitectónicas del momento, inspiradas en modelos importados de los Estados Unidos y Europa, que hacía de la *casa-gruta* una *curiosidad que tenía poco valor según la nueva academia de arquitectura del siglo XX*.

Algunas de las publicaciones que abordaron, específicamente, la destrucción de la *casa cueva* fueron *Arquitectura México; Un ensayo de arquitectura orgánica*. (1976), *Progressive Architecture; O'Gorman cava house disappears* (1970) y *Arts and Architecture* (1982).

Cabe mencionar que tras la destrucción de la *casa-gruta* concluyó el quehacer arquitectónico de Juan O'Gorman. La obra que el arquitecto señaló como la más relevante de su acontecer en el rubro de la construcción fue, también, el cierre del catálogo de su arquitectura. La enfermedad, señalada por algunos como consecuencia de la venta y destrucción de la *casa-gruta* puede considerarse como una suposición generada por amigos y allegados, sin embargo, lo que puedo observarse tras su destrucción es el desencanto de quien ha agotado su última carta en el juego de un mundo sin reglas.

La pintura de O'Gorman posterior a 1969, en algunas de sus variaciones, narra con detalle la pérdida de esperanza y, a su vez, la cruda descripción de su agotamiento frente a una realidad orgánica residual y en peligro constante.

3.1.2 La ausencia de la *casa-gruta* en la ciudad de México y en la historia de la arquitectura mexicana

Una vez destruido la *casa-gruta* y habiendo acontecido las reacciones de las partes involucradas así como la efímera construcción documental del acontecimiento Juan O'Gorman regresó a su casa de Jardín no. 88, es decir, a la misma que había habitado de 1938, tras su regreso de los Estados Unidos, a 1951, cuando los O'Gorman se mudan a San Jerónimo, y en la que murió el 18 de enero de 1982.

De vuelta en Jardín 88, y como en tiempos pasados, O'Gorman produjo una buena cantidad de caballetes en sus muros bajo



Juan O'Gorman en entrevista con Cristina Pacheco, 1981

temáticas semejantes a las de los años cuarenta, realizó algunos artículos y columnas para distintas publicaciones de tiraje nacional (*Arquitectura México*, 1976, *Excélsior*, 1976), apareció en otras de índole internacional (*Vogue*, 1981) y atendió varias entrevistas en torno a su vida y obra publicadas años mas tarde (*Uno más uno*, 1982; *Claudia*, 1982; *Traza*, 1983)

En 1972 Juan O'Gorman recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, un año más tarde concluyó el mural *Feudalismo como antecedente de la Revolución 1910-1914* (1970-1973) en el Castillo de Chapultepec, mientras que el Lic. Antonio Luna

Arroyo publicó el mismo año *Autobiografía de Juan O´Gorman*, piedra angular de los estudios especializados en torno al artista.

La destrucción de la *casa-gruta*, sin embargo, representó para O´Gorman un trago amargo del cual no pudo reponerse, según lo explican varios de sus amigos y colaboradores, pudiendo contribuir a que se hiciera más cruda su vejez del artista como lo muestra el documental *Como una pintura nos iremos borrando* de Alfredo Robert¹¹⁵



Juan O´Gorman, *Paisaje necrófilo de mi vejez*, 1979.

y varias de las obras producidas por el artífice en el estudio de Jardín 88 durante los últimos años de su vida.

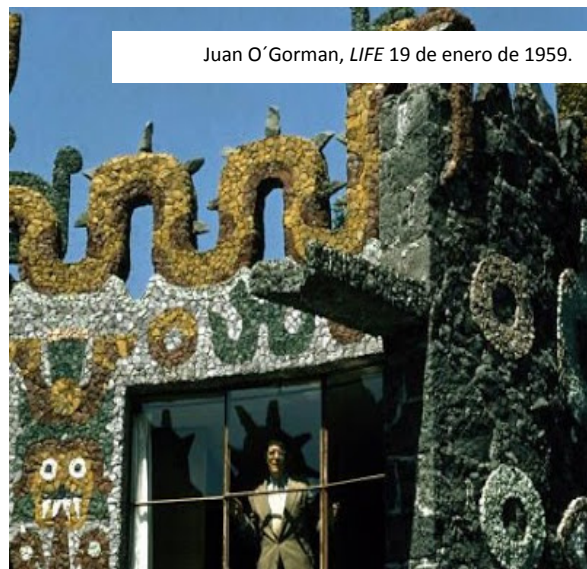
Ángela Gurría, amiga y colega del artista, explicó el cambio que experimentó O´Gorman una vez que fue destruida la *casa arte-gruta*, como ella le llamaba, y el complejo estado emocional que comenzó a privar en el artista hasta el final de sus días. En la pintura de caballete de este periodo predominó el paisaje y el *realismo fantástico* así como en la realización de una crítica menos específica de la que había pronunciado años atrás y que ahora se *universalizaba* en pos de la construcción de símbolos y alegorías que carcomían el espacio y el tiempo¹¹⁶.

¹¹⁵ *Como una pintura nos iremos borrando* [cortometraje], Alfredo Robert, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1987

¹¹⁶ *O´Gorman*. México: Grupo Financiero BITAL, 1999, pág. 17

La suerte estaba echada para O’Gorman, la destrucción de San Jerónimo 162 destruyó, también, el último intento del artista por ejercer la arquitectura—después catorce años de haberla abandonado—bajo una interpretación que más que novedosa O’Gorman consideraba necesaria para el país, para la vida y para reavivar el quehacer de arquitectónico bajo el reinado de la nueva academia en el ámbito durante la segunda mitad del siglo XX: la *arquitectura orgánica*.

Sin embargo, esta interpretación orgánica del habitar como alternativa arquitectónica de la ciudad de México demostró a O’Gorman su falta de viabilidad no sólo a partir de la destrucción de la *casa cueva* sino, también, a través de las modificaciones que padecía, en iguales fechas, el



concepto habitacional de *Jardines del Pedregal*, mudanzas que, diez años después de sus primeras construcciones “carcomían” los predios y jardines densificando la zona e incrementando el valor de la tierra.

Las generaciones que habían representado una revolución arquitectónica durante los años treinta en contra de los resabios de la academia porfirista así como una alternativa habitacional durante los años cincuenta frente a la homogeneización de los materiales y las formas del estilo internacional no sólo cesarían, en su mayoría, su participación en la escena pública a partir de los años setenta sino que, en el caso de algunos, sus obras serían modificadas, reubicadas o destruidas.

Juan O´Gorman después de San Jerónimo no volvería a construir ni a involucrarse en ninguna obra de carácter arquitectónico con excepción de la realización de los planos para la casa de su amigo el músico norteamericano Conlon Nancarrow (1912-1997), los cuales que fueron entregados por O´Gorman al matrimonio Nancarrow Sugiura, en calidad de obsequio de bodas¹¹⁷.

Según Elena Poniatowska, Raquel Tibol argumentó que de la destrucción de la *casa-gruta* tenía que lamentarse la pérdida de una obra tan valiosa desde el punto de vista de su *originalidad* como de su *decoración* aunque no dejó de señalar que ésta, a su modo de ver, había sido uno de los más obvios *fracasos* de la arquitectura de Juan O´Gorman¹¹⁸. Por su parte Esther McCoy habiéndose enterado de la destrucción de la casa que ella misma se había encargado de promover en *Progressive Architecture* durante los años cincuenta realizó para la revista, en 1970, un documental titulado *O´Gorman cava-house disappears (Desaparece la casa-cueva de Juan O´Gorman)*¹¹⁹.

Por desgracia la polarización de la discusión entre quienes lamentaron la destrucción de la casa y quienes argumentaron la irrelevancia de la misma en un contexto como el de los años setenta, no derivó en un estudio profundo y particular de lo ocurrido. Lo cual no sólo remitía a la destrucción de la *casa-gruta* de O´Gorman sino, también, la de esa *otra* vertiente arquitectónica que se realizó de manera paralela a la nueva academia arquitectónica del siglo XX y que era

¹¹⁷ Entrevista a Yoko Sugiura por Adriana Sandoval en noviembre del 2014.

¹¹⁸ Elena Poniatowska, *Los zurcidos invisibles de Juan O´Gorman*, en: Juan O´Gorman, México: BITAL, 1999, pág. 17.

¹¹⁹ Jorge Vázquez Ángeles “A cuarenta y cinco años de la desaparición de la casa cueva de Juan O´Gorman” en: Ménades y Meninas, México, *Casa del tiempo*, UAM; no.18, julio-agosto, 2015, pág.40.

perpetuada por críticos y especialistas, eclipsando el resto de manifestaciones crítico-creativas en el ámbito y entre las que podrían señalarse las de Mathias Goeritz, Luis Barragán y Max Cetto, quienes en un ejercicio permanente de



Estancia de la casa-estudio de Juan O'Gorman en el Pedregal de San Ángel, detalle.

experimentación con la calidad y textura de los materiales, la luz, el sonido, las formas rectificaban y el color apelaban por una arquitectura sensible y creativa.

Por lo anterior podría decirse que la destrucción física y discursiva de la *casa-gruta* más allá de su desaparición física privó de su testimonio a los estudiosos de la arquitectura del siglo XX en México y América Latina. El cual traía consigo un interesante diálogo

entre la técnica y la naturaleza, entre la creencia y el trazo así como entre el orden y el caos del que resultó una obra absolutamente particular y, por tanto, insustituible. Referir su destrucción como un acto exclusivamente material, según esta investigación, no es más que neutralizar la multiplicidad de su discurso en un tiempo de homogeneización y privar a la historia de la arquitectura nacional y latinoamericana de una visión mucho más compleja de la que se ha construido a partir del estudio de la obra pública de los Estados desarrollistas así como a través de la serie de construcciones de la iniciativa privada basada en la especulación de la tierra y en la homogeneización de la urbe.

Embarcarse en el mar de lava del Pedregal de San Ángel exigió en O’Gorman una transformación profunda de su arquitectura, una confluencia catártica entre sus quehaceres creativos; un ejercicio de libertad-angustia digno de ser analizado más allá de sus formas y de la valoración de las comodidades con las pudo o no contar la obra.



Helen Fowler O’Gorman en el comedor de la *casa-gruta*

La *casa-gruta* de O’Gorman, más

allá de la “original decoración” aludida por Tibol, guardaba en sí un testimonio de lucha entre el *orden* y el *caos*; una transformación *angustiante* de la arquitectura moderna en donde el autor no dio *orden* al espacio sino que se integró a su *caos*, desprendiéndose de recetas e improvisando soluciones a los retos planteados por la obra a través, sí de la razón pero también de la imaginación y la fantasía.

Una vez que O’Gorman se instaló en su casa de Jardín no. 88, luego de vivir dieciséis años en la *casa cueva*, realizó un mosaico de piedras de color natural en uno de los muros de la casa; un águila posando sobre un nopal, con las alas extendidas y una serpiente en sus garras, muy al estilo de antiguos escudos de la bandera nacional, en no más de seis tonos y con formas bastante simples.



Podría llegar a sugerirse desde una perspectiva muy romántica que las piedras utilizadas por O'Gorman para la ejecución de este pequeño mural pudieron pertenecer al grupo de aquellas que dieron vida al recubrimiento de Biblioteca Central y a San Jerónimo, o quizás de modo poco más objetivo que participaron

de los viajes que el artista realizó durante años a diversos destinos de la República mexicana, sin embargo, también puede señalarse la posibilidad de que la intervención de este muro por parte de O'Gorman, luego de habitar la *casa-gruta*, haya quedado como referencia de lo que algún día fue vivir en la su casa del Pedregal.

De igual modo Biblioteca Central, tras la destrucción de la *casa-gruta*, quedó como el referente más visible de la labor arquitectónica de Juan O'Gorman durante la segunda mitad del siglo pasado. Sin embargo, ésta construcción, por su carácter público y monumental así como a partir de la importancia que obtuvo en la construcción de la historia de la arquitectura moderna en México, se plagó de supuestos e interpretaciones que la alejaron del artista y de la *casa-gruta*.

3.2 Más allá de Biblioteca Central: San Jerónimo 162 de cara a la historia

3.2.1 La piedra y la memoria

Una de las principales problemáticas ante las que se enfrenta la pintura y, más aún, la realizada en espacios abiertos en donde el sol, el viento y el agua pueden llegar a ser inclementes es, su deterioro. Juan O´Gorman como conocedor del oficio de la pintura tenía presente el deterioro de los sujetiles y pigmentos por diversos procesos químicos así como a consecuencia del contacto de la obra con el medio ambiente¹²⁰.

Una vez iniciada su labor creativa en la técnica del petro-mural en *Anahuacalli* O´Gorman comprendió la durabilidad que podría llegar a tener obras realizadas bajo dicha técnica, siendo la variedad de colores y el diseño de las formas una limitante que, poco a poco, fue diluyendo hasta elaborar composiciones no sólo complejas sino exactas convirtiéndose rápidamente en una seña particular del artista en la escena creativa cuando de petro-murales se hablara.

¹²⁰ Juan O´Gorman, *Conferencia dictada en la Academia de Artes*, (Primera y segunda parte) en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O´Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983, págs. 154-285.

Del *Anahuacalli* O'Gorman, en colaboración con Diego Rivera, pasó al estudio anexo de la casa azul de Frida Kahlo en Coyoacán y a partir de éste a la producción de un número importante de obras antes de arribar al más celebrado de sus petro-murales: *Representación histórica de la cultura* recubrimiento mural de Biblioteca Central.



A escasos años de distancia del *Anahuacalli* y luego de su trabajo conjunto en el estudio de la casa azul de Kahlo, Rivera y O'Gorman se reencontraron "interviniendo" con piedras de color natural dos importantes recintos arquitectónicos de la ciudad de México: el Estadio Olímpico Universitario y Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, ambos, intervenidos de 1950 a 1951.

El trabajo de Rivera y O'Gorman en el corazón del Plan Maestro de Ciudad Universitaria permitió observar en un escenario creativo de gran importancia las variantes y cambios que cada artista había impreso en la técnica del mural de piedra así como su apropiación según visión y necesidad creativa de cada artífice quedando bastante alejado ese origen común llamado *Anahuacalli*.

En el caso específico de Juan O´Gorman su participación en los muros de Biblioteca Central denotó un interesante desarrollo del mosaico de piedra en conjunto con una inminente transformación de su lenguaje plástico.

Algunas de las obras que habían antecedido la participación de O´Gorman en Biblioteca Central fueron desarrolladas en la casa de su amigo el músico Conlon Nancarrow y, de manera *cuasi* paralela, su *casa- gruta* a un costado de Ciudad Universitaria.

En el caso específico de la casa de Nancarrow puede señalarse que se administraron sus espacios para albergar varios estudios de grabación así como una gran extensión para albergar libros y materiales de consulta del músico¹²¹.



O´Gorman señaló esta casa en su autobiografía como la primera construcción en México en donde se *hicieron mosaicos con piedras de colores al exterior*¹²² la cual contó con un estilo funcionalista y un revestimiento de petro-murales de inspiración, prehispánica y oriental, así como un interesante y amplio jardín alrededor¹²³.

¹²¹ Entrevista a Yoko Sugiura por Adriana Sandoval en noviembre del 2014.

¹²² *Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007, pág. 153.

¹²³ Vale la pena señalar que esta obra se encuentra en venta desde hace un par de años y que la Dra. Yoko Sugiura se ha dedicado a encontrar alguna institución que la adquiera con el fin de que sea preservada.

Por su parte Diego Rivera intervino el Estadio Olímpico Universitario—obra de los arquitectos Augusto Pérez Palacio, Raúl Salinas y Jorge Bravo Jiménez—bajo la misma técnica, nombrando a



su mural *La Universidad, la familia mexicana, la paz y la juventud deportista*¹²⁴. Una de las peculiaridades de Rivera en ésta obra fueron los relieves de los que dotó a sus formas así como la mixtura de sus materiales, los cuales si bien se adecuaban a las formas del Estadio ya habían sido trabajados por el artista en la *f fuente de Tláloc* del cárcamo de Chapultepec (1943).

Las diferencias en el trabajo de Rivera y O’Gorman no hicieron más que resaltar la magnífica apropiación de la técnica creada por ambos aristas, a partir de las necesidades creativas de cada uno así como a partir de los requerimientos plásticos de cada recinto. Siendo importante señalar que, ambas obras, una vez terminada Ciudad Universitaria, fueron consideradas dignas representantes del arte nacional así como uno de los “primeros conjuntos integrales de la arquitectura moderna mexicana¹²⁵”

¹²⁴ Mural inconcluso.

¹²⁵ Carlos González Lobo, *La Ciudad universitaria el conjunto urbano-arquitectónico. Una valoración convocativa en el cincuentenario de la Biblioteca Central de la CU* en: Celia Martín Marín, *Biblioteca Central: libros, muros y murales: 50 Aniversario*, México: UNAM, 2006, pág.31

3.2.2 Juan O’Gorman y Biblioteca Central: el anverso de una representación

Más allá de las aproximaciones de cualquier índole que pudieron extenderse al trabajo de O’Gorman en Biblioteca Central y más concretamente a su recubrimiento mural, visto como expresión de su creatividad o como parte de un programa arquitectónico, esta obra fue el vehículo a través del cual



O’Gorman re-apareció en la escena arquitectónica nacional bajo el signo de la polémica y la autocrática.

David Alfaro Siqueiros, por ejemplo, nombró tempranamente a Biblioteca Central *gringa vestida de china poblana*¹²⁶, mientras que Rufino Tamayo, sugirió una cierta semejanza de su recubrimiento *con los papeles que sirven de envoltura a los regalos navideños y que, con todo cariño, coleccionan las sirvientas*¹²⁷.

Mucho se habló, también, a cerca de la interpretación de los contenidos narrativos del mural—como una a narración *barroca*—a cerca de su extensión—4 mil metros

¹²⁶ Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973, pág.126

¹²⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983, pág.373.

cuadrados—así como de la técnica a través de la cual el artista había resuelto el recubrimiento, en conjunto con su equipo de ayudantes, en no más de un año.

La crítica más recurrente miró con buenos ojos el trabajo de O’Gorman bajo la interpretación de ser este, en conjunto con la arquitectura misma del acervo, una clara expresión de los cometidos estéticos y arquitectónicos de Ciudad Universitaria y por ende del quehacer creativo nacional.

Sin embargo, la posición de O’Gorman ante este tipo de críticas, pese al ánimo positivo de la mayoría, distó mucho del entusiasmo de quien después de un largo periodo de ausencia re-aparece en la escena pública acompañado por un nutrido grupo de opiniones a su favor.

Muy por el contrario O’Gorman se manifestó, en lo inmediato, poco satisfecho de los resultados de su intervención en el acervo a partir de lo que él consideraba una *cierta falta de claridad de los tópicos del mural*¹²⁸ así como a partir del supuesto sentido de *integración plástica* que *Representación histórica de la cultura*¹²⁹ había alcanzado respecto de la arquitectura del recinto y la propia Ciudad Universitaria.

Incluso cabe recalcar que, con forme fue pasando el tiempo el argumento del artista se radicalizó aún más, mientras que la opinión pública fue estableciendo premisas cada vez más firmes no sólo en relación a las posibles implicaciones de Biblioteca Central—en el acontecer creativo nacional—sino en lo que respecta a su construcción documental, visual y teórica.

¹²⁸ Juan O’Gorman *Autocrítica del edificio de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria* en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, págs.163-164.

En 1982, muy cercano a su muerte, Juan O´Gorman declaraba que “*los murales de Biblioteca Central de C.U se habían hecho para evitar que el edificio fuera un monstruo*” y que habían sido planeados de modo que “*por lo menos fueran una cosa que no disgustara al público*”¹³⁰

Una vez concluidos los trabajos de O´Gorman en Biblioteca Central y hasta 1982 el artista presentó una amplia gama de argumentos que buscaban hacer evidente que el recubrimiento mural del acervo se acercaba mucho más a la corrección de un problema de acabados en la obra—a la usanza del *Anahuacalli* origen de los petro murales de O´Gorman y Rivera—que a la convergencia de sus cualidades plásticas y narrativas para con la misma.

Mathias Goeritz tras formular críticas frontales al concepto de integración plástica propugnado en Ciudad Universitaria a través de la labor de los muralistas de la primera mitad del siglo XX sobre el trazo de los arquitectos del Estado moderno mexicano, vio con buenos ojos la labor de O´Gorman en Biblioteca Central pero, más aún la relación de su labor para con la arquitectura de San Jerónimo 162, obra que Goeritz conocía y que asociaba con el ejercicio de un espíritu libre haciendo de O´Gorman un artista de la mayor importancia¹³¹.

La crítica de Goeritz a la integración plástica de Ciudad Universitaria como observador de la obra, fue equivalente a la realizada por O´Gorman a partir de su

¹³⁰ Dijo Juan O´Gorman de sus murales en C.U: “*por lo menos que fueran una cosa que no disgustara al público*”, en: Ida Rodríguez Prampolini *La palabra de Juan O´Gorman*, págs. 298-301.

¹³¹ Mathias Goeritz, *Juan O´Gorman*, Arquitectura México, Tomo XVI, no. 72, 1960 en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/751346/language/es-MX/Default.aspx>

recubrimiento mural en Biblioteca Central como parte de los arquitectos que colaboraron en la realización de uno de los sueños de modernidad más ambiciosos del Estado mexicano de los años cincuenta.

Y es que no se debe olvidar que de la base de la que partieron O'Gorman, Saavedra y Martínez de Velasco para la realización del acervo fue, precisamente, un lenguaje arquitectónico de carácter moderno adecuado al programa arquitectónico del campus. De ahí que la intervención de los muros y la estructura de Biblioteca Central por parte de O'Gorman deba leerse más como un recubrimiento que en primera instancia corrige un problema de acabado de la obra, como se vio en el apartado anterior, y segundo como una clara crítica a las aspiraciones desarrollistas del Estado mexicano.

Una de las vías a través de las cuales puede observarse lo anterior es considerando el aparente orden que crea O'Gorman al exterior de la obra y la tensión que genera una vez poniéndolo en contacto con su concepto arquitectónico, convirtiendo al petro-mural en una expresión artística y retórica en constante tensión con la base arquitectónico-ideológica sobre la que reposa y no en una integración armoniosa como se supone.

La contradicción *caracteriza* a Biblioteca Central y al quehacer creativo de Juan O'Gorman en general. Según Rita, Eder Biblioteca Central en Ciudad Universitaria

se convirtió en un *funcionalismo decorado* en una *contradicción brutal* que horrorizó a los arquitectos funcionalistas de la época¹³².

O’Gorman respecto de esta contradicción afirmaría de modo contundente:

Entre su arquitectura y los mosaicos que le decoran [en Biblioteca Central] no existe relación armónica de expresión plástica, pues la biblioteca fue proyectada y construida dentro del concepto de la arquitectura europea del llamado “estilo internacional” y de carácter abstraccionista y, en cambio, los mosaicos fueron concebidos en el orden de la plástica nacional y regional. Resulta que la decoración es un revestimiento mexicano colocado sobre el cuerpo extranjero de la arquitectura.

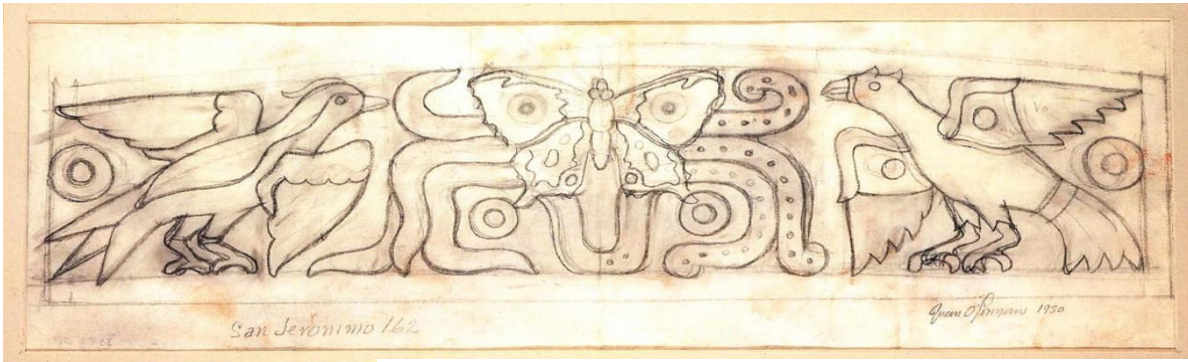
Es decir, no hubo en O’Gorman necesidad alguna por integrar *Representación histórica de la cultura* al cuerpo arquitectónico de Biblioteca Central. Por el contrario el artista buscó generar una tensión permanente entre ambas narrativas, una tensión que lograra cuestionar al espectador y que contaba, además, con la particular respuesta que el artista había dado a dicha problemática en su *casa-gruta* “una protesta a la moda imperante [...] manifiesta en edificios con formas de cajas y cajones [...] un grito de protesta en favor del humanismo en el desierto mecánico de la “la maravillosa civilización¹³³”

¹³² Arte en los muros Mestizo 5 (Documental de encuentro 3/3) en: <https://www.youtube.com/watch?t=207&v=HkvVGWc4FpY>

¹³³ Juan O’Gorman “ *Ensayo de arquitectura orgánica, referente a la casa ubicada en avenida San Jerónimo No. 162, San Ángel D.F., construida por Juan O’Gorman*” en: Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, México: UNAM/IIEs, 1983, pág. 156.

Conclusiones

Reconstrucción y conjeturas en torno a San Jerónimo 162 y la producción creativa de Juan O´Gorman



Juan O´Gorman, Dioses y símbolos del México antiguo (estudio), 1950.

La búsqueda de fuentes y testimonios para aproximarse a un tema que, valdría la pena señalar resulta poco accesible, ancló esta empresa *reconstructiva* en terrenos discursivos, historiográficos e, incluso, en espacios geográficos concretos que, si bien no alcanzan las *certezas infranqueables de la verdad*, lograron dar forma a un objeto de estudio desaparecido y olvidado.

Y es que la intuición como motor de búsqueda y la inducción como estrategia de análisis ameritó en una empresa como esta, la referencia de la imagen, los contenidos del documento y del despeje de dudas específicas a través de la memoria de quienes tuvieron, en primera o segunda persona, una relación laboral y/o amistosa con Juan O´Gorman y/o con la *casa-gruta*.

La posibilidad de observar en la *casa-gruta* un testimonio ausente en la construcción histórico-discursiva que hoy por hoy sostiene la figura de Juan O´Gorman en la historia del arte y de la arquitectura mexicana del siglo XX y del

presente, logró sostenerse como hipótesis central de este trabajo, al evidenciar, no sólo la escases de trabajos especializados que aborden la complejidad de la obra sino, también, a partir del señalamiento de un número importante de relaciones poco referidas entre la obra y la producción creativa del artista que permiten hacer una lectura mucho más compleja del objeto de estudio así como de la propia trayectoria creativa de Juan O´Gorman en un periodo, además, poco estudiado y que ha sido llevado hacia constates simplificaciones o, en el peor de los casos, a la omisión tajante.

La apertura hacia espacios discursivos afines a los cometidos formales y conceptuales de la *casa-gruta*, es decir, de aquellas iniciativas que pugnaron en contra de la nueva academia arquitectónica el siglo XX y el señalamiento de aquellos modelos que fungieron como antítesis interpretativas, tales como el estilo arquitectónico *internacional* y la ciudad de México durante los años cincuenta, permitieron comprender la ubicación del trabajo de O´Gorman en avenida San Jerónimo y trazar los flujos conceptuales del artista en obras mucho más reconocidas como Biblioteca Central de Ciudad Universitaria ubicada a unos cuantos pasos de la *casa-gruta*.

Algunos de los elementos sujetos a análisis en ésta investigación con objeto de subsanar la ausencia física y documental de la *casa-gruta* al interior de la historiografía de su autor y de la historia de la arquitectura en México y América Latina, abrieron un muy amplio abanico de posibilidades de interpretación, siendo la lectura “entre líneas” de la pintura de caballete de O´Gorman uno de los aportes

más valiosos de este trabajo al proponerla como pieza clave para conocer los orígenes de la *casa-gruta*.

Lo anterior sin dejar de señalar en la *casa-gruta* un diálogo O´Gorman/O´Gorman bastante clarificador en cuanto a la relación entre su pintura y arquitectura en términos indivisibles, es decir, desde una óptica opuesta a la independencia que la crítica ha sostenido en distintos estudios y que puede llegar a anclarse en la historia del arte mexicano si se le relaciona con el controvertido concepto de *integración plástica* de los años cincuenta. Diálogo *indivisible* entre pintura y arquitectura en donde la estructura se convierte en roca y en el cual el orden impecable de las oraciones arquitectónicas de O´Gorman empalma con el caos, el color y de las texturas de la naturaleza.

Por su parte el trabajo documental o de archivo por razones de tiempo y de accesibilidad a las fuentes fue superior en las expectativas de la investigación respecto de la práctica con la cual se fueron hilando las premisas de sus argumentos. En ese sentido, la compilación documental de *San Jerónimo 162 testimonio ausente del arte de Juan O´Gorman* guarda pendientes de carácter exhaustivo que, sin duda, ameritarían una investigación independiente que a lo largo de la investigación se fue detectando y que permite refrendarla como una tarea pendiente para especialistas e interesados en el tema O´Gorman.

Y es que si bien el trabajo testimonial logra arrojar luces apasionantes sobre Juan O´Gorman y su trayectoria; la *casa-gruta* trae consigo la imperiosa tarea de documentación y contextualización de espacios que no necesariamente esperan

ser analizados e incluso, que pueden pertenecer al olvido. De ahí que este trabajo sostenga, en el más afortunado de los casos, nuevas direcciones a partir de las cuales dichas memorias no sólo clarifiquen las formas de un objeto destruido físicamente, sino que arrojen datos mucho más subjetivos para la construcción de una historia cada día más alejada del dato riguroso y por tanto cada vez más humana.

Como última conclusión, esta investigación se aleja del punto de lamentación del cual inició al echar de menos una obra que se consideró desde el inicio fundamental en el trabajo de Juan O'Gorman, además de bella y sorprendente, anclando su reflexión hacia la ausencia de su testimonio como parte de las pocas expresiones arquitectónicas de carácter orgánico en México y América Latina y, más aún, de la complicidad académica ante la que se ha sucumbido al dejarse de lado en pos de la construcción de una verdad histórica homogénea y en contra de la cual Juan O'Gorman combatió perdiendo parcialmente la batalla.

Los pendientes de esta investigación, sin duda, formaran parte del itinerario de quien éstas líneas escribe y se espera sean los suficientemente cuestionables al grado de generar una reacción académica que mire como necesario retomar el análisis de la obra y así traer del olvido de manera colectiva y renovada no sólo la *casa-gruta* sino el trabajo de Juan O'Gorman y de paso el cuestionamiento de las verdades que, hasta hoy en día, han permanecido acallando muchas otras realidades que nos constituyen y que con suerte quizás puedan ser aún rescatadas.

Bibliografía principal

- *Cuadernos de arquitectura para la conservación del patrimonio artístico. Apuntes para la historia y la crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980 V.2*, 1982.
- *Testimonios vivos, veinte arquitectos*, México: INBA, 1981.
- *18 residencias de arquitectos mexicanos*, México: Ediciones mexicanas, 1951.
- Arias Montes, Víctor, *Juan O'Gorman arquitectura escolar 1932*, México: UNAM, 2005.
- Aguilar Camín, Héctor, *Saldos de la Revolución*, México: Editorial Nueva Imagen, 1982.
- Burian, Edward, *Modernidad y arquitectura en México*, España: Gustavo Gil, 1998.
- Canales, Fernanda/ Hernández Gálvez, Alejandro, *100X100. Arquitectos del siglo XX en México*. México: Arquine, 2011.
- Celso Furtado, *La economía latinoamericana formación histórica y problemas contemporáneos*, México: Siglo XXI editores, 2001, pág. 106.
- Cetto, Max, *Arquitectura moderna en México*, México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- Cosío Villegas, Daniel, *La crisis de México*, México: Clío, 1997
- Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, México: Ediciones Era, 2010.
- Fernández, Justino, *Cecil Crawford O'Gorman 1874-1943 en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM/IIEs, 1944.
- Flores Villela, Carlos Arturo Coord. *México, la cultura, el arte y la vida cotidiana* [Cuadernos de CIIH, serie fuentes no.7] México: UNAM, 1990.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. (Aurelio Garzón del Camino traductor) México: Siglo XXI Editores, vigésimo primera edición, 2003.
- García Barragán, Elisa *Carlos Pellicer en el espacio de la Plástica*, México: UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural, 1997.

- Gilly, Adolfo, *Nuestra caída en la modernidad*, México: Joan Boldó Editores, 1988, pág. XIII. *Nuestra caída en la modernidad*, México: Joan Boldó Editores, 1988.
- Gilbert, Alan, *La ciudad latinoamericana*, México: Siglo XXI, 1997.
- González de Canales, Francisco, *Experiments with Life itself. Radical Domestic*, ACTAR Publishers, 2012.
- González Lobo, Carlos, *Guía O'Gorman*, México: ARQUINE, 2008.
- Gortázar González, Fernando (coord.), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México: CONACULTA, 1996.
- Guzmán, Urbiola Xavier, *Juan O'Gorman sus primeras casas funcionales*, México: UNAM/INBA, 2007.
- Guzmán, Luis Martín, *Orígenes del Partido de la Revolución*, en: Martín Luis Guzmán. *Obras completas*, Tomo I, México: FCE, 1995.
- Jiménez, Víctor. *Juan O'Gorman. Principio y fin del camino*. México: CONACULTA, 1997.
-*Juan O'Gorman vida y obra*, México: UNAM, 2004.
- Luna, Arroyo Antonio, *Juan O'Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México: Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973.
- López Rangel, Rafael, *Diego Rivera y la arquitectura en México*, México: SEP, 1986.
- O'Gorman, Juan. *El arte artístico y el arte útil*. México: CONACULTA, 2005.
-*Autobiografía*, México: UNAM/Pértiga, 2007.
- Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México: SEP, 1986.
- Rodríguez, Prampolini Ida, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor*. México: UNAM/IIE, 1982.
- *Palabra de Juan O'Gorman*. México: UNAM, 1983.
-*El surrealismo y el arte fantástico de México*, México: UNAM/IIEs, 1969.
- Marín, Manuel, *Juan O'Gorman un autorretrato pintándose*, México, Petra, 2006.
- Marín, Martín, Celia, *Biblioteca Central: libros, muros y murales: 50 Aniversario*, México: UNAM, 2006

- Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista*, México: Editorial Era, 1997.
- Noelle, Louise, *Estados Unidos y la arquitectura mexicana del siglo XX. El punto de vista de las publicaciones*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, otoño, año /vol. XXVI, núm. 085. México: UNAM/IIE, 2004.
-Arquitectos Contemporáneos de México, México: Trillas, 1993.
- Sáenz, Olga. *Homenaje a Juan O´Gorman 1905-1982*. México: UNAM, 1983.
- Sandoval, Margarito, *Arte y folklore en Mexican Folkways*, México: UNAM/IIEs, 1998.

Hemerografía

- Pani y la vivienda colectiva, México: *Revista Arquine*, 10 de junio del 2013.
- 65 años del CUPA, México: *Revista Arquine*, 18 de octubre de 2012.7
- 60 años de Ciudad Universitaria, México: *Revista Arquine*, 12 de noviembre de 2012.
- *Helen Escobedo: In memoriam*, México: *Jornada*, México, 21 de septiembre del 2010.
- *La arquitectura del pedregal puede ser un paraíso perdido*, México: *Boletín Espacio Diseño*, 154, diciembre –enero, 2007.
- Evolución de las ciudades mexicanas en el siglo XX México: *Revista de información y análisis* no. 19, 2002.
- *Biblioteca Central expresión artística y manifestación multidisciplinaria del conocimiento*. (Exposición conmemorativa) México: *Biblioteca Universitaria*, vol.4 No.002, 2001.
- Dijo O´ Gorman de sus murales en C.U <<“Por lo menos que fuera una cosa que no disgustara al público”>> (Entrevista de José Ortiz Monasterio a Juan O´Gorman segunda parte), México: *Uno más uno*, febrero 2, 1982.
- <<“Los murales de la biblioteca de C.U se hicieron para evitar que el edificio fuera un monstruo”>> (Entrevista de José Ortiz Monasterio a Juan O´Gorman primera parte), México, *Uno más uno*, febrero 1, 1982.

- *Juan O’Gorman pintor de lo fantástico*, México: *Vogue*, No, 14, 1981.
- *Un ensayo de arquitectura orgánica*, México: *Arquitectura* No.112, 1976.
- *O’Gorman cava house disappears*. Nueva York, *Progressive Architecture*, 1970.
- Juan O’Gorman explica, México: *Calli*, No. 29, septiembre-octubre, 1960.
- *Raquel Tibol, ignorante en arquitectura y en otras cosas más*, México: *Calli*, octubre, 1960.
- *La Biblioteca Central*, México: *La Gaceta UNAM*, vol. III No.19 mayo 7, 1956.
- *Juan O’Gorman En torno a la integración plástica*, México: *Espacios*, julio 16 1953.
- *Juan O’Gorman*, México: *Arquitectura México*, No.100, abril-julio. 1960.
- *El arquitecto construye su casa. Una cueva de Mosaico en México*, *LIFE* 22 de noviembre de 1959.
- *Utilidad y belleza de la biblioteca*, México: *El Universal*, marzo 6, 1952. (Sección Mundo Universitario).
- *Arquitectura y pintura concebidas simultáneamente en la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria*, en: México: *Arte Público*, octubre-noviembre1952.

Catálogos

- Cordero, Karen “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)”, en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1991.
- Fernández, Justino, *Catálogo de exposiciones de arte en 1950*, México: suplemento del Núm. 19 de los anales del Instituto de Investigaciones de la UNAM, 1951.

Bibliografía secundaria

- *O’Gorman, Clavé, Arrieta, tres dictámenes de atribución*. México: UNAM/Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol.VII No. 006, 1995.
- Conde, Teresa del. *Siete pintores. Otra cara de la escuela mexicana*. México: INBA, 1984.

- De Anda Alanís, Enrique X, *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*, México: UNAM/IIEs, 2008.
- Debroise, Oliver. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. España: Océano s/a.
- Luis Guzmán, Martín, *Orígenes del Partido de la Revolución*, en: Martín Luis Guzmán. *Obras completas*, Tomo I, México: FCE, 1995.
- Olivera Alicia, Salvador Rueda, *Historia e historias. Cincuenta años de la vida académica del Instituto de Investigaciones Históricas*, México: UNAM/IIH, 1998.
- Pacheco, Cristina. *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Pereira, Armando Coord. *Diccionario de la literatura mexicana siglo XX*, México: UNAM, 2004, pág. 149-151.
- Stanford, Anderson, “*La ficción de la función*” en: *Bitácora arquitectura*, Revista de la Facultad de Arquitectura No. 18, UNAM, México, 2008.
- Taracena Martín, Guzmán, Luis, *La Verdadera Revolución mexicana, (1932-1934)* México: Editorial Porrúa, 1992.

Recursos electrónicos

- “*Arquitectura: Una nueva estética: Las casas de Juan O’Gorman [Juan O’Gorman]*” en: Buscador de Arquitectura. [www.arg.com.mx]
- “*Juan O’Gorman*” en: *La Tempestad. El arte es una forma de vida/Mexicanos Radicales. La Vanguardia artística de una revolución*, México, Volumen 11, número 70, enero-febrero 2010.
- Garay, Graciela de, “*La construcción de un México Moderno*” en: [www.mexicanisimo.com.mx]
- López Rangel, Rafael *Diego Rivera y la arquitectura en México* [Versión digital en: Rafael López Rangel, *Reflexiones sobre la Arquitectura y el Urbanismo Latinoamericanos*. Libros en Línea-Rafael López Rangel. Última actualización octubre de 2011. [<http://rafaellopezrangel.com/nuevolibrolinea.htm>]

- Torres Arroyo, Ana María, “Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales” en: Discurso visual, revista digital del CENIDIAP, enero-marzo, 2003.

(<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antecedentes/dvwebne03/agora/agoanator.htm>)
- Trujillo Soto, Hilda “La casa azul: el universo íntimo de Frida Kahlo” en el portal digital del Museo Frida Kahlo:
http://www.museofridakahlo.org.mx/assets/files/page_files/document/36/LaCasaAzul%20-%20El%20universo%20intimo%20de%20FK.pdf
- Noelle, Louise, “Lo inmediato, Ciudad Universitaria y sus arquitectos” en: Imágenes revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, [www.esteticas.unam.mx]
- Sánchez Ruíz, Gerardo *Grandes proyectos de la planeación moderna de ciudades y regiones. De las teorías prácticas*, en: Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40190202>
- Arte en los muros Mestizo 5 (Documental de encuentro 3/3) en: <https://www.youtube.com/watch?t=207&v=HkvVGWc4FpY>
- Archivo Esther McCoy:
<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/juan-ogorman-house-7760>

Cine y documental

- *Con los ojos de Juan O’Gorman, Semblanza del pintor y arquitecto mexicano Juan O’Gorman D.R. Canal 11 TV 1994*
- *Como una pintura nos iremos borrando* [cortometraje], Alfredo Robert, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1987.

Archivo personal

- *Conversación con Ana María Cetto* 2014. Archivo personal Adriana Sandoval.
- *Conversación con Yoko Sugiura* 2014. Archivo personal Adriana Sandoval.
- *Conversación con Carlos González Lobo* 2014. Archivo personal Adriana Sandoval.
- *Conversación con Bettina Cetto* 2015. Archivo personal Adriana Sandoval.