


LUIS BARRAGÁN



*El Centre del Carme del IVAM presenta en
Valencia, hasta el 13 de enero, la exposición
Luis Barragán. La revolución callada.*

CON SILENCIO

BARRAGÁN A TRAVÉS DE SUS ESCRITOS, NOTAS Y ENTREVISTAS

ANTONIO RIGGEN M.

“No me preguntéis lo que amo y lo que creo, no vayáis al fondo de mi alma”

Saint-Beuve*

11

No puedo evitar el sonrojo que me provoca el imaginar la perspicaz alegría de algunos cuando se hizo público que la Fundación Hyatt había concedido el premio Pritzker 1980 a su compatriota Luis Barragán. Este galardón vino a consumir aquel primer reconocimiento internacional a Barragán, la exposición monográfica en el MoMA de Nueva York (1976), aunada en la publicación de Emilio Ambasz; se trató de la canonización de una forma de entender la vida y de un modo de hacer. A partir de entonces, contamos con una obra que tiene nombre propio, uno oficial: Barragán. De nuevo, es el poder el que legitima un trabajo artístico original al asignarle su nombre de referencia y el que otorga valor a los alcances de dicha producción. Con esta ceremonia, no sólo se inventaba o se re-construía un mito, sino que se clasificaba, de paso, a esos gozosos emuladores¹.

No es fácil entrar y conducirse entre las trampas de esta extraordinaria aventura: Barragán fue un hombre que hizo su propio mito, un artesano con su persona. La obra, como el personaje, han sido tan hábilmente presentados –con tanto atrevimiento y encanto–, que han podido encender en pocos años la imaginación y el interés apasionado de muchos. Sin embargo, sus fuentes, sus propósitos y la relación con su vida diaria, aún no han sido aclarados. El fondo de la creación nunca es incierto; se basa siempre en un dato, muy particular, demasiado imprevisible e individualizado, para poder ser inventado por entero. Cuando no se logra singularizar con suficiente exactitud las raíces culturales o el contexto general en que ha nacido y se ha desarrollado un fenómeno artístico, su origen inexplicado tiende a localizarse exclusivamente en la interioridad del autor. Y cuanto más ajenos de un marco de influjos reconocibles aparecen como un invento o una elaboración, tanto mayor es la admiración e incluso el estupor. La aureola del misterio suele conceder las virtudes del genio, sobre todo a los ojos de quienes no pueden más que valorar el arte en términos inefables y arcanos.

Estos motivos han pesado de manera significativa en la estimación de los pocos críticos de Barragán; es decir, de un hombre que ha hecho de su soledad el núcleo de su propia obra y que ha rodeado de misterio, además, su misma génesis o inspiración.

Este escrito trata de analizar los aspectos vertebrantes de la formación global de Barragán, la cual se desvela en sus escritos, entrevistas, en las anotaciones manuscritas recogidas en diversos

archivos, y en los libros que leyó y se conservan en su biblioteca. Todas las citas que he utilizado para este escrito provienen exclusivamente de estas fuentes, de los volúmenes incluidos en la biblioteca, de su correspondencia, o de apuntes tomados por él: anotaciones, marcas, subrayados, encartes, tachaduras, añadidos, etc. Todo ello, nos ofrece espacio amplio y estable para una construcción de su mundo².

Aproximarse a las características de la obra de Barragán desde esta perspectiva vislumbra ya el conflicto evidente que supone el valorar sus cambiantes consideraciones a lo largo de los años. Con motivo del premio arriba citado, Barragán condensó en términos como belleza, inspiración, magia, silencio, serenidad, etc., todo el bagaje cultural que le acompañó en su vida, sus faros. Sería interesante el esclarecer los motivos para presentarse de esta manera, pero en cualquier caso, es claro que estas palabras contienen significados particulares e importantes. Siguiendo esta dirección, debemos analizar un aspecto que merece ser cuestionado y que no puede eludirse. Tal como han indicado Andrés Casillas o E. Ambasz al narrar episodios de la vida de Barragán, hablan de cómo su trabajo está dominado por momentos de espera, por espacios de pausa. Intenso lector de Marcel Proust, y al igual que él, Barragán considera que la obra de arte procede de un “yo profundo” y que una idea acude no cuando el “yo” quiere, sino cuando “ella” lo desea. La espera de este momentopreciado –no cuantificable en términos de tiempo lineal–, como de la afirmación propia de la inspiración, abre la necesidad de una libertad que guíe las variables existenciales del arquitecto mexicano. Sin embargo, estas variables –a partir de los inicios de los años cuarenta– parecen estar determinadas a su vez por una especie de predisposición a la “ociosidad”, entendida, claro está, en términos muy singulares. Barragán acuñó por Ociosidad a la creación más grande del hombre para la cultura³; un arte que consiste en pasar por el tiempo y el espacio bella y trascendentalmente. He aquí que la arquitectura está entendida en su relación con el arte mayor de todos: el de la vida, ya que éste implica envejecer en esas condiciones. Arquitectura será el crear espacio y tiempo para “encantar y encantarse”, y, mientras más convide al ocio, será más refinada. El valor de lo útil –dogma tan en boga por estas décadas– solamente tendrá connotaciones positivas en cuanto tienda a proteger la ociosidad (crear espacio y tiempo enfocados a lo utilitario será, en Barragán, la tendencia opuesta, asociada con lo vulgar; pero eso lo veremos más adelante). Relacionada con esta propensión, surge otra pauta que marcó su vida tal y como otros estudiosos de su obra han señalado: la elección de la soledad. Una soledad que Barragán parece haber vivido y concebido en términos positivos e indispensables: se trata de una compañera, y sólo en su íntima comunión puede hallarse a sí mismo. Una premisa en la que, como Baudelaire –otro de sus autores más constantes–, todo hombre debe confrontar y aceptar las condiciones de la vida: “...mi arquitectura no es para quien la tema o la rehúya”⁴. De hecho, su arquitectura implica cierta ruptura –propia o de quien la vive– con nosotros mismos o con lo que nos rodea; cualquier ruptura engendra un sentimiento de soledad. El solitario –Barragán– la vive como promesa de comunión y, encerrado en sí mismo, la aquilata como creativa y redentora.

Espera, pausas y soledad. Es evidente el riesgo simplista que implicaría el analizar estos aspectos rectores de la visión de Barragán si tomásemos partida haciendo consideraciones meramente psicológicas. Vistos con detenimiento, el aislarse, los tiempos y la espera son en él atributos de una condición existencial que confirma y abre el significado que hemos introducido sobre su idea de “inspiración”. La inspiración no es el producto de una opción que se asume con miras a la creación, ni se trata del logro de una absoluta “naturalidad” por parte de la mente creadora. Es más bien el advenimiento de un encuentro desconocido e inesperado, pero también, la solución líquida en que se revelan las instantáneas de la realidad.



Luis Barragán: Casa Efraín González Luna, Guadalajara, Jalisco, 1928.

Barragán es consciente de que el origen de toda obra radica en la auto-revelación de ésta en la mente y “en el corazón”. Es por ello que al principio siempre se trata de una aparición, una verdad que, como idea, se hace presente. Para que esta manifestación se lleve a cabo es obligado el reconocer y aceptar la necesidad de la espera y la paciencia, así como de la ociosidad y de ese don que predispone a la mente y al corazón a recibir la idea cuando ella decide mostrarse. Sin embargo, al igual que las escalas en los tiempos de pausa, las decisiones que implica este conjunto de relaciones tampoco pueden ser valoradas de acuerdo a algún parámetro específico; de hecho, la decisión misma de esperar es tan importante como aquello por lo que se espera.

Se ubica en una posición lejana con respecto a la moderna alabanza de la libertad total en la creación. Barragán prefiere detenerse, aguardar y escuchar: no debe sorprendernos que una de las características principales de su diseño se apoye en la voluntad de separación y aislamiento, mientras que en sus colegas predomina el intercambio frenético.

La soledad se nutre y se explica con largas pausas. En Barragán, no existe el aprecio por el ritmo acelerado o por la constante búsqueda de novedades (recordemos que fue Ferdinand Bac el primero que alertó sobre el cambio de frecuencia en la vida del hombre moderno: la máquina le concedió mayor velocidad, un ritmo ajeno al propio). Toma un proyecto a la vez y deja que la lentitud –alimentada de esperas prolongadas– dé cuerpo a las ideas. Ésta es la forma del tiempo requerida por la arquitectura, la que ofrece el gozo de paladear los rastros esenciales de la vida. Día a día, Barragán trabaja arduamente pero sin prisas, concediéndose pausas y tiempos de ociosidad.



Luis Barragán: Casa licenciado Gustavo Cristo, Guadalupe, Jalisco, 1929.

Estas esperas abren el campo para la concentración en la escucha, destinada a recrearse con la aparición de la belleza en el hecho. Sin embargo, la belleza sólo puede percibirse después de haber establecido la distancia justa de las apariencias superficiales que cubren y enmascaran la verdad. Este alejamiento refuerza la congruencia sobre la necesidad de la soledad en la vida diaria del creador, pero a la vez de todo hombre. Barragán se sitúa en un margen límite que le permite distinguir con certeza entre lo profundo y lo epidérmico de lo observado; su aislamiento se expresa claramente mediante la austeridad de los lenguajes y los recursos técnicos que emplea en su trabajo.

Podemos así entender la espera y la escucha atenta como disposiciones vertebrantes en el hacer ocioso. Pero, para escuchar, la premisa es el silencio, y mientras mayor sea la voluntad de oír, mayor tendrá que ser el silencio.

Barragán defiende la primacía del silencio sobre la palabrería, en favor de la palabra: ¿cuáles son los sentidos y el alcance del silencio que pretende? El término silencio sugiere una actitud serena, recogida y sobrecogida, abierta a lo profundo y a la verdad; postura contraria a lo que la palabrería vulgar y mundana –ahora más que nunca– no solamente no puede abarcar, sino que desea enmascarar. Con esta actitud abierta, Barragán quiere ascender de nivel cuando llega a situaciones límite en las cuales se fragmenta la vertiente objetiva y racional del mundo –la vertiente de las cosas que aún puede catalogar, dominar, manipular–, y en cuanto tales, pretenden ser el apoyo en la vida cotidiana. Para ascender de nivel, al de las verdades no asibles o mensurables, necesita el silencio: en él capta de algún modo estas verdades últimas. Por otro lado, el término silencio alude a la capacidad que posee lo metafísico de expresarse a través de medios objetivos sin objetivarse, sin reducirse a condición de realidad objetiva. Lo suprasensible profundo se puede revelar en los medios expresivos, pero se revela claramente como lo que es, como profundo.

Silencio es un estado de tensión personal que parece iluminar y recapitular su vida. Se trata de un espacio nato de recogimiento, apertura y decisión donde la belleza, la verdad y otros valores se hacen presentes. En Barragán, el silencio guarda un carácter expresivo ya que es susceptible de ser oído. Esta aparente paradoja se resuelve en un nivel de alta virulencia creativa. Silencio para callar la palabrería y dar paso para que la palabra –aquellas verdades metafísicas– se hagan presentes: más que mera carencia de palabras, significa el campo de germinación y resonancia de toda auténtica palabra. La palabra acaba revelándose a Barragán como el



Luis Barragán: Apartamentos en Plaza Melchor Ocampo, México D.F., 1936-40. (En colaboración con José Creixell).

verdadero origen de su vocación por el silencio. Barragán crea en su obra espacios y volúmenes silenciosos; su aislamiento físico o la protección del exterior no tienen por objeto el cumplir con un programa de deseos naturales de los habitantes, sino que aspira al florecimiento del espíritu y a motivar la capacidad de éstos para pensar y meditar. La búsqueda del silencio es el hilo conductor de las construcciones de Barragán, ya cobren cuerpo y forma en edificios o se expresen en alguna elegante destilación de algún comentario teórico. No importan los medios, pero lo que Barragán anhela es el silencio para así estar consigo. Él no quiere abrirse, lo que desea son mundos cerrados. Es evidente que su obra también manifiesta la presencia de lo cerrado frente a lo abierto, misma que, desde siempre, ha sido una constante en el arte mexicano. Existe una tendencia hacia la forma como envoltorio, como muralla protectora que contenga intimidad, que aisle y preserve. Es obvio que la influencia indígena como la española se mezclan aquí. México es un pueblo ritual, que se ordena y se gobierna, aún, a base de fórmulas y ceremonias. Profesa un amor, una preferencia por la forma: el mexicano busca el silencio de los mundos cerrados; solamente en la soledad el mexicano se aventura a ser. Ninguna exageración en el llamado de Barragán a este mundo silencioso que tiene, al parecer, dos motivaciones: las exigencias y las crudezas del mundo contemporáneo, así como las alusiones del carácter heredado como mexicano. Su trabajo, por tanto, encarna el resultado de la escucha seria a

la espera de posibles revelaciones y es así como se justifica su ociosidad. La tensión que esta actitud provoca, misma que la obra intenta resolver, presenta su tendencia para aceptar la belleza, sólo como manifestación ideal de lo verdadero.

Esta aceptación es, para él, el equivalente al mismo acto de proyectar (aunque en sí el proyecto no se agota en esta dualidad del aceptar-escuchar). Mientras para otros en la práctica arquitectónica moderna o en los diversos campos artísticos, el proyecto y la obra se materializan en lo nuevo y se constituyen como un programa de dominio sobre el futuro, como un programa de la forma que se impone al tiempo, para Barragán la aproximación formal es el esfuerzo externo que surge en un ejercicio espiritual, cuyo fin último es pensarse a sí mismo. Este ejercicio puede llevar a la aparición de la belleza, aunque Barragán entiende lo bello en términos experienciales, un tipo de conocimiento ajeno a los prejuicios modernos que le han negado su significado de verdad: se trata de una forma esencial del saber, de la que intenta entender su magia y su secreto, y cuya presencia posee el carácter del enigma; no dice ni esconde, tan sólo señala. La belleza es una forma del genio; más alta, en verdad, que el mismo genio, pues para él no necesita explicación alguna. Es una de las grandes realidades del mundo y Barragán le otorgó derecho divino de soberanía. “La belleza es la maravilla de las maravillas”, subraya en Oscar Wilde, y sólo los superficiales juzgan la realidad por las apariencias. Barragán ve en la belleza a un fenómeno originario, un modelo o imagen que hace de síntesis de lo concreto y de lo universal, entre lo sensible y lo ideal, que permite aprehender el misterio interno en la manifestación de fenómenos. Sin embargo, existe otro atributo escogido de Wilde al que Barragán parece haber vuelto una y otra vez respecto a la belleza: “La belleza, como la sabiduría, ama al adorador solitario. Son escogidos aquéllos para quienes las cosas bellas sólo significan belleza”⁵. Barragán es más afecto hacia la última parte de la cita, la belleza que significa belleza (punto justo para recordar la influencia esencial de Chucho Reyes): se inclina hacia una percepción mucho más sensible, intuitiva e incluso psicológica, antes que didáctica o histórica. Cree que para entender lo bello uno debe, primero, entender los sentimientos humanos y tratar con la profundidad interior de la realidad. Como valor, la belleza no puede existir aparte de la percepción; es un placer emocional entendido como cualidad de lo percibido.

Barragán asume cierto carácter atemporal de la belleza; ésta vence el tiempo de la historia, de las sucesiones lineales, no se la puede dañar. Al igual que para él la obra de arte procede del “yo profundo”, distinto del “yo” de la vida cotidiana –aunque el yo profundo saque la mayor parte de su materia nutriente del yo superficial–, parece que Barragán tiene una concepción del tiempo muy similar: por un lado, una atemporalidad profunda, siempre idéntica a sí misma y nunca cambiante; por el otro, una temporalidad superficial, histórica, modificable, de apariencia. Ambas son simultáneas, y, aunque la segunda tiende a cubrir con sus cotidianos sedimentos a la profunda, a él le interesa indagar los estratos inferiores. La belleza condiciona esta geografía temporal profunda (incluso, es muy sencillo comprobar que, como en Baudelaire, Barragán asocia que lo

bello está hecho de un elemento eterno, invariable, y de un elemento relativo, circunstancial, que se presenta –si quiere– por parte o todo a la vez). Sólo inmóvil es bello, supremo; pero todo en la actualidad pasa de prisa. Entonces, ¿qué hacer para conquistar el valor pleno de vivir? Pues bien, poner a lo inmóvil en condiciones cotidianas, o viceversa, hacer que lo cotidiano aspire a lo inmóvil. Poner al ser en nuestros instrumentos, así el ser y el hacer coinciden hacia una misma felicidad.

Las filosofías se derrumban como arena, pero lo que es bello es un goce para todas las estaciones, una posesión para la eternidad. Revela todo porque no expresa nada. Barragán considera que todas las cosas bellas creadas pertenecen a la misma época, y su sentido reside tanto en el

alma del que la contempla como en el alma del que la produjo. Es el espectador quien presta a la cosa bella sus mil sentidos, haciéndola maravillosa y colocándola en una nueva relación con la época, de tal modo que en él se convierte en una porción esencial de vida, en un símbolo de aquello que desea o, acaso, de aquello que, deseándolo, aún teme le sea concedido. La belleza para Barragán tiene tantos sentidos como modalidades tiene el hombre. Es aquí en que entra su apuesta por una arquitectura “emocional”⁶: la fe absoluta depositada en la importancia de que la arquitectura brinde emociones por su belleza y para toda la humanidad. Si existen muchas soluciones a una casa o a cualquier edificación igualmente buenas, “la que aporta un mensaje de belleza y de emoción” para quien vive o admira los espacios, ésa sería arquitectura. En este punto diferencia la ingeniería de la arquitectura, pero lo más interesante es que eleva a la belleza aún por encima de la bondad. Al parecer, Barragán contaba con motivos suficientes para sospechar que los inventos del científico conducen sin duda al empobrecimiento del mundo humano, dado que implican la pérdida de significaciones en el orden de lo sensible. En otro apunte tomado de Wilde, subraya que “...aquéllos que no amen la belleza más que a la verdad nunca podrán conocer el más íntimo sagrario del arte”⁷. La arquitectura debe ser un arte pero no es esencialmente un



Luis Barragán: Casa-Estudio Luis Barragán. Tacubaya, México D.F. 1947.



Luis Barragán: Casa-Estudio Luis Barragán. Tacubaya, México D.F. 1947.

por poder aclarar conceptos sobre lo religioso —asomando sus tintes católicos—, lo divino y su liga en el campo de la creación. Para hallar respuestas adecuadas, Barragán hubo de recorrer caminos diversos a pesar de tratar con premisas semejantes. Vayamos con detenimiento. El manantial del arte, apunta, es la religiosidad de un pueblo; Barragán no piensa en alguna fe ardiente en particular, pero sí en la creencia de un pueblo en el más allá y en su aspiración a la eternidad. Es evidente que la creencia en el más allá y la producción de las más grandes obras han seguido, muy frecuentemente, líneas paralelas. Ha sucedido así hasta en tiempos modernos, ya que las sociedades siempre han tenido dioses a su servicio. La mayoría para quienes Dios es el gran manantial de admiración, el gran abismo y la gran confrontación, para ellos, éste ha sido el camino hacia la obra que sacie la sed en su búsqueda de la inalcanzable perfección. Básicamente, ha existido una relación genérica entre religiosidad y arte: Barragán precisa la necesidad contemporánea de un “espíritu religioso o brujo”, cuya principal atribución sería eliminar el peligro de la vulgarización o de la vulgaridad, ya que éste tiende a desaparecer entre nosotros para dejar campo abierto al “espíritu laico”, que tiende a rebajar el valor de la ociosidad⁸.

Si lo humano empieza únicamente en lo divino, Barragán distigue entre la experiencia de lo divino de la experiencia de Dios. Lo divino no prueba la existencia de Dios, prueba la

arte: Barragán desea el ideal de lo que debe ser toda edificación humana: una que cumpla con su función material, pero, sobre todo, que conlleve una emoción espiritual. Belleza arquitectónica sería el punto más elevado de una idealidad simbólico-final, una obra en la que se ha alcanzado la máxima concentración de experiencia vivida.

La vida privada de belleza, para él, no merece llamarse humana. Barragán asegura que un mundo sin belleza sería un mundo de simios hábiles, no uno humano. Sin embargo, lo humano, dice, empieza únicamente en lo divino. ¿Cuáles son los rasgos característicos de esta afirmación? Es frecuente hallar entre sus notas este tipo de reflexiones, matizadas mediante una constante pugna interna

existencia del hombre: es aquí donde entran las diversas creencias y las atribuciones a los múltiples dioses. En Barragán, su fe católica le permite comparar, probar una religión con la que llegó a tocar fondos críticos: es claro que empujó constantemente las “verdades heredadas”, que ejerció en su fe escobazos saludables que limpiaron el piso del pensamiento y que le permitieron reinstalar los valores en un alojamiento renovado y digno: “Dios mismo se beneficia de estos escobazos”. Sin embargo, a pesar de probarle con un espíritu crítico, siempre volvió a confiarlo en la metafísica, último refugio pero verdadero dominio del viejo Señor, en donde es inatacable. Barragán vio en sus conflictos de fe



Luis Barragán: Casa Eduardo López Prieto, Jardines del Pedregal, San Ángel D.F., 1950.

una posibilidad para purificar progresivamente el mundo físico, pero, a la vez, de purificar a Dios, que volvía a salir crecido de este aseo, aunque también, más lejano y más inaccesible: menos humano, es verdad, y con ello aceptando las distancias y el largo camino por recorrer. Ahí encuentra la contribución más irremplazable de su religión: la actitud contemplativa, sin la que no existe ni el alma ni el arte, ni el sentido de los abismos, ni el de los misterios de la existencia. Aunque no considera como dote única de las religiones la vocación contemplativa, sí ve en la experiencia mística –específicamente religiosa– un atributo para todo espíritu sensible e interrogador.

Entre las aportaciones de Barragán es común encontrar la palabra “publicidad” trabajada con diversos acentos, pero siempre en oposición radical al concepto de “ociosidad” que, por el contrario, es una expresión que implica religiosidad y orden y, lo que es más importante, de armonía entre lo divino y lo humano. Barragán contrapone al mundo laico rígidas exigencias de religiosidad, de orden, proponiendo composiciones volumétricas rigurosas que abarcan espacios ascéticos. La idea de orden es esencial para entender la obra y el pensamiento de Barragán y, como resulta obvio, guarda una estricta relación con su voluntad de silencio: combinación de teoría y práctica basada en la experiencia.

Barragán considera que el mundo contemporáneo, con todo y sus grandes avances industriales y tecnológicos, tiene una urgente necesidad de orden. Las características formales de su exigencia resultan, no obstante, difíciles de descifrar y por ello están propensas a cualquier clase de interpretación. Sin embargo, basta, por un lado, releer sus escritos y entrevistas mayores, y, por otro, el revalorar su proceso lento y cuidadoso en el proyecto, para concluir –de nuevo– en esa necesidad de orden. Por ejemplo, tal aspiración nunca se expresa –ni siquiera a un nivel meramente arquitectónico– mediante lenguajes abstractos, a pesar de lo que la crítica normalmente le ha adjudicado. Hasta sus representaciones más concisas, limpias y agudas se alejan de la abstracción; inclusive, en un estudio estrictamente formal de su obra, no es aceptable la confusión entre los conceptos de “abstracción” y de “espiritualidad”. La necesidad de orden –ese “...dique contra el oleaje de deshumanización y vulgaridad”⁹, encarnada en las construcciones y los proyectos de Barragán, siempre expresa un rechazo programático a la abstracción. Este rechazo es perfectamente coherente con los motivos de Barragán en favor del orden y del ocio como valores esenciales. La abstracción, a su vez, es la característica más obvia y más profundamente enraizada en la publicidad y de la mercancía: es el origen del caos vulgar y laico, de ese “oleaje”, al que Barragán se refiere. En el mundo actual el vertiginoso proceso de desarrollo parece incontenible: como mucho, puede proponerse un orden que preserve la vida –entendida en términos espirituales–; Barragán está plenamente convencido de que la vida sólo puede hallar refugio en la soledad. En un mundo que tiende a lo abstracto, donde el hombre vive públicamente y es mercancía, él antepone el ocio y el espíritu que son vida. Su tarea es organizar, ordenar y revelar este mundo, optando por una arquitectura que no da concesión a la abstracción. Su obra habla en el lenguaje del intelecto y del corazón que imponen pausa y orden confiando en la “verdad estética” de tal ideología, augurando dignificar la vida humana.

Para Barragán, los valores heredados por su cultura agonizan en el proceso de abstracción publicitaria de la civilización contemporánea. Tardó en asimilar y aceptar esta situación debido a su tranquila y despreocupada infancia y primera juventud jaliscienses; fue a través de sus primeros viajes y entrevistas, pero sobre todo mediante sus lecturas francesas, que vino a despertar y a tomar partido en estas cuestiones. Pueden detectarse por sus apuntes desde los escritos de Ferdinand Bac, consideraciones como: “Et il se dit qu’au milieu de ce paysage inconnu tout n’est pas encore tombé sous la machine impitoyable, broyant le passé qu’il a aimé. Dans un art nouveau qui sent encore le lait de la nourrice, la transposition parfois témeraire des formes connues n’a pu encore inspirer confiance à tous... On aimait bien les *fabriques*. Ce mot si plein de promesses et de grâces intimes, servait désormais à désigner des bâtisses où des miracles mécaniques s’accomplissaient au milieu d’une lèpre de fumées et de scories”¹⁰. Bac le introduce a una primera alusión del progreso como un caos en movimiento. Por otro lado, Barragán fue muy afecto a las aportaciones de Baudelaire en torno a su literatura reaccionaria para ridiculizar no solamente la idea moderna de progreso, sino el



Luis Barragán: Convento de las Capuchinas Sacramentarias, Tlalpan D.F., 1952-55.

pensamiento y la vida modernos en su totalidad: “Hay otro error muy de moda que estoy dispuesto a evitar como al mismo demonio. Me refiero a la misma idea de ‘progreso’. Este oscuro faro, invento del actual filosofar, aceptado sin garantías de la Naturaleza o de Dios, esta linterna moderna arroja un haz de caos sobre todos los objetos del conocimiento; la libertad se diluye. Todo el que desee ver la historia con claridad, deberá primero apagar primero esta luz traicionera. Esta idea grotesca, que ha florecido en el suelo de la fatuidad moderna, ha relevado al hombre de sus deberes, ha exonerado el alma de responsabilidades, ha liberado la voluntad de todos los lazos que le imponía el amor a la belleza... Tal enamoramiento es sintomático de una decadencia ya demasiado visible”¹¹. Barragán, al recurrir y subrayar estos textos tempranos, demuestra su preocupación por la obvia “confusión intencionada” entre el orden material y el espiritual, motivada por tal idea moderna de progreso. Es perfectamente clara y razonable su batalla en contra de esta confusión, misma que se vino acentuando durante este siglo; las presencias de la máquina y de la mercancía en el escenario moderno han provocado la yuxtaposición de elementos sin relaciones orgánicas en el dominio de lo sensible.

Las anteriores citas –así como las deducciones de Barragán– aun sin ser sorprendentes, guardan una importancia capital. Proponer forma arquitectónica para el mundo contemporáneo significa asimilar y mostrar una postura seria ante el progresivo empobrecimiento de la



Luis Barragán: Casa Antonio Gálvez, San Ángel D.F., 1955.

vida, la paulatina decadencia de los valores espirituales y el anonimato de las cosas fragmentadas por su propia utilidad intercambiable. Proyectar y dar forma es levantar ese dique que resista a la salvaje marea con toda su experiencia residual y vulgar irreversible (Barragán se apoya en la intuición para delimitar las formas, para orientarlas y darlas el espíritu necesario. El orden inicial –orden que está en el espíritu– contiene el germen de su crítica de valor contra el principio mismo de lo abstracto). Sin embargo, enfrentado a este panorama, Barragán no adopta el papel del observador indiferente: su trabajo carece de la tranquilidad del cómplice que observa el caos a lo lejos. Su distanciamiento de las cosas y de los acontecimientos –de lo “nuevo”–, es una decisión consciente con motivo de precisar el margen exacto que necesita la mirada para apreciar la belleza, la verdad y la esencia de los hechos. Barragán distingue

que, en un mundo de fenómenos, cuando las fuerzas no son del orden de lo sensible, tampoco lo son del orden del espíritu. Se trata de una visión en conjunto nostálgica, combativa, desilusionada y optimista: el caso de Barragán –su trabajo– demuestra la fe en una arquitectura que posibilita el orden, en la que la vida espiritual sea su justificación esencial.

La claridad formal resultante es, en muchos casos –particularmente en los trabajos a partir de 1940–, asombrosa y no deja lugar a dudas cuando, en virtud de su exigencia de orden y en su propia radicalidad, vemos que Barragán se confía en las bondades de la repetición. También aquí se diferencia de otras tendencias modernas que parecen obsesionadas por la variedad novedosa. Barragán repite, insiste en partituras, ataca y vuelve sobre los mismos problemas a través de diversos proyectos: podemos hablar de una repetición temática (gran parte de su obra completa está constituida por el problema de la casa) como opción ideal en cuanto que facilita su proceso de aproximación a aspectos de orden mayor. Pero Barragán opone la repetición –esa manera de hacer, probar, concluir para volver a hacer– en contra de la reproductibilidad. La repetición es una decisión radical y solitaria; la reproductibilidad se fundamenta en la aceptación externa de la necesidad y está motivada por el predominio de lo útil (la repetición, por



Luis Barragán: Casa Eduardo López Prieto, Jardines del Pedregal, San Ángel D.F., 1950.

otra parte, disuelve las apariencias que enmascaran falsas “verdades”). La temática repetitiva y las propias soluciones de proyecto deben entenderse dentro del marco global lento de Barragán. En este proceso, existe cierto lugar para la nostalgia, estando muy claro que en él no puede haber innovación posible cuando se abortan los lazos que nos unen a la tradición: repetir, como veremos, es un arte congruente con su idea de tradición.

Debemos aclarar las relaciones que Barragán mantuvo con la tradición, y en particular con el caso mexicano donde “lo tradicional” ha sido campo vital de conquista y de construcción a lo largo de este siglo. En su caso particular, ha sido víctima de numerosas transgiversaciones debidas, en general, a la reciente tendencia por considerarlo –tanto a él como a su obra–, como lo más representativo de “lo mexicano”, o de “lo tapatío”, según las disputas y urgencias de reivindicación nacionalista: por ejemplo, la osadía de algunos al asegurar que tal color en su trabajo es profundamente “mexicano”. O que tal aspecto resulta ser absolutamente “jalisciense”¹². De hecho, continuar esta línea simplista corre el riesgo de confirmar la idea que asocia a la tradición con el mantenimiento folklórico de prácticas y actitudes de composición. Si queremos evitar tal simplificación, debemos estudiar las relaciones de Barragán de acuerdo a como su pensamiento nos tiene acostumbrados. El respeto que siempre mostró por la obra anterior y de otros tiende a confirmar esto.

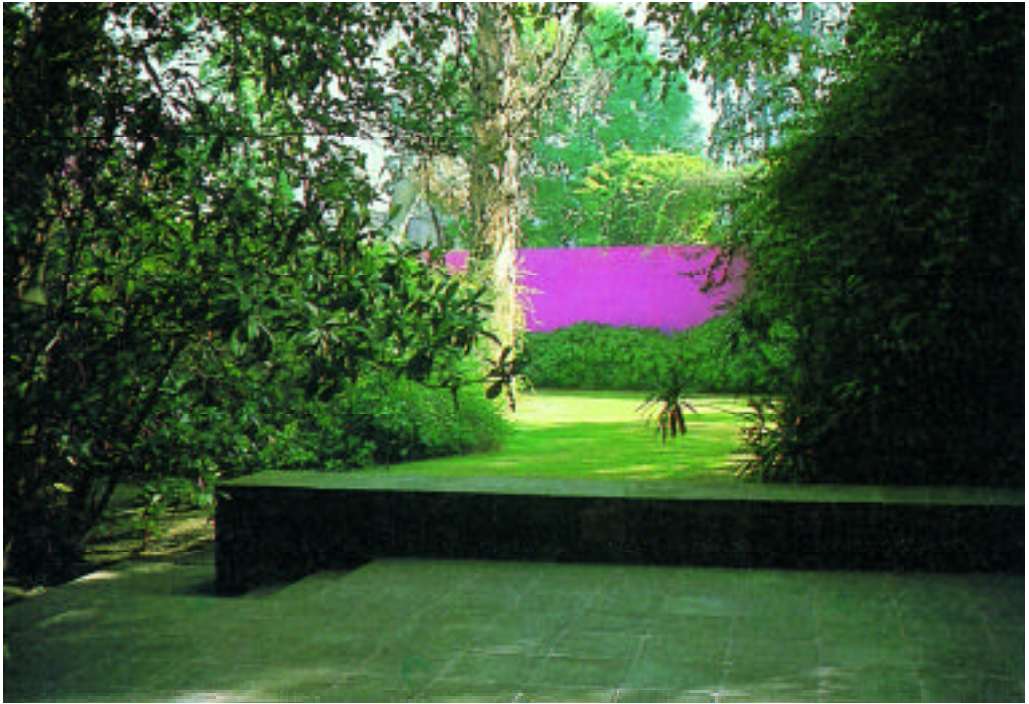


Luis Barragán: Casa Antonio Gálvez, San Ángel D.F., 1955.

En diversos medios y en distintas oportunidades, Barragán quiso enfatizar su papel de arquitecto tradicional. Serlo, para él, es hacer la arquitectura de la época, es decir, seguir la tradición que señala que debemos hacer la arquitectura de nuestro tiempo. Barragán se auto-considera un clásico, o un tradicional, desde un punto de vista filosófico: el que hace arquitectura de su época es tradicional, ya que lo más anti-tradicional sería hacer la arquitectura vieja. La verdadera tradición consiste en ir haciendo arquitectura contemporánea según la vida de la época, conforme a la cultura de la época. Esta postura le permite evitar cualquier compromiso formal o compositivo, abriéndole acceso a todo lo heredado con libertad y sin prejuicios historicistas: “No podemos repetir esas formas, pero sí concentrarnos en analizar en qué consistía la esencia de esos espacios. El arquitecto tiene que vivir su época y valorar hasta qué punto las experiencias de siglos pasados han hecho la vida agradable”. Barragán simplemente

invierte y aclara los términos; un arquitecto que se precie de ser moderno, será forzosamente tradicional, pues continúa con la búsqueda de la solución espacial que más responda a las exigencias globales de su momento. En este campo, es evidente que frases como “Nada tan peligroso como ser demasiado moderno. Corre uno el peligro de quedarse súbitamente anticuado”¹³, le advertían sobre colegas que bajo la bandera de lo neo-colonial, californiano, etc. quedaban relegados –a pesar de su presunto apego por lo tradicional– como los más anti-traditionalistas de todos. Barragán, a partir de su muy temprano coqueteo mediterráneo, no cae en estos casos que intentan fabricar una relación histórica de formas puesto que tal construcción ya no traspasa la superficie de su retina¹⁴.

Si, por un lado, desea una arquitectura tradicional tanto como una arquitectura con trasfondo religioso para una época en que no existen valores colectivos asumidos, también, por el otro, se niega a aceptar una tradición que tan solo sirve de pretexto para planear un calendario, o una reducida a esos folklorismos epidérmicos. Aun tratándose de una realidad poco alentadora donde la tradición está velada por aspectos vulgares, Barragán confía en la posibilidad del hacer tradicional: una tradición como modelo ético, matriz para la identidad de las cosas, las relaciones y el auto-conocimiento. Una arquitectura tradicional para una cultura unificada y deseosa de integración por medio de una comunión global y colectiva a niveles altos y complejos.



Luis Barragán: Casa Antonio Gálvez, San Ángel D.F., 1955.

No es un problema de formas, sino de esencias; trata de vivir su época en constante cuestionamiento respecto a los aspectos profundos que hayan condicionado a otras y que se hayan manifestado en el tiempo. Sin embargo, ¿qué hace con los resultados de estas indagaciones? Barragán había de “...trasponer al mundo contemporáneo la magia (lo religioso)...” de esas experiencias. Se sabe que él mismo consideró su obra como autobiográfica; en su trabajo subyacen los recuerdos de su niñez y de su adolescencia, mismos que le marcaron para siempre: su obra quiere mostrar “...la huella de esas experiencias”. Pero, él no ha mostrado en su obra la vida tal y como ha sido sino una vida tal y como recuerda que la ha vivido. En su arquitectura, el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido sino que más bien se trata de un tejido, una red trabada a base de recuerdos: la legalidad del recuerdo repercute así en la profundidad de su obra. La infancia, o mejor dicho, la inocencia voluntariamente recobrada, es otro de los atributos modernos que Barragán cita de Baudelaire en sus textos. La mirada infantil es considerada como más aguda, más intensa, mirada que contempla todo como por primera vez: fresca y espontaneidad en la percepción. Mirada limpia, inocente, aquélla que aún no está contaminada y alienada por los avatares de la vida. Es claro que Barragán sabe diferenciar: mientras que un hecho vivido es finito –está incluido en la esfera de la vivencia–, el acontecimiento recordado carece de barreras, ya que en él, se han ido sedimentando todo tipo de variables exponenciándolo al infinito. Es una red que se ha venido te-

jiendo y que sirve para atraer a más y más peces en la profundidad: la unidad global de su obra sólo puede percibirse en términos de recuerdo, de ese continuo ejercicio.

Barragán utiliza su realidad como punto de partida: éste es un tema central en su trabajo. La relación entre la arquitectura pre-existente y la forma constructiva es inevitable e importante: la arquitectura nunca ha surgido de la nada. Su obra se presenta como modelo de pensamiento crítico acerca de la percepción de toda su cultura. Sin embargo, la idea de “trasponer” nos habla de una manera de entender el tiempo como una eternidad abierta, donde actúan tiempos entrecruzados. Seguir el contrapunto de su época y de sus recuerdos, significa penetrar en el corazón del mundo de Luis Barragán, ese espacio flotante de la malla entrecruzada. Un mundo donde dominan las correpondencias, mismo del que fue capaz de rescatar luces y manifestarlas en su vida vivida, como en su arquitectura¹⁵.

Y desde la distancia que facilita su percepción crítica de la realidad como de toda su herencia cultural, la tradición es en la obra de Barragán invariable en su diversidad y en su distanciamiento, pero muy inquietante por su capacidad de abrir sin piedad el presente. La tradición, para él, no es ese aspecto agradable del pasado –aquél sustituible hasta el bochorno–, sino la amarga pero esencial proximidad con aquello que se vislumbra a lo lejos. Se trata del intento ininterrumpido de dar a toda una vida el peso de la plena presencia del espíritu; el hacer de Barragán, el “trasponer”, no es otra cosa que una presentización.

Barragán no tiene deudas que cumplir con estilos. A pesar de ello, su postura parte de la convicción de que la tradición es al mismo tiempo presencia y alejamiento: por un lado, presencia, como una fuente vital que nutre y justifica al ineludible presente, donde la nostalgia es consciencia del pasado elevada a potencia poética. Barragán entiende por nostalgia, el “camino” para que el pasado rinda frutos –esas “revelaciones”–, pues sólo con ellas se es capaz de llenar el vacío que provocan las arquitecturas fincadas meramente en lo útil. Por el otro, alejamiento, como necesidad personal respecto a una cultura responsable del caos actual, que se continúa construyendo y se manifiesta día a día a través de las contorsiones vulgares de la civilización. Se trata de una paradoja donde la tradición es la que guía el hacer de Barragán en su búsqueda y aproximación entre lo superficial y lo profundo. El tejido debe leerse, según sus propias indicaciones, a la luz de las cosas precisas que miró y de las filosofías con las que trabajó, variables a las que el arquitecto debe la configuración de su pensamiento y de las que emana el misterio de su arquitectura. El faro que guió su obra para que fuese altamente humana, fue la prioridad de que había de representar no solamente la acción bella del espacio sino también, y muy particularmente, la del tiempo. Por eso, para él, “...el arte más refinado y el más difícil, y el más peligroso, es el de la pátina”¹⁶.

Sin embargo, su proceso lento de destilación compositiva está regido por los diferentes tamices que filtran y separan los elementos superfluos y vulgares que aún sobreviven al primer encuentro con las premisas de orden mayor; Barragán prefiere trabajar con el material cernido.



Luis Barragán: Cuadra San Cristóbal. Casa Egerstrom, 1967-68. (Colaboración de Andrés Casillas).

Respecto a la abstracción como mecanismo es claro que la deshecha de raíz, mientras que, por ejemplo, su postura ante la ornamentación o la definición de fachadas, parece haberlas conciliado –según el caso– dentro de este proceso higiénico. En este sentido, es evidente que para emitir un juicio estrictamente formal sobre su trabajo, debemos centrarnos en las presencias, pero también en los motivos que justifican las ausencias. Barragán se mueve dentro del límite que une y separa a la palabra del silencio, espacio que protege a la forma del dominio gratuito de lo utilitario. Tal proceso lento requiere, obviamente, dedicación, ociosidad y silencio: todas, opciones irrevocables. Pero el silencio, ciertamente es la clave de la arquitectura y del pensamiento de Barragán; es un valor incuestionable, cuyo significado radica en torno a lo anterior tratado. Así, hacer arquitectura es crear espacio y tiempo para la serenidad, es construir ese refugio en contra de la posibilidad del acontecer virulento: es el rechazo de lo nuevo en favor de la tradición. En corto, Barragán entiende a la arquitectura como el arte del tiempo.

Entre las contadas ocasiones que concedió entrevista o escribió sus reflexiones encontramos una declaración singular en la que dice “...estar influenciado por todo lo que veo”. En una persona que insistía que para poder *ser*, había que saber *ver*, la frase anterior adquiere varias implicaciones. Ya hemos tratado la relación creativa que en él guardan las cosas que miró en su vida, aunadas al tema rector de sus construcciones de recuerdos. Sin embargo, en su inicio pro-

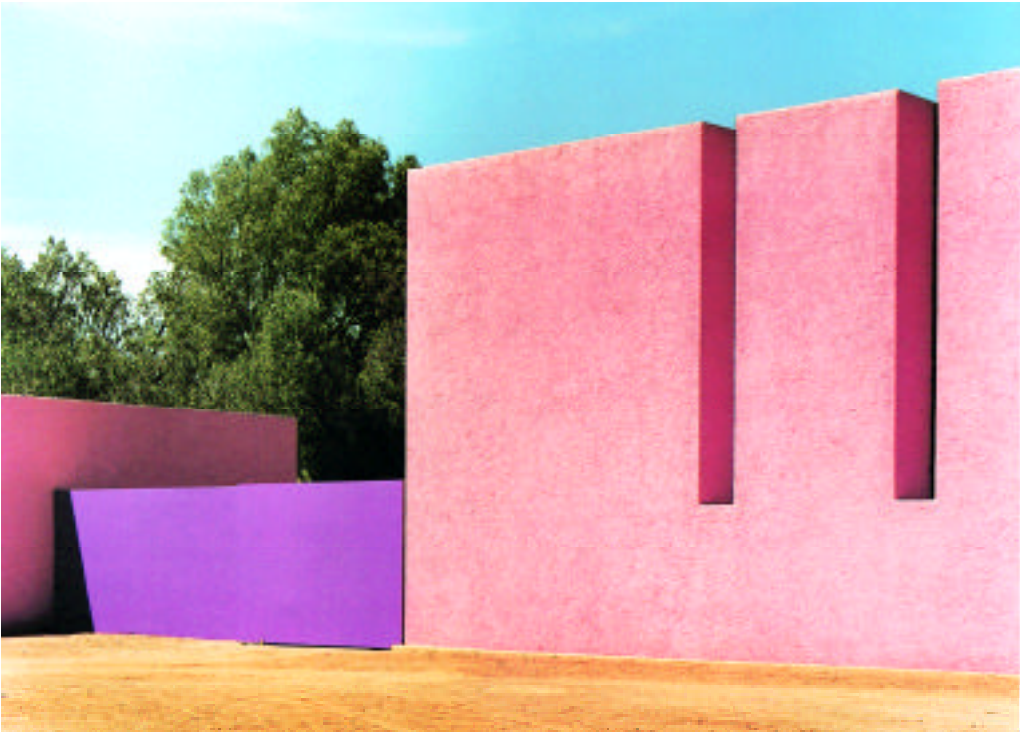


Luis Barragán: *Casa Eigenes*, calle Ramírez, 14, Ciudad de México, 1966.

fesional, se manifiestan hechos que, más adelante, vendrían a regir su postura respecto a su formación autodidacta, como a su desconfianza sobre la manera en que las instituciones académicas pretenden “enseñar” arquitectura. Desde un punto de vista estrictamente académico él es ingeniero; como arquitecto su preparación fue personal. Pero, dentro de su silencio, en su soledad, ¿de qué regla se valió para organizar su aprendizaje? Barragán plantea no haber tenido método alguno sino haberse dejado llevar de forma intuitiva en su trabajo personal, como en su afición y a las críticas y elogios que hizo de la arquitectura. A él le interesa precisamente ese concepto intuitivo¹⁷.

Barragán manifiesta tener seguridad al mirar una obra de arquitectura o cualquier expresión plástica, de tener la capacidad, no para comprender, sino para sentir. Capacidad para sentir en muchas cosas de la vida, por ejemplo, la belleza, sin necesidad de responder o dar alguna idea o concepto analítico sobre ella.

“Yo trabajo por observación e intuición...”¹⁸. Barragán, como buen mexicano, sabe del arte de disimular; detrás de sus precavidas palabras tenemos a un hombre meticulado, astuto, calculador, y, sobre todo, condecorador. En pocas ocasiones habló y no se trata, por supuesto, de una modestia mal entendida. Estas palabras no pretenden disculpa alguna –respecto a su modesta preparación académica– ni mucho menos inhibición, sino que le sirven de pretexto para mostrar indirectamente sus verdaderos pensamientos: la belleza no se presenta por método establecido alguno, aparece a quien la sepa ver; la arquitectura no se puede aprender como pretenden las escuelas, sino tan solo se puede “en-señar”, o sea, dar señas, pistas de cómo buscarla. Barragán es un convencido de la intuición, pero a la vez sabe que sólo mediante horas y horas de intenso trabajo y paciente espera, puede aparecer la belleza en la arquitectura. Por tanto, a él le gusta hablar de experiencias, y, de lo que está convencido, es que la belleza está ahí donde la



Luis Barragán: Cuadra San Cristóbal. Casa Egerstrom, 1967-68. (Colaboración de Andrés Casillas).

siente. Cualquier declaración de Barragán –sea escrita, dibujada, hablada o construida– es, a su manera, la afirmación o la demostración de una idea trabajada por intuición.

Quedó planteada la ausencia de método en la auto-formación de Barragán, y, a su vez, del carácter intuitivo por el que siempre se inclinó en su labor global. Esto exige una confianza personal en lo que se hace muy especial; pero, para llegar a sentir la belleza, ¿cuál era su proceso creativo? En otras palabras, ¿qué variantes particulares destacaban en su tarea diaria? Barragán relata cómo transcurría un día cualquiera en su vida: “Comienzo a trabajar temprano, alrededor de las siete y media, tomo la comida aquí con el equipo de trabajo; terminamos de trabajar a eso de las cuatro de la tarde. Paso las tardes viendo libros de arte y arquitectura, leyendo”¹⁹. Dos vertientes en su día: el trabajo y su formación. Es interesante adentrarse en ambos mundos para aclararnos. Él mismo explica que al empezar un proyecto, comúnmente, lo inicia sin tocar un lápiz, sin un dibujo: “Es un *proceso de locura*”, dice Barragán²⁰. Después de imaginar, deja que se asienten en su mente esas ideas por unos días. Regresa a ellas y empieza a dibujar pequeños croquis sentado en una silla. Después, al dibujante, realizando conjuntamente maquetas, haciendo continuos cambios. Estudios de fachadas, volúmenes, colocándolos en distintas formas y estableciendo relaciones: alternativas. La obra constructiva, una vez iniciada, tiene alteraciones: “...la obra en sí es un proceso creativo”²¹.

Destacan algunos aspectos de lo expresado por Barragán sobre su proceso creativo. De hecho, considerándolo como “un proceso de locura” nos habla de afinidades diversas como, por ejemplo, la imaginativa metafísico-surrealista. Barragán relacionaba la posibilidad de descubrir lo misterioso de las cosas comunes con la locura: es evidente la simpatía que tuvo hacia De Chirico y, en segundo término, hacia el grupo surrealista, por lo que no extraña el lenguaje utilizado para manifestar su proceso creativo. Su especial inclinación sobre el manejo del color, particularmente interesado en De Chirico, asegura a la vez un meticuloso estudio del sustento ideológico de esta metafísica; por tanto, no debe sorprendernos este tipo de asociación de ideas y resonancias mutuas.

Destaca, de nuevo, la nutriente intuitiva que aparece en cada momento del proceso: desde los primeros pasos en los estudios y avances generales, hasta la misma edificación, las decisiones finales se toman bajo esta pauta. Barragán “selecciona” lo que juzga más atractivo, por tanto, la confianza en su sentir y en su mirada es total. Él comentó respecto al saber ver: “...quiero decir, ver de manera que no se sobreponga el análisis puramente racional”. El ver lo relaciona más al sentir físico-espiritual que a una comprensión razonada. La belleza, fin último de su trabajo, debe compeler al espectador, no por la razón pura, sino por los sentidos.

Tomemos ahora un ejemplo de cómo funciona esto: el manejo del color, una de las variables por la que es más conocida la obra de Barragán. El color es un componente de su arquitectura, le sirve para ensanchar o achicar un espacio, le es útil para añadir “ese toque de magia” que necesita un sitio. Los colores expresan el estado de ánimo de los habitantes, su humor. Comúnmente define el color hasta que el espacio está construido: visita el lugar constantemente y a diferentes horas del día y “...comienza a imaginar el color, a imaginar desde los más locos e increíbles... los estudios requieren mucho tiempo y sólo se efectúan combinando y buscando, pacientemente, el color más apropiado”²². Dado que en Barragán el color estimula de una forma u otra los sentidos desde la imaginación hasta la selección, el proceso no tiene otro fin que el motivar un estado de ánimo, dar “ese toque de magia”. Vemos que en él las cosas funcionan así, sin reglas y mediante la intuición personal. Tanto la cantidad como la calidad de tiempo de espera-reposo que dé a lo imaginado, en su mente, juegan un aspecto vital en la toma de decisiones: Imagina - Reposa - Selecciona. Como hemos visto, el reposo no trata de inacción; por el contrario, es tiempo laborioso de meditación, razonamiento y destilación. Los estudios para Barragán “sólo pueden ser así”. Aquí valoramos la congruencia entre lo que propone y lo que hace: en épocas en donde el hombre no tiene posibilidades para detenerse y dedicar tiempo a sí mismo, donde el reposo y la serenidad no son accesibles, Barragán vuelve a ellos y los propone como única fuente de creatividad y forma de vida digna. Su proceso creativo se constituye como fundamento para una arquitectura que motive y estimule ambientes donde pueda proceder una vida humana.

En una carta dirigida a Andrés Gineste en 1974, Barragán le comenta lo siguiente: “...tal vez tú y yo somos ‘anticuados’ para este mundo actual en que sólo se busca acomodo para la huma-


nidad... en forma siempre masiva y hay poco tiempo para soñar y desarrollar obras creativas y bellas”²³. Más que el contenido de la cita –mismo que detalla cuestiones que hemos venido siguiendo– me interesa abordar el tono de fondo que se percibe; claramente sombrío, casi amargo, nos descubre la difícil etapa por la que atravesaba en aquellos tardíos años, anteriores a la decisión del MoMA para sacarle a la luz²⁴. Por un lado, se encuentra en una situación de salud personal delicada –pasó por varias enfermedades hasta una cirugía en 1975–, y, por otro, se debate entre la falta de trabajo así como



Luis Barragán: Las Arboledas, México, 1959.

una inquietante precariedad económica (es duro el verificar entre sus papeles cómo tuvo que vender desde libros y mobiliario, hasta pinturas de su propiedad para solventar la situación). Creo que la importancia de recurrir y apoyarse en su correspondencia radica en la propia función del acto de escribir, esto es, nos da una idea cercana de la situación de su consciencia. Barragán, por ejemplo, nunca fue un hombre normalmente abierto ni directo; no tratamos con alguien ingenuamente directo a mostrarse a sí mismo. Si analizamos sus estrategias para “enseñar” su obra sólo encontramos una voluntad de control hábilmente intencionada y cautelosa. Tratándose de su persona –en su vida privada– encontraremos extremas censuras. Pero haciendo a un lado las cuestiones de motivación personal, debemos reconocerle y aceptar la austeridad y el meticuloso empeño que ejerció para transmitir su trabajo teórico-arquitectónico, y, también, sus preocupaciones personales. En esta franca confidencia a su amigo Gineste, Barragán aún no parece prever el conflicto interno que le implicaría el aceptar o no el proyecto del MoMA para su persona. Cos sus setenta y cuatro años tuvo que valorar las ventajas y desventajas de tal reconocimiento²⁵. En esos años, y al contrario de lo que podría suponerse, su ideología general era absolutamente desconocida en México y su obra era tan sólo admirada por unos cuantos amigos cercanos. Hasta 1975 nadie ajeno a este reducido grupo sabía de Luis Barragán (fuera de México el panorama era similar). La obra física se dañaba o se perdía con los años, y al parecer, poco trabajo le sería confiado a futuro dada su edad y la situación económica reinante en México. Su

ánimo seguramente era opaco para cuando Ambasz se acercó: tanta fe depositada en tal ideología, tanto trabajo ejecutado, y en México a nadie parecía importarle. Estaban los dibujos y la generosa documentación de cada proyecto, pero, ¿a quién le inspirarían si estaban guardados en los archivos?, ¿aceptar o no? Aquí, de nuevo, la duda fue trabajada en su interior: la respuesta sería un sí aunque condicionada a un pero...

Barragán nunca toleró que compromisos exteriores le ataran moralmente, aunque no por ello dedicó menos pasión a sus aventuras personales. De hecho, el aceptar exhibirse para el MoMA y su montaje de Nueva York no fue la excepción: cedió a Ambasz la presentación conceptual y estructural ya digerida, la información justa a sus intereses –ni menos ni más–. Además, con sus conversaciones y entre líneas sembró en el escaparate internacional la semilla que contenía todo el semen que fecundaría su propio mito. No hay duda que creó uno, un mito fincado en el misterio: el vacío apareció cuando negó la posibilidad de establecer un diálogo fácil, barato y superficial con él. Barragán mostró su trabajo con fotografías inquietantes y dibujos sugerentes, pero no catalogables. Utilizó un vocabulario florido y barroco, más vago e inaprehensible. Todo estaba ahí –ante los ojos– pero nadie podía aproximarse: ni el académico con su seguridad pedante, ni aquél para quien lo importante era el burbujeo de la champaña inaugural. Vayamos incluso poco más adelante y repasemos el discurso de Pritzker: todo se concentra en esas palabras, pero, ¿cómo precisar sus auténticos significados?, ¿cómo relacionar esas hermosas vaguedades con las imágenes sensuales de una arquitectura aún no pacificada por la crítica historiográfica? Barragán había iniciado su mito seguro del poder del misterio. Tendría la recompensa de que nadie podrá tocarle por medios tan vulgares. ¿Podríamos, acaso, esperar algo distinto de Barragán? Creo que no. Fiel a sí, confió en mostrar que el diálogo con la belleza –incluidas sus honestas búsquedas– sólo podría iniciarse después de guardar un amoroso silencio 

*Apunte manuscrito de Barragán, seleccionado entre otros aforismos. Documento de archivo, Biblioteca Barragán, Guadalajara.

¹La instauración de este nuevo artista en *el* escenario, ciertamente obedeció a las típicas apropiaciones geográficas del mercado de Nueva York: sin embargo, como es común, la estrategia se basó en la no definición de los contenidos de este trabajo, saturando el ambiente de interrogantes ante lo descubierta, chispa que al saltar inauguraba luminosamente el mito.

²Puesto que el estudio sólo pretende una lectura hipotética de su obra y servir de base a posteriores discusiones, no incluyo notas propias. He decidido destilar al máximo, confiando en el conocimiento del lector sobre las cuestiones generales que aquí se trata.

³Consultar: Barragán, Luis: Texto autógrafa basado en las meditaciones del Sr. Eduardo Rendón con motivo de la publicación de sus jardines en la revista *Arquitectura*, México D.F., julio de 1945. Documento de archivo, Biblioteca Barragán, Guadalajara.

⁴The Hyatt Foundation: *The Pritzker Architecture Prize 1980. Presented to Luis Barragán*, S-P 1980, 15 pp. Escrito presentado por Barragán por motivo de la recepción del premio, 3 de junio de 1980.

⁵Barragán, Luis: “El arte de no hacer nada”. Selección autógrafa de citas recogidas de la literatura de Oscar Wilde. Texto de 195?, 5 pp. Documento de archivo, Biblioteca Barragán, Guadalajara.

⁶Este término tiene antecedentes claros ya desde los escritos de Ferdinand Bac (consultar la bibliografía propuesta en el artículo titulado “Tras Minguilla” aquí publicado), aunque fue más decididamente utilizado por Mathias Goeritz. En 1953, ya radicado en la ciudad de México y con motivo de presentar su museo experimental El Eco, Goeritz publicó su “Manifiesto de la arquitectura emocional” (apareció por vez primera en *Cuadernos de Arquitectura*, Guadalajara, marzo de 1954). Busca una salida para el hombre de nuestro tiempo que: “...aspira a una elevación espiritual...”. Ba-

rragán tuvo en estos años gran amistad y colaboración con Mathias, hasta los problemas surgidos con respecto a la autoría de las Torres de Satélite.

⁷Barragán, Luis: “El arte de...”, cit. Nota: pero, como veremos, la belleza se torna en Barragán como prueba o síntoma de su propia madurez estética: ahí puede valorar hasta qué punto ha conseguido asimilar y proponer el encuentro del interior y lo exterior, como síntesis de su memoria y su presente, como unión de la tradición y de la actualidad.

⁸Barragán, Luis: Texto autógrafa basado..., ver cita 3.

⁹The Hyatt Foundation..., ver cita 4.

¹⁰Bac, Ferdinand: “L’art des jardins”, *Revue des deux mondes*, París., 15 de septiembre de 1925. Cita tomada del documento que se encuentra en su biblioteca.

¹¹Baudelaire, Charles: “Sobre la idea moderna de progreso aplicado a las Bellas Artes”, *Art in Paris*, pp. 121-129. Sobre estos temas es obligada la consulta de: Benjamin, Walter: “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Iluminaciones II-Poesía y capitalismo*. Edit. Taurus, Madrid, 1972.

¹²Aunque estas pugnas no son exclusivas de Barragán, nos encontramos en el mismo terreno cuando se habla de Juan Rulfo, de José Clemente Orozco o de Chucho Reyes.

¹³Barragán, Luis: “El arte de...”, cit.

¹⁴Debemos apuntar que Barragán siempre elogió el espíritu de modernidad, de contemporaneidad de las autoridades civiles mexicanas que aceptaron y pidieron a los arquitectos *hacer* de acuerdo a su momento. Se trató, dice, de un “fenómeno único en el mundo”, de “un espíritu de modernidad único”.

¹⁵En una cita particularmente trabajada por Barragán –subrayada varias veces con tintas en distintos colores– podemos reafirmar cómo relacionaba aspectos de orden mayor, por ejemplo, a la belleza, con su tejido de recuerdos: “Navegamos en medio de un silencio inconcebible, un mar de magia... Esto es belleza. Pocas veces ve usted la belleza de frente. Mírela bien, señor Hunter, ya que eso que ahora tiene ante sí no volverá a verlo jamás, pues el momento es transitorio; pero el recuerdo perdurará en su corazón. Acaba de establecer contacto con la eternidad”. Cita tomada de: Somerset, Maugham: *The trembling of a leaf*. Volumen de la Biblioteca Barragán, Guadalajara.

¹⁶Barragán, Luis: Texto autógrafa basado..., ver cita 3.

¹⁷Para Barragán, la belleza que está en relación con el hombre es la que viene a deleitar por los sentidos y por la intuición. La capacidad abstractiva del hombre y la intuición, permiten comprender y crear la obra de arte ya que pertenecen a una esfera inmaterial. En la intuición, la inteligencia goza sin trabajo y sin discurso, y su deleite está en la proporción de las cosas a la inteligencia. Barragán la entiende como un esfuerzo de la vida que fija su atención sobre su propio movimiento; el otro esfuerzo de la vida es la inteligencia que somete y domina la materia. La intuición es la vuelta a la vida misma, a la coincidencia de la consciencia humana con el principio vivo del que ella emana, a una toma del contacto con el esfuerzo creador. Es una percepción por el inconsciente.

¹⁸Salvat, Jorge: “Luis Barragán. Interview”, *Archeipe* 1, E.U., otoño de 1980, p. 22.

¹⁹Schjetnan, Mario: “El arte de hacer o cómo hacer arte”. Entrevista a Luis Barragán, *Entorno*, México D.F., enero de 1982, p. 106.

²⁰Ibid., id.

²¹Id.

²²Id.

²³Carta autógrafa de Luis Barragán para Andrés Gineste, 27 de febrero de 1974, México D.F. Documento de archivo, Biblioteca Barragán, Guadalajara.

²⁴Arthur Drexler confió en Emilio Ambasz el proyecto desde 1975; sin embargo, fueron los Albers –Anni y Joseph– los primeros en sugerirle a Drexler la idea de una exhibición desde marzo de 1967.

Cito:

Anni – “He (Barragán) is a kind of mexican Mies, <I said quite incorrectly>”

Drexler – (laughed and thought, and added): “Barragán is extraordinary”.

Anni – “How about a Barragán exhibition?”

Drexler – “A good idea”.

Anni - “This country needs to see his work, it is so beautiful and sane and imaginative”.

Tomado de: Carta autógrafa de Anni Albers a Luis Barragán, 29 de marzo de 1967, New Haven, E.U. Documento de archivo, Biblioteca Barragán, Guadalajara.

Nota. A pesar de que el primer reconocimiento extranjero le acababa de ser anunciado –incluso anterior a la carta a Gineste–, me refiero a su nominación como Honorary Fellow de la American Institute of Architects según la carta de 24 de octubre de 1973, éste no parece haberle levantado el ánimo como lo hizo la exhibición del MoMA.

²⁵Es significativa –y graciosa– la forma en que Barragán enfrentaba este tipo de disyuntivas provenientes del mundo “real” (mecanismo que jamás utilizaría si se tratase de un cuestionamiento de orden mayor): por ejemplo, en un documento extraordinario, utiliza una solución tan mundana como es el dar un valor numérico a cada aspecto positivo o negativo que resultaría de aceptar o no un reconocimiento –en este caso del MoMA–. Documento de archivo, Biblioteca Barragán, Guadalajara.

TRES CASAS DE LUIS BARRAGÁN

Mariana Moreira Teixeira

Tutor: Prof. Antonio Armesto Aira
Intensificación 3: Proyecto y Análisis

Barcelona . Junio . 2008

ÍNDICE

I. Consideraciones Iniciales	3
II. Contextualización	4
III. Objetos de estudio	
Casa González Luna.....	6
Casa para Dos Familias.....	14
Casa Gilardi	17
IV. Análisis	21
V. Conclusión	31
VI. Bibliografía	32

I. CONSIDERACIONES INICIALES

Las casas predominan en el legado arquitectónico del mexicano Luis Barragán. En estos proyectos imperan conceptos como serenidad, silencio, intimidad y asombro, que él consideraba ejercer un papel fundamental en la vivienda humana, y como afirmó¹, nunca han dejado de ser el faro de sus búsquedas.

Partiendo de la convención de que su obra se divide, como afirma Carlos Martí², en tres etapas diferenciadas y con el interés de estudiar la tipología que predomina en la producción de Barragán, he escogido como objeto de estudio para este trabajo, tres casas, cada una de ellas representando uno de los momentos de la carrera del arquitecto.

La primera, la Casa González Luna (1929), pertenece al grupo de casas de influencia árabe y andaluza que realiza durante su etapa temprana en Guadalajara; la segunda es la casa que proyecta para dos Familias en la avenida Parque de México (Ciudad de México, 1936-37) en la cual adopta el lenguaje del racionalismo internacional; y finalmente, la última obra que logró concluir íntegramente, la Casa Gilardi (Ciudad de México, 1975-77), donde su experiencia arquitectónica alcanza una tensión máxima.

El objetivo es, a través del análisis de dichas obras realizar un paralelo entre las tres etapas, identificando los rasgos arquitectónicos que han permanecido a través del tiempo y del cambio estilístico en la arquitectura de Barragán.

¹ “Discurso de Luis Barragán en la Presentación del Premio Pritzker de Arquitectura 1980”. En Saito, Yutaka. Luis Barragán. México, Noriega Editores, 1994, p. 10.

² ARÍS, Carlos Martí. “LUIS BARRAGÁN: Espacios para la espera”. En *4 centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Árne Jacobsen, José Luis Sert. Luis Barragán*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, DL (2002), p.51.

II. CONTEXTUALIZACIÓN

Luis Barragán (1902-1988) es uno de los arquitectos más destacados de la arquitectura mexicana. Nacido en Guadalajara (Jalisco), pasó grande parte de su infancia Y adolescencia en el rancho de su familia, ubicado en las inmediaciones de Mazamitla, región reconocida por su bella arquitectura vernácula.

Aunque se graduó en ingeniería en 1923, descubrió su estrecha afinidad con la arquitectura que le rindió, en 1980, un premio Pritzker. Más tarde reconoció que la carencia de los estudios en arquitectura pudo haber sido un punto positivo, ya que la ausencia de la técnica académica le permitió alcanzar soluciones instintivas a problemas de diseño.³

La primera etapa de su obra, comprendida entre 1927 y 1935, se desarrolla en su ciudad natal. Las casas que construye en ese período marcan el principio de su carrera y se caracterizan por una mezcla del repertorio de la arquitectura colonial, popular y rural de aquella región con elementos de la arquitectura mediterránea, a la que se acercó en el primer viaje que emprendió a Europa en 1924⁴.

El inicio de la segunda etapa coincide con su traslado a la Ciudad de México en 1936, tras haber realizado un segundo viaje a Europa y al norte de África, en 1931, que le brindó la oportunidad de conocer personalmente a Le Corbusier y Ferdinando Bac. Inspirado por las propuestas del Estilo Internacional que se difundían en el viejo continente, Barragán adopta en los pequeños encargos y proyectos, que promueve y construye en este periodo (1936-1940) un nuevo dinamismo en el tratamiento de sus elementos arquitectónicos.

Sin embargo, más tarde el propio Barragán reconoce que las premisas del movimiento moderno no se adecuan enteramente a sus intereses, y critica los excesos de esta fase de su producción cuando afirma:

³ SIZA Vieira, A., TOCA FERNÁNDEZ, A. et al., *Barragán: obra completa*, Tanais Ediciones, S.A., Sevilla, 1995.

⁴ En este viaje de paseo que se extendió durante dos años, Barragán conoce un nuevo repertorio en la arquitectura que fue fundamental en su formación como arquitecto. Demostró gran interés por la arquitectura andaluza, despertó su sensibilidad por los espacios de tradición árabe y los jardines mediterráneos. Pasó por Francia, España, Italia y Grecia. En París visitó la *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925, y conoció el trabajo de Le Corbusier en el pabellón del *Esprit Nouveau* y los escritos de Ferdinand Bac, que se tornaría como una gran influencia en su obra.

*“Cualquier trabajo de arquitectura que no sea capaz de expresar serenidad es precisamente un error. Por ello es un error reemplazar la protección de los muros con el uso incontenido de ventanales enormes, cosa que impera hoy...”*⁵

A partir de 1940 el arquitecto empieza a valorar y definir lo que se puede considerar su estilo propio de hacer arquitectura iniciando su producción madura. Ésta etapa engloba sus obras más difundidas y se caracteriza por una reconciliación de las diversas vertientes de sus años de formación, nutridos por conceptos de la arquitectura de varias partes del mundo.

El encuentro con el pintor mexicano Chucho Reyes, con quien Barragán establece una estrecha amistad y pasa a ser su asesor estético más confiado, fue fundamental para el desarrollo de esta etapa. No es hasta el intercambio de síntesis artística entre ellos que el arquitecto entiende la arquitectura como una pintura.⁶ Los planos se descomponen en el espacio creando una composición artística de colores, como se podrá observar más adelante en la casa Gilardi.

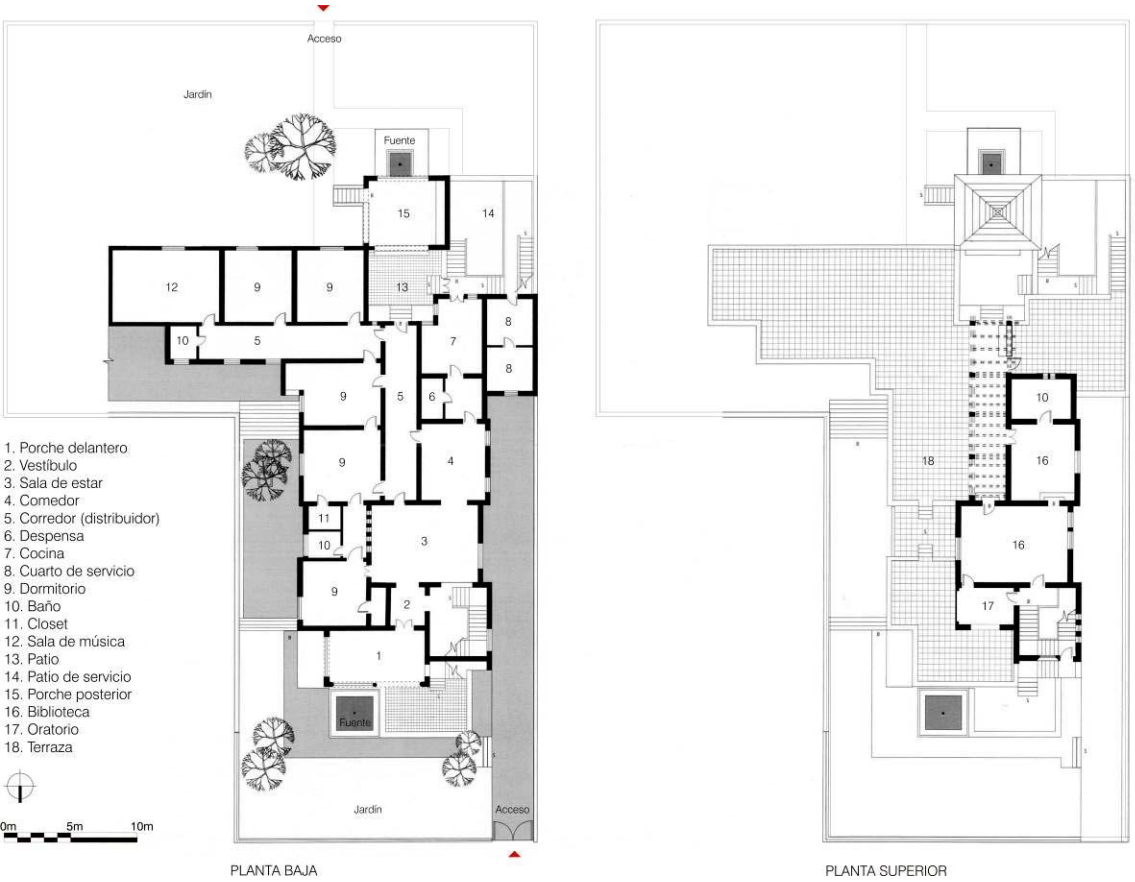
Hoy día la obra de Barragán es divulgada en todo el mundo, pero este reconocimiento internacional lo alcanzó tardíamente en 1976, ya al final de su carrera, cuando el Museo de Arte Moderna de Nueva York le dedicó la primera exposición de su obra.

⁵ “1976, Publicado por The MOMA NY”. En RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones*. Madrid: El Croquis, DL, 2000, p. 103

⁶ *Biografía de Luis Barragán*. [En línea]. Ciudad de México: Departamento de arquitectura de la Universidad Iberoamericana. Disponible en: <http://www.arqdis.uia.mx/arquitectura/dac/d4/o05/Paginas/info.htm>

III. OBJETOS DE ESTUDIO

CASA GONZÁLEZ LUNA (1929)



1. Plantas Casa González Luna (con intervención del arquitecto Díaz Morales)

En 1929 Barragán recibe el encargo de proyectar la casa que vendría a ser una de las más significativas de la primera fase de su carrera, la residencia de Efraín González Luna, figura ilustrada e influyente en Guadalajara.

Ubicado en una zona de la ciudad que en la época era la preferida de la burguesía local, el amplio terreno, de aproximadamente 1750m², se sitúa entre dos parcelas vecinas a sus lados este y oeste; y las porciones más estrechas, norte y sur, se abren a calles paralelas, Avenida del Bosque y Calle Sur respectivamente.



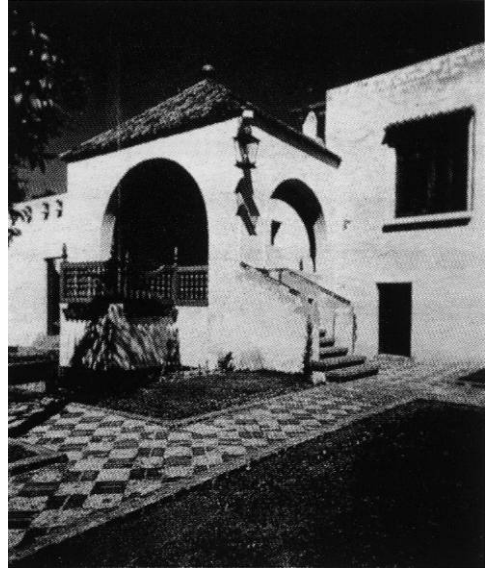
2. Plantas Casa González Luna (proyecto original de Luis Barragán)

El proyecto original de Barragán sufrió algunas modificaciones a finales de los años treinta cuando González Luna le solicitó a Ignacio Díaz Morales la ampliación del ala sur de la vivienda. La intervención resultó la adición de un bloque de tres habitaciones y un baño en la planta baja, y de un anexo a la biblioteca en la planta superior.

El cuerpo de la casa se aleja de las divisas laterales en su porción frontal dando lugar, por el oeste, al camino del coche hasta el garaje, y por el este a un jardín; para luego crecer hacia los lados, configurando la zona de servicio y el ala añadido por Díaz Morales. El cuerpo principal se completa en la parte trasera por el volumen del porche y por el patio de servicio, estableciendo entre ellos un recinto de proporciones cuadradas.



3. Fachada norte - Entrada principal



4. Fachada Sur

Caracterizada por la generosidad de los espacios, que comparte con las grandes superficies verdes del terreno, la casa se distribuye en dos plantas: en la primera se desarrollan funciones elementales de una vivienda y en la planta superior se encuentra la biblioteca de González Luna y el oratorio que están abrazados por una enorme terraza que corresponde a la cubierta de la planta baja en su casi totalidad.

Favorecido por la situación de la parcela, Barragán crea dos accesos diferenciados. El principal en la fachada norte, donde peatones y vehículos comparten la misma apertura ubicada en el extremo derecho del enrejado; y el secundario en el lado sur que se hace a través de una pequeña puerta en el muro. En ambos la edificación se aleja del alineamiento teniendo un jardín como filtro entre ella y la calle, y se caracterizan por una secuencia de espacios que preceden el ingreso a la casa.

En la fachada principal, la división del camino de peatones y vehículos se marca por la torre de la escalera que se destaca en la volumetría. Mientras el vehículo sigue directo al garaje ubicado al fondo, bajo la zona de servicios, los peatones giran a la izquierda conducidos por un recorrido hasta el ingreso a la casa, que proporciona un acceso gradual desde la calle.

A continuación del jardín frontal el espacio pavimentado, de límites bien definidos por los escalones que lo elevan del nivel de la calle, configura una plataforma que actúa como un filtro entre la zona pública del jardín y la privada del porche. La fuente contenida en un estanque de proporciones cuadradas completa la conexión entre plataforma y porche, perteneciendo a los dos espacios a la vez. El porche, se adelanta en relación al resto de la

edificación, y abriga al visitante funcionando como espacio de preparación para la entrada a la casa.

En el acceso secundario, el porche, situado a un nivel elevado en relación a la entrada, asume el papel de recibidor para quien llega, y a la vez, configura un espacio de contemplación del jardín posterior. Además sirve como punto de conexión entre el exterior de la casa y el patio, que, a su vez, configura un fragmento del exterior perteneciente al interior y actúa como distribuidor, posibilitando el acceso a la zona social, o a la zona de servicios que tiene su acceso independiente.



5. Porche y fuente en la fachada norte



6. Puerta de entrada principal



7. Acceso al porche fachada sur



8. Fuente posterior. Al fondo puerta de entrada a la casa desde el patio



9. Porche y patio vistos desde lo alto de la escalera del patio de servicio



10. Patio y la puerta de entrada a la casa



11. Vista del jardín posterior desde el porche



12. Vista desde la entrada principal hacia la puerta que sale al patio



13. Desde el vestíbulo se ve la sala de estar y el final del corredor



14. Corredor iluminado por la claraboya en el techo

El cuerpo de la casa está marcado por un potente eje longitudinal que organiza la distribución de los espacios. Conducido desde la puerta de entrada principal, el eje cruza la estancia, sigue por el largo y ancho corredor de distribución y sale por la puerta de entrada secundaria cruzando el patio y el porche hasta disiparse en la fuente posterior.

A su lado este se distribuyen sucesivamente los dormitorios, que disponen de vistas al jardín y se conectan entre si a través de puertas interiores posibilitando un uso flexible de estos espacios; y a oeste están el comedor, cocina, y las dependencias que salen al patio de servicio ubicado al fondo. La escalera de conexión entre los dos niveles se coloca en el vértice de la planta, alejada interiormente de los demás ambientes de la casa, aumentando el carácter reservado del espacio de González Luna. Una escalera exterior yuxtapuesta a la torre en la fachada principal proporciona un acceso independiente destinado a los visitantes.

El bloque añadido por Díaz Morales genera un eje secundario y transversal. El nuevo corredor de distribución tiene las mismas proporciones que el preexistente y configuran juntos la forma de una "L". Sin embargo, se nota el cuidado en mantener la composición inicial evitando la interrupción de la continuidad del eje creado por Barragán, cuando, al agregar la prolongación lateral del pasillo no la abre por completo sino que proporciona el acceso a través de una puerta como la de los demás ambientes, evitando que el paso al nuevo bloque desvíe el trayecto patio-sala de estar inducido por el eje original.

El corredor de la planta baja se refleja en la planta superior a través de la pérgola, marcando en ese nivel el eje longitudinal. Este elemento se entiende como un articulador entre el exterior de la terraza y el interior de la biblioteca. En esta planta la intervención de Díaz Morales resultó más osada pues el bloque lateral añadido a la biblioteca anuló la transparencia de la pérgola que originalmente permitía una mirada amplia hacia todos los lados del terreno.

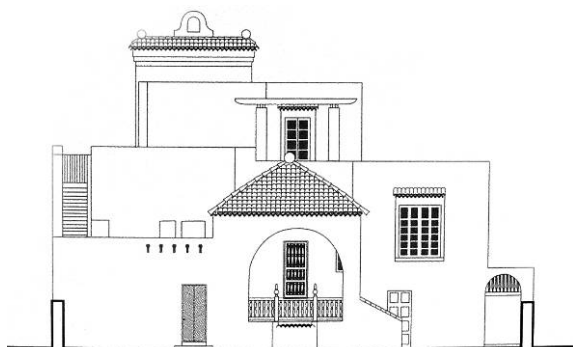
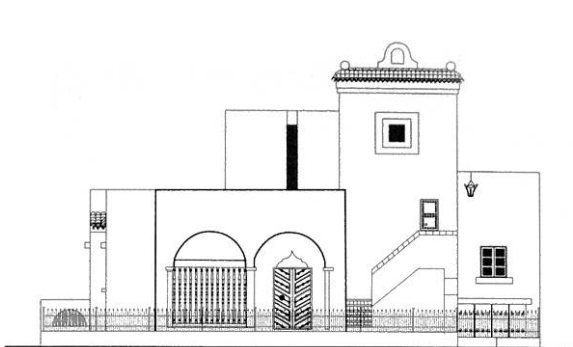


15 y 16. Terraza de la planta superior. Pérgola y acceso a la biblioteca

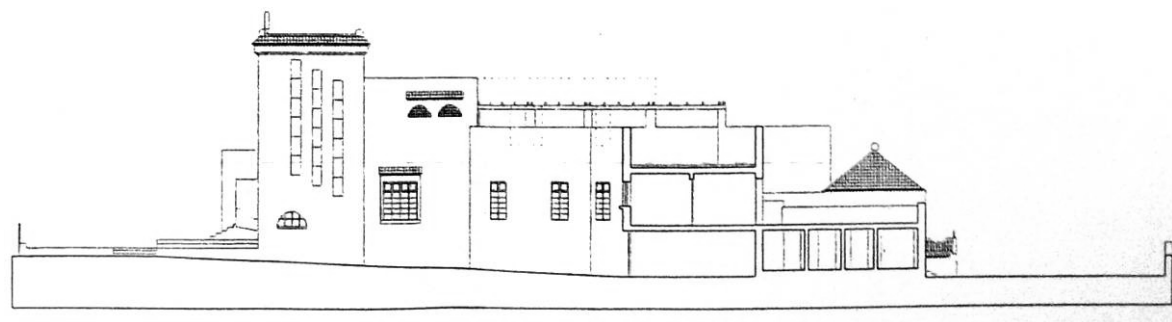
La planta está marcada por pequeños retranqueos que coinciden con la variación de altura de la casa en cada zona, generando una volumetría de bloques escalonados sueltos unos de los otros. La torre de la escalera es el volumen más alto y corresponde al eje vertical de del conjunto. El reculado en planta del muro exterior de la sala de estar y su opuesto en el lado este, corresponden, respectivamente, al volumen de la biblioteca y al volumen más bajo de la edificación, compuesto por el baño y el closet, que tiene menor altura para permitir la creación de ventanas altas en la sala de estar. La zona de servicios se eleva para permitir la implantación del garaje.



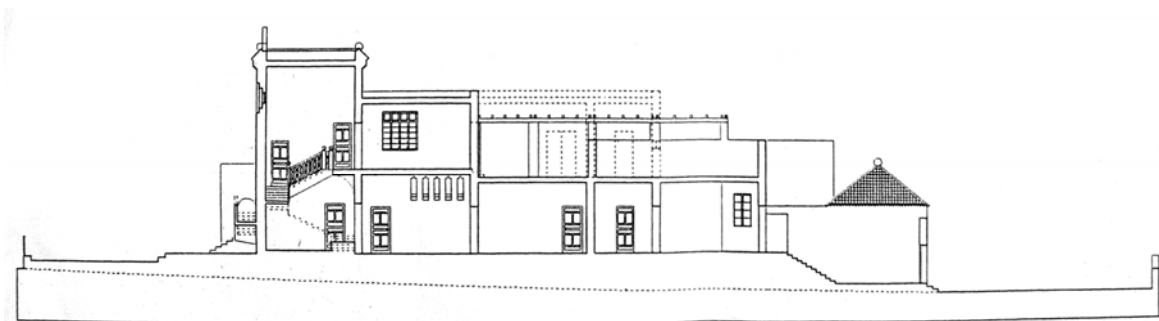
17 y 18. Desnivel en la terraza para permitir la creación ventanas altas en la sala de estar



19 y 20. Se puede observar en las fachadas norte y sur el juego con la altura de los volúmenes

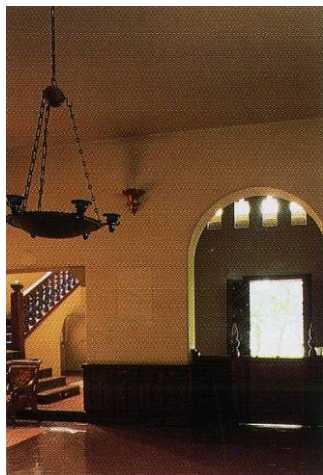


21. Fachada oeste seccionando el garaje que se encuentra bajo la zona de servicio



22. Sección longitudinal cortando por la torre de la escalera, sala de estar, comedor y zona de servicio

Los sólidos muros de carga son recortados por ventanas de diversos formatos, concibiendo maneras diferentes de hacer entrar la luz en cada ambiente. La luz que viene del cielo penetra en la torre de las escaleras a través de la alta ventana y los rasgos en la pared oeste; y en el corredor, proviene de la claraboya en el techo. Las ventanas altas de la sala de estar no tienen vista, sólo sirven para iluminar. La maciza puerta de entrada bloquea cualquier contacto con el mundo exterior, mientras la puerta que sale al patio tiene franjas translúcidas que permiten la entrada de luz insinuando lo que se encontrará al cruzarla.



23. Sala de estar. Acceso principal y escalera de acceso a la biblioteca



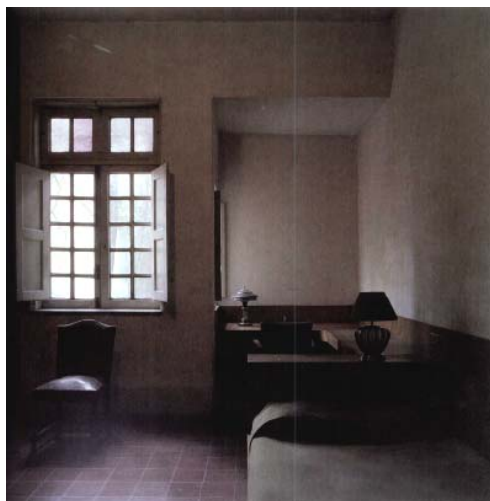
24. Escalera vista desde el interior de la biblioteca



25. Biblioteca



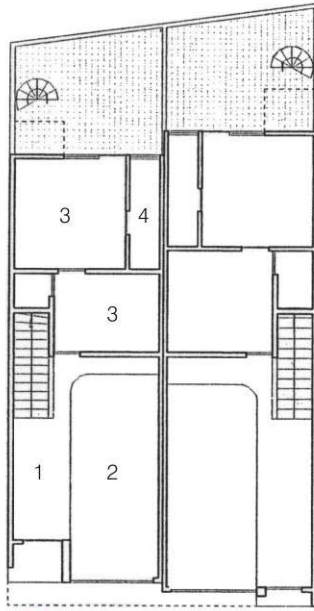
26. Biblioteca



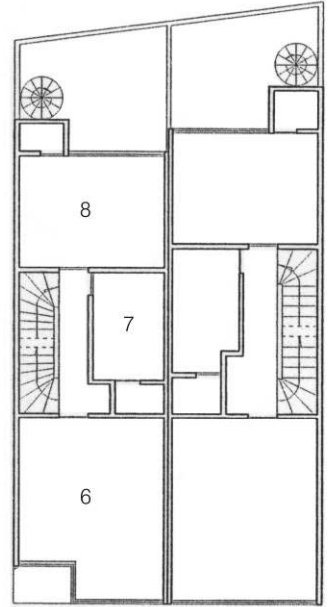
27. Dormitorio

En esta composición, en la que predominan líneas ortogonales, las curvas se exhiben en pequeños elementos: balaustrada, arcos de las ventanas y de los porches. Así como el uso de los colores que se restringe a los detalles: prevalecen las grandes superficies neutras de los muros que vez u otra se intercala con la teja de la cubierta, la madera natural y los remates de muros y barandillas.

CASA PARA DOS FAMILIAS (1936-37)

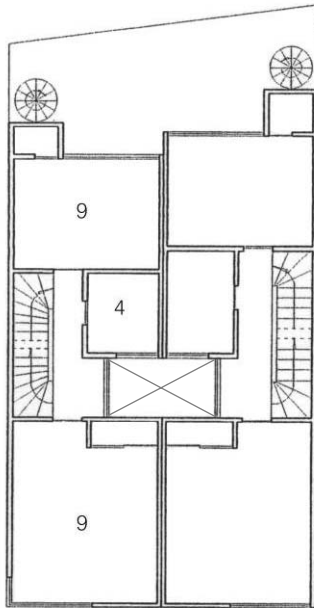


PLANTA BAJA

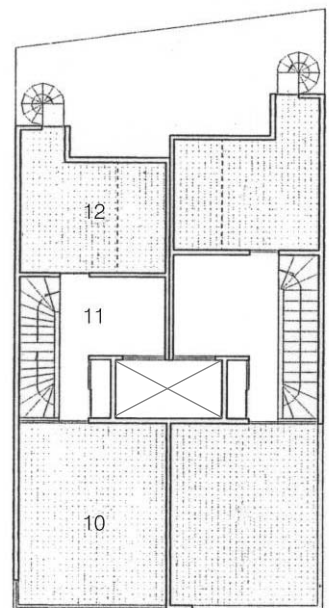


PLANTA PRIMERA

- 1. Entrada
- 2. Garage
- 3. Cuarto de servicio
- 4. Baño
- 5. Patio de servicio
- 6. Sala de estar
- 7. Cocina
- 8. Corredor
- 9. Dormitorio
- 10. Terraza
- 11. Biblioteca
- 12. Terraza de servicio



PLANTA SEGUNDA



PLANTA CUBIERTA

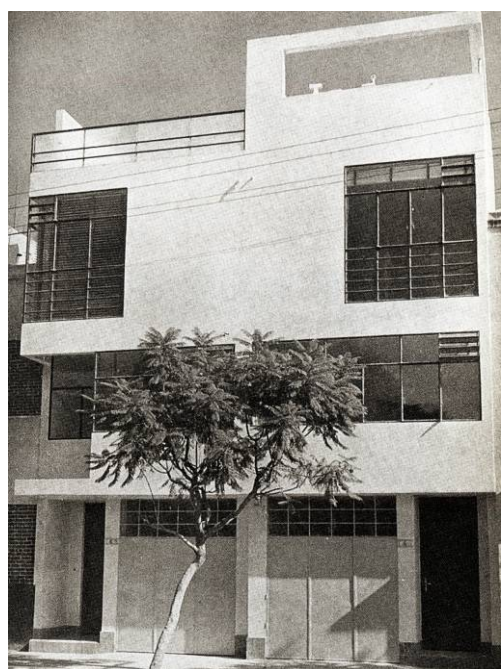


28. Plantas Casa para Dos Familias

En esta obra, dos casas comparten un solar de dimensiones reducidas entre tres medianeras, en la colonia Hipódromo de la Condesa, en la capital mexicana.

Con medidas aproximadas de 10,30 metros de ancho y 18,75 metros de profundidad, la parcela se divide longitudinalmente a la mitad para la implantación de las casas. Con 5,15 metros de fachada que se orienta hacia el oeste al Parque México, cada una de ellas se desarrolla en un solo bloque estrecho y alargado, que tiene la parte posterior apartada de los límites del solar configurando un recinto delimitado por los muros medianeros y la edificación.

Las dos casas disponen de programa y ordenación espacial semejantes, en simetría, posibilitando que cocinas y baños se ubiquen al mismo lado concentrando instalaciones y el patio de ventilación. En la fachada, lo anteriormente citado, se refleja en la posición de las puertas que se quedan alejadas entre sí, creando un acceso más reservado a cada vivienda.



29. Fachada principal

La casa se desarrolla en cuatro niveles y contiene el garaje y las dependencias de servicio en planta baja; la zona de día, conformada por el comedor y la sala de estar, en la planta primera; y dos dormitorios en la planta segunda; rematados por la terraza de la cubierta.

Cruzando la puerta de entrada, la circulación es directa hasta la escalera, y discurre tangente al garaje que se diferencia por un desnivel en el suelo. Desviándose lateralmente a la escalera que lleva a las demás plantas, se accede a las dependencias de servicio que comunican al fondo con el patio que actúa como un complemento a esta zona, descartando cualquier carácter social en este espacio.

En la última planta, la terraza delantera se incorpora a la casa como espacio de reunión y contemplación, asumiendo la función negada por el patio de la planta baja; mientras que la terraza posterior se dedica a actividades de servicio. De este modo esta zona se queda separada, y por eso se explica la existencia de una escalera helicoidal que comunica las dos partes en una circulación independiente de la escalera principal.

En la fachada, la planta baja sigue la inclinación del límite del terreno y, la diferenciación de la entrada en este nivel denuncia la existencia de dos viviendas. Sin embargo, en los niveles

superiores, las dos casas se funden en una sola unidad que vuela hacia la calle aprovechando al máximo la superficie de la construcción, a la vez que proporcionan un movimiento al conjunto y crean un espacio de protección para las entradas.

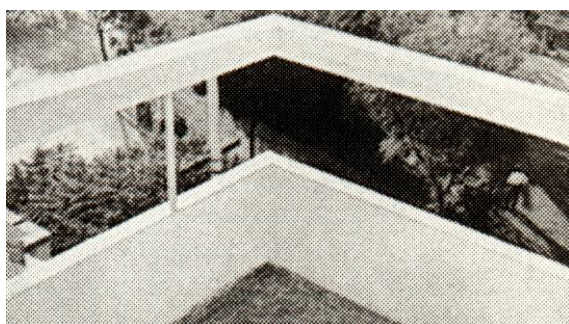
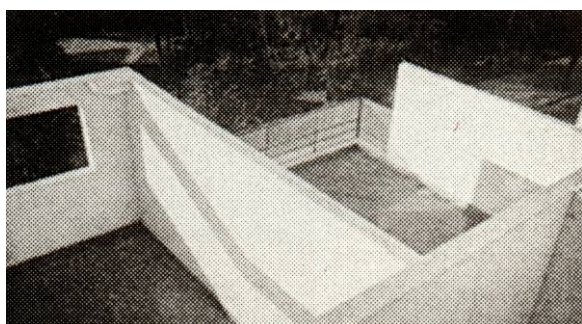
La fachada se compone por grandes superficies acristaladas que reducen el carácter privado de los ambientes y el control de la luz que otrora valorizaba Barragán. Ventanas que cogen todo el ancho de las salas de estar, completada, en la casa de la izquierda, por un recorte que genera una ventana de esquina, y ventanas del suelo al techo en los dormitorios, establecen una relación visual entre el interior y el parque cercano.

A un lado, la terraza es rematada por una barandilla, al otro, sus límites crecen como si fueran a configurar un patio, pero se recorta con una apertura de esquina creando una moldura a la vista del parque.

El manejo de elementos como ventanas de esquina, la terraza y su relación con el exterior, juntamente a la estructura de hormigón, líneas depuradas, y el máximo aprovechamiento de la luz a través de amplias ventanas, demuestran la influencia que Le Corbusier ejerció en Barragán en este proyecto limitado por su naturaleza inmobiliaria.



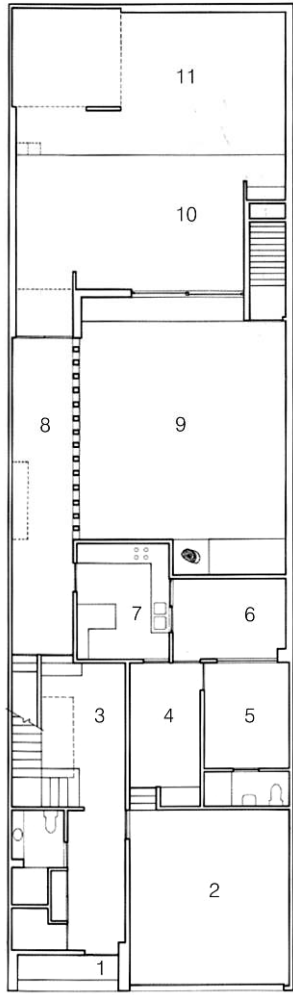
30 y 31. Vista desde el interior de la sala de estar de cada una de las casas



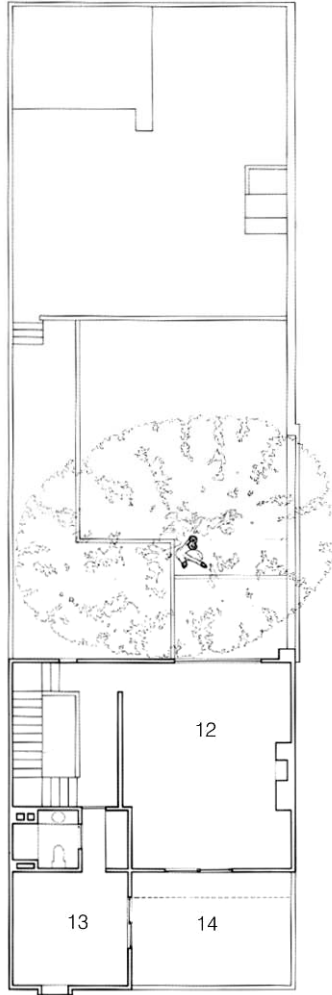
32. Las terrazas y el patio de ventilación vistos desde lo alto de la escalera

33. El vano en el muro de la terraza que encuadra la vista del parque

CASA GILARDI (1975-77)



PLANTA BAIXA

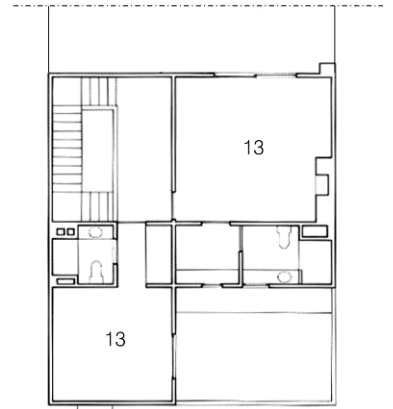


PLANTA PRIMERA

1. Entrada
2. Garage
3. Hall
4. Lavandería
5. Dormitorio servicio
6. Patio de servicio
7. Cocina
8. Corredor
9. Patio central
10. Comedor
11. Piscina
12. Sala de estar
13. Dormitorio
14. Patio



0m 5m 10m



PLANTA SEGUNDA

34. Plantas Casa Gilardi

A finales de los años 70, Barragán fue solicitado por Francisco Gilardi, para la realización del proyecto de su casa que se construiría en la Ciudad de México. Después de siete años de inactividad, Barragán aceptó el encargo atraído por dos condicionantes del proyecto: el enorme árbol Jacarandá que se debería mantener en el solar, y la piscina solicitada por el dueño como parte del programa.

Implantada en un estrecho y alargado solar, de aproximados 10x36 metros, entre tres muros medianeros y apenas un lado abierto a la calle, la casa se descompone en dos bloques, delantero y trasero, que ocupan todo en ancho del solar y se conectan

lateralmente por un largo corredor, configurando entre ellos el recinto cuadrado que abriga el árbol preexistente.

El bloque delantero constituido por el volumen rosa que da a la calle se distribuye en tres plantas: en la primera se ubican la entrada, el garaje y zonas de servicio; en la segunda la sala de estar y un dormitorio; y, en la tercera, dos dormitorios. A su parte posterior se anexa el cuerpo de la cocina que, a un lado se conecta al corredor, y a otro conforma uno de los límites del patio de servicio, al cual se vierten las dependencias de esta zona. El bloque trasero, de una sola planta, configura el área de la piscina y asume la función de salón comedor.



35 y 36. El muro de la planta baja se coloca retrasado en relación a las demás plantas, y el color oscuro ahí empleado produce el efecto de que el volumen rosa se suspende en el aire.

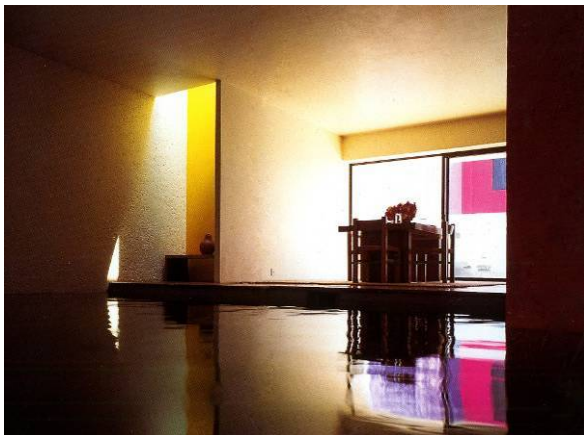
La organización de los espacios en la planta baja se va descubriendo poco a poco a través un recorrido que parte del acceso, discurre por el pasillo de la entrada atraído por la luz proveniente de la claraboya en lo alto de la escalera; cruza el hall de acceso a las plantas superiores; y se adentra por la puerta elevada por dos escalones. A medida que se avanza se descubre el corredor, invadido por una secuencia de luces amarillas provenientes de las aperturas verticales en el muro que da al patio; para finalmente se ampliar en la estancia de la piscina. Ésta, tiene su pared de fondo en color azul contrastándose con el rojo de la columna, y se baña por la luz de una apertura en el techo, representando la búsqueda por el cielo en este espacio. Cruzando el comedor, se coloca el único acceso al recinto, que se hace a través de una grande puerta corredera acristalada.



37, 38 y 39. En esta secuencia de fotos se puede acompañar el recorrido desde la puerta de entrada hasta la puerta de acceso al corredor bajo la escalera.



40 y 41. Cruzando la puerta, que representa un estrangulamiento en el trayecto, se llega al corredor de unión entre los dos bloques en que se divide la casa.



42 y 43. Desde la estancia de la piscina, que configura también el salón comedor la grande puerta acristalada se abre al recinto central, que no se revela anteriormente en ningún momento del recorrido.

Los muros de carga son recortados en la fachada principal por moderadas aperturas hacia la calle. Una sustracción en la segunda planta genera una terraza limitada por muros altos que protege de la calle los ambientes que ahí se ubican. La sala de estar y el dormitorio de la primera planta se abren a este espacio, evitando que se asomen directamente al exterior, disponiendo entonces de cierta privacidad y disfrutando de la vista del cielo.

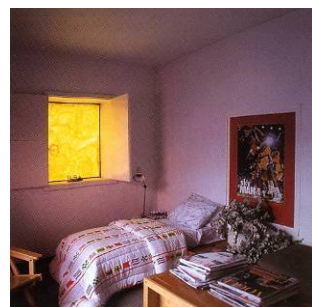
Con pocas referencias del mundo exterior, la casa exhibe en su interior atractivos para ser disfrutados por la vivienda, afirmando su carácter introspectivo. Los ambientes se asoman al recinto interior a través de grandes superficies acristaladas.



44. Grande puerta corredera de salida al patio desde el comedor



45. La ventana de la sala de estar que configura una pantalla para mirar al patio



46. La discreta ventana del dormitorio ubicado en la fachada principal, que solo permite entrada de luz

Las cubiertas del corredor y de la cocina se unen en una terraza, que se accede desde el hall de la escalera en la primera planta, y se conecta a través de cuatro escalones con la terraza de la cubierta del bloque posterior; configuran una prolongación adyacente al espacio del recinto central, aunque en otro nivel y sin un acceso directo entre ellos. El árbol tiene su espacio reservado, pero no actúa como protagonista, sino que es un complemento del conjunto que encuentra su escenario en el vacío del solar.



47. "Gallo". Pintura de Jesús "Chucho" Reyes Ferreira



48 y 49. Estas fotos demuestran la afinidad que Barragán tenía por Chucho Reyes, que se inspira en la pintura del amigo para escoger los colores empleados en ésta casa.

IV. ANÁLISIS

Cada uno de los encargos estudiados representa condiciones muy particulares que se distinguen entre sí, además de la época de construcción, por las dimensiones y características de la parcela, por las vistas y la relación con el entorno; así como las exigencias del programa y los condicionantes del proyecto. Aún así fue posible identificar en estos tres ejemplos temas comunes, que se expresan de forma distinta en cada uno de los casos.

El carácter introspectivo⁷ de las obras de la primera y tercera etapas se deja reflejar en la fachada principal, por la ausencia de grandes aperturas hacia la calle. Estas dos casas se asoman, respectivamente, a los lados y al patio en el interior del solar, aprovechando así de las porciones íntimas de la parcela que no disfrutaban de vistas directas a la ciudad, preservando el ambiente doméstico del contacto directo con el mundo exterior.

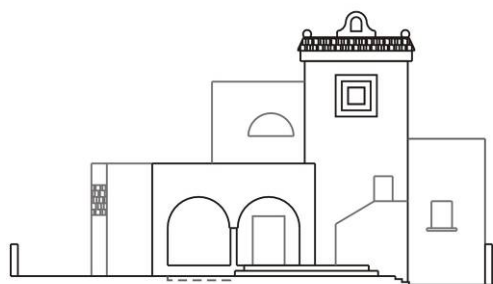
En la casa para Dos Familias predomina en el alzado la presencia de grandes superficies acristaladas que se abren hacia la calle, que se puede entender como solución a la carencia de espacio para jugar con el manejo de iluminación natural como realiza en las otras dos casas. Sin embargo, el entorno del solar es favorable, lo que permite que los ambientes dispuestos en esta fachada disfruten de vistas al parque, evitando así la demasiada exposición del interior.

Todavía en este ámbito, es interesante notar como Barragán crea los espacios de reunión y contemplación alejados de la sala de estar, conservando la zona social de la casa en la intimidad de la vivienda, generando una relación diferenciada con el exterior. En la casa González Luna la conexión con el porche y el jardín posterior se establece a través del corredor que conecta toda la vivienda; mientras en la casa Gilardi la conexión es sólo visual, ya que no existe en ese ambiente un acceso directo al patio. La incorporación de la azotea a la vida de la casa es también una constante en los tres proyectos. En la casa González Luna la terraza se asoma hacia los grandes jardines circundantes y en la casa Gilardi actúa como complemento del espacio del patio y configura un mirador para el paisaje de la casa.

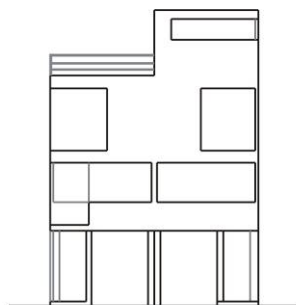
⁷ La introspección en sus obras es resultado de sus preocupaciones acerca de las nuevas necesidades impuestas por la vida moderna. En este ámbito consideraba que la vivienda ejerce un papel fundamental como refugio de la vida agitada de la ciudad. En sus propias palabras: "*Como arquitecto quisiera encontrar una fórmula para que el hombre se tranquilizara en su casa, se repusiera de las agresiones de la ciudad. Este es un problema que me impuesta muy profundamente.*" En: "Entrevista a Elena Poniatowska, 1976". RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones*. Madrid: El Croquis, DL, 2000, p.122

La terraza la cubierta de la casa para Dos Familias surge como la posibilidad de recuperar sobre el techo la superficie del solar ocupada por la edificación.

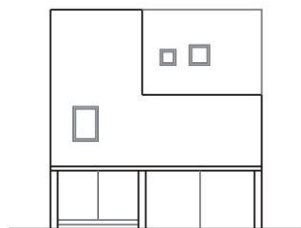
La exploración de un elemento vertical que sobresale en la fachada principal es una constante en los tres ejemplos estudiados. En las tres, estos elementos comparten de un mismo aecho, 5 metros aproximadamente, pero se distinguen en la relación de proporción que desempeñan con la totalidad de la fachada, y en la forma con que cada uno se establece. En la casa González Luna el elemento vertical coincide con la torre de la escalera; en la casa para Dos Familias, el muro que delimita la terraza derecha asume ese papel cuando crece en relación a la barandilla de la casa adyacente. Por último, en la casa Gilardi, este elemento es fruto de una operación de sustracción en el volumen frontal, resaltando el cuerpo que habita sobre la puerta de entrada.



CASA GONZÁLEZ LUNA (1929)

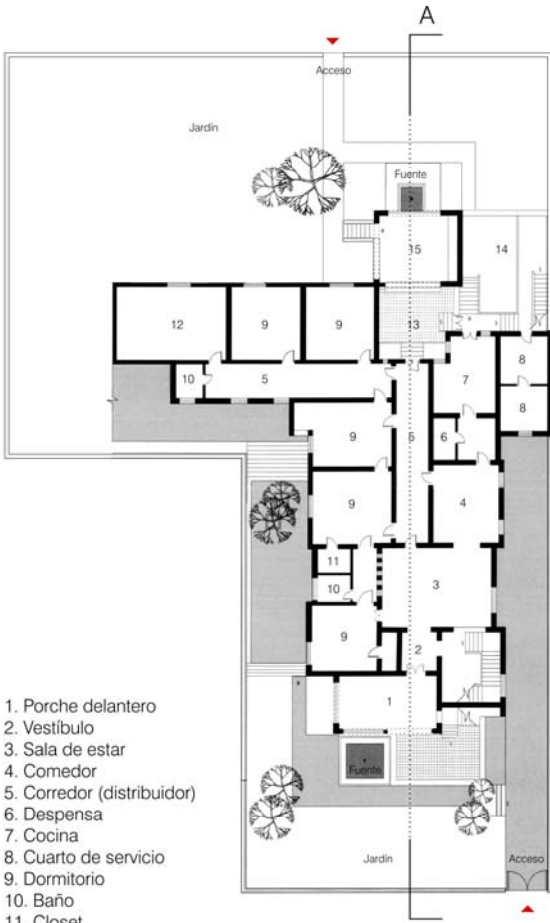


CASA PARA DOS FAMILIAS (1936)

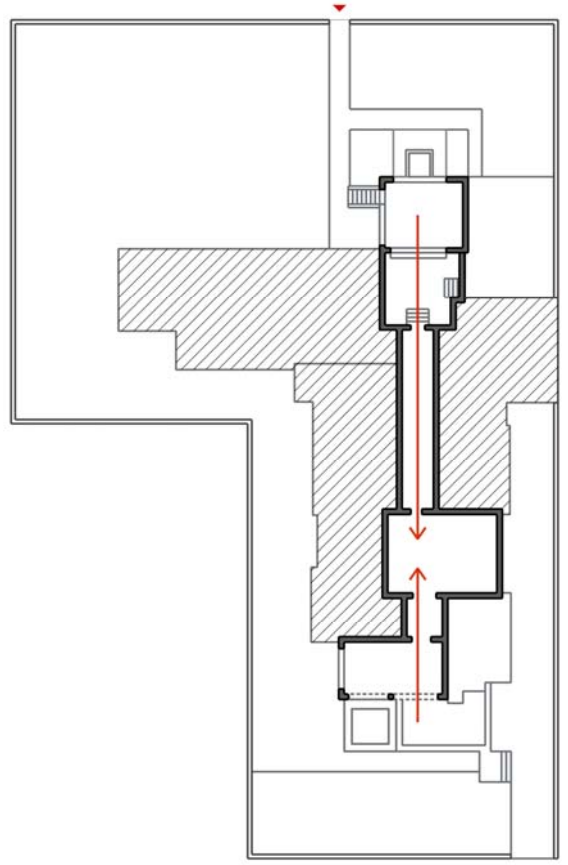


CASA GILARDI (1975-77)

Fachadas principales (misma escala)



PLANTA BAJA



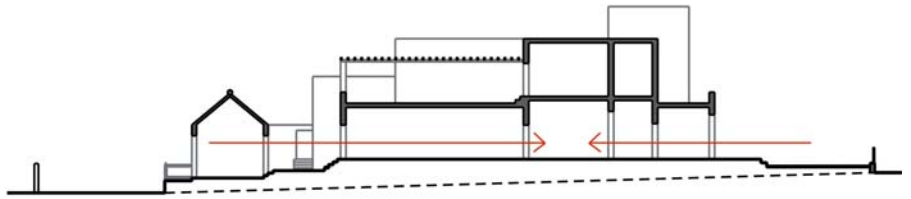
ESQUEMA ITINERARIO PLANTA BAJA

1. Porche delantero
2. Vestíbulo
3. Sala de estar
4. Comedor
5. Corredor (distribuidor)
6. Despensa
7. Cocina
8. Cuarto de servicio
9. Dormitorio
10. Baño
11. Closet
12. Sala de música
13. Patio
14. Patio de servicio
15. Porche posterior
16. Biblioteca
17. Oratorio
18. Terraza

→ Itinerario

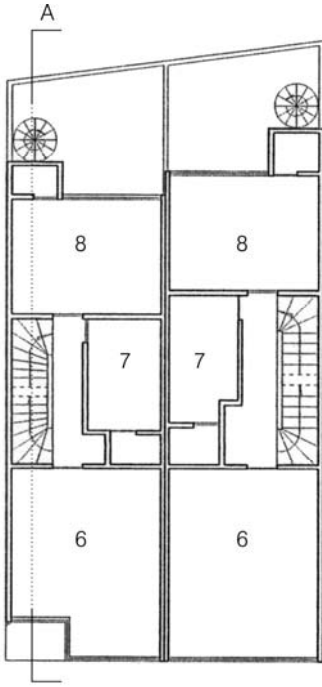


0m 5m 10m

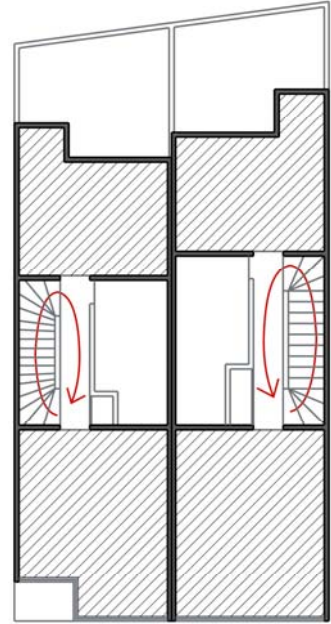


SECCIÓN A

Este esquema señala el itinerario que parte de los dos accesos articulando las dos extremidades al núcleo de la casa, la sala de estar.



PLANTA PRIMERA



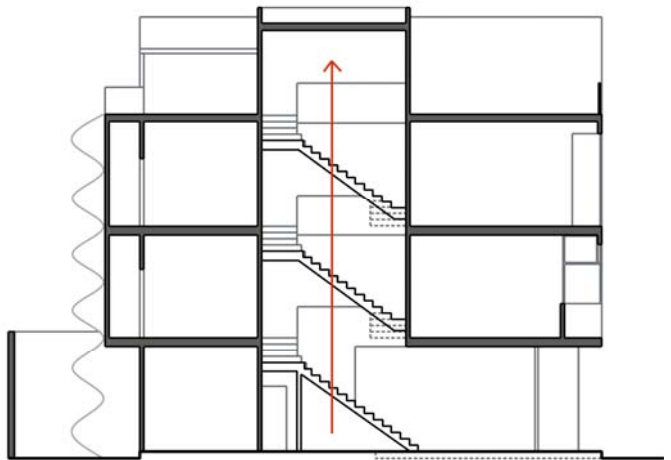
ESQUEMA PLANTA PRIMERA

1. Entrada
2. Garage
3. Cuarto de servicio
4. Baño
5. Patio de servicio
6. Sala de estar
7. Cocina
8. Corredor
9. Dormitorio
10. Terraza
11. Biblioteca
12. Terraza de servicio

→ Itinerario

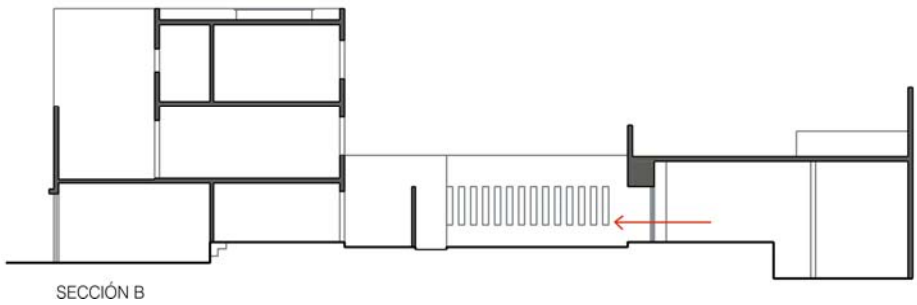
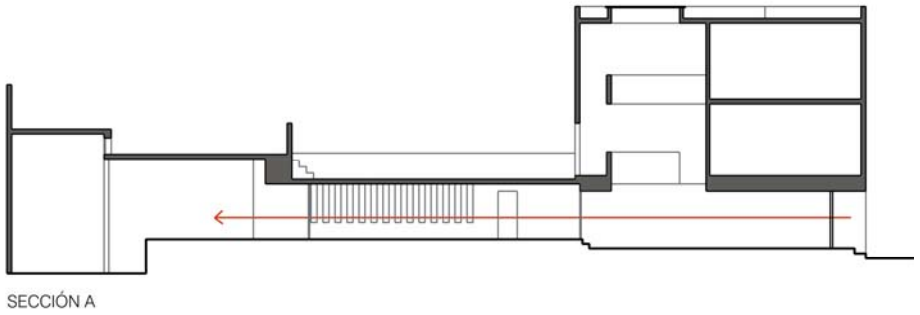


0m 5m 10m



SECCIÓN A

En la casa para Dos Familias el itinerario es vertical y se desarrolla en el núcleo de la escalera ubicado en el centro de la planta junto a las piezas que pueden iluminarse y ventilarse a través del pequeño patio de luz.



El patio es el punto final del recorrido que une los dos bloques de la edificación, separados por el vacío.

La casa González Luna se desdobra en un cuerpo que invade la profundidad del terreno. Éste cuerpo se divide en aulas, establecidas por los sólidos muros de carga que estructuran la construcción. El aula principal, que actúa como corazón de la vivienda, es la sala de estar, a la cual se llega directamente desde las dos entradas, a través de un itinerario que se confunde con el eje longitudinal, y que conecta los dos extremos del proyecto.

Desde este espacio se puede percibir el laberinto de patios y porches que se disponen en las extremidades como modo de defender este núcleo íntimo de interferencias externas; proporcionando, a un lado, un acceso gradual a la edificación; y, al otro, un espacio de contemplación para el jardín posterior.

De este modo, la estructura de esta casa se resume en: aulas precedidas por pórticos y patios, como resultado de una dilatación entre dos lados de la casa producida por el corredor, que actúa como espina dorsal del proyecto.



50 y 51. El itinerario contemplado desde los dos lados de la casa

En la casa Gilardi, esta dilatación se equivale al vacío del patio, que asume el papel que juega el corredor en la casa González Luna, una vez que descompone la edificación en dos partes. Éstas, a su vez, se conectan por un itinerario que se conduce desde la entrada e invade el solar longitudinalmente hasta su culminación en el patio; punto central y núcleo del proyecto donde la casa se reconoce a si misma, y respira en su propio paisaje.



52 y 53. Dos cuerpos separados por el patio y conectados por un itinerario. La casa concebida para ser apreciada desde su interior

Así, el conjunto se forma por tres elementos en los cuales se identifica la dualidad entre llenos y vacío, y una relación de reciprocidad como consecuencia de la existencia de este espacio hacia donde se vierte toda la casa.

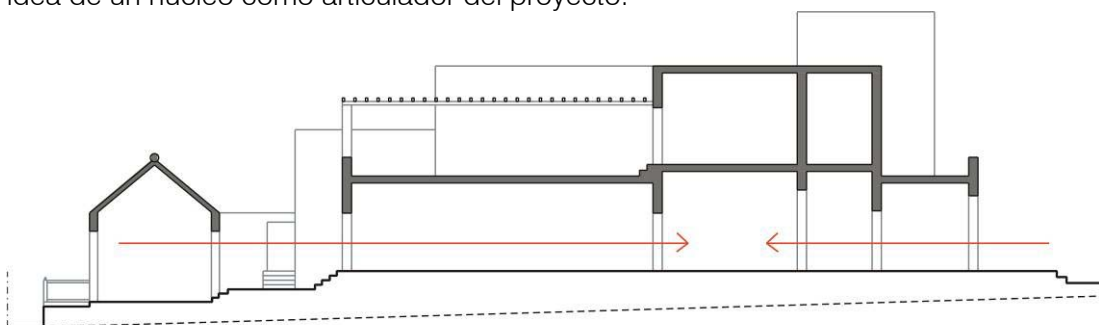
Se puede percibir entonces que la existencia de un itinerario que nos conduce a un espacio concebido como núcleo del proyecto es una constante en esta pequeña muestra de su obra. Sin embargo, en la casa que construye para dos familias, este recorrido no brinda de las secuencias espaciales existentes en las otras dos.

En los itinerarios de las casas González Luna y Gilardi, los atravesamientos estarán siempre anunciados por el cambio de situación del espacio, a través de alternancia de dimensiones, alturas y situaciones de luz; y algunas veces incrementados por una pequeña diferencia de nivel, definiendo bien cada etapa del trayecto.

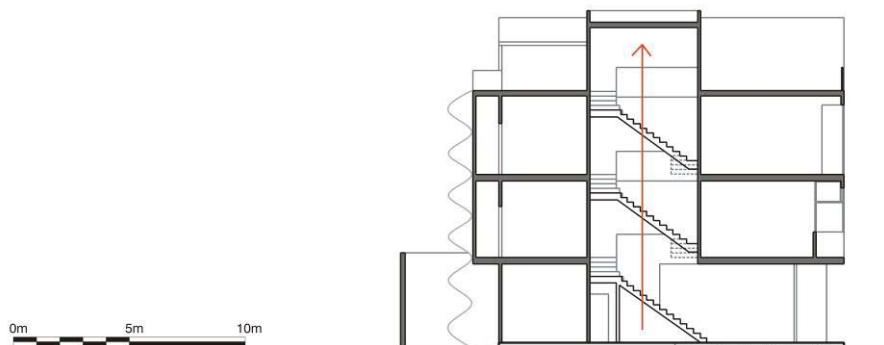
En la casa González Luna, predominan los cambios en las proporciones de los ambientes. Vestíbulo, sala de estar y corredor se desarrollan en la misma cota del terreno y se alternan entre estrecho, ancho y largo; complementados por la luz proveniente de las aperturas altas y en el techo. El desnivel se utiliza como artificio para definir bien los dos ingresos desde el umbral de la calle, a la vez que compensa la pendiente del terreno. En la casa Gilardi, los cambios de alturas son más característicos, y sumados al uso de colores, texturas, y una iluminación propia en cada espacio, aumentan el carácter de sorpresa al acceder a cada ambiente.

En la casa para Dos Familias, itinerario y núcleo se unen en una sola pieza: el cuerpo de la escalera que conecta los cuatro niveles de la vivienda. De este modo, el itinerario existente aquí es el recorrido vertical que coincide con la circulación que alimenta toda la edificación.

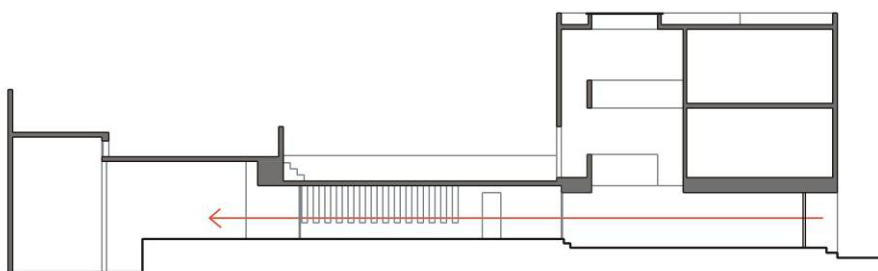
La diferencia de tamaño entre las dos viviendas, que se puede observar en planta, resultado del máximo aprovechamiento del potencial constructivo del solar, se pronuncia en el cuerpo central de la unidad que se amplía. Éste se alarga hacia el fondo, posibilitando que los demás ambientes dispongan de la misma dimensión en las dos viviendas, lo que afirma la idea de un núcleo como articulador del proyecto.



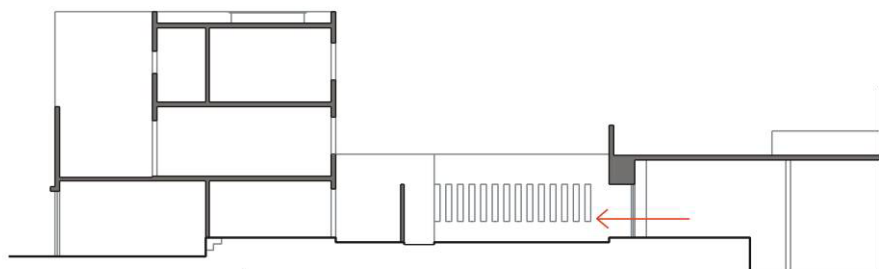
CASA GONZÁLEZ LUNA



CASA PARA DOS FAMILIAS



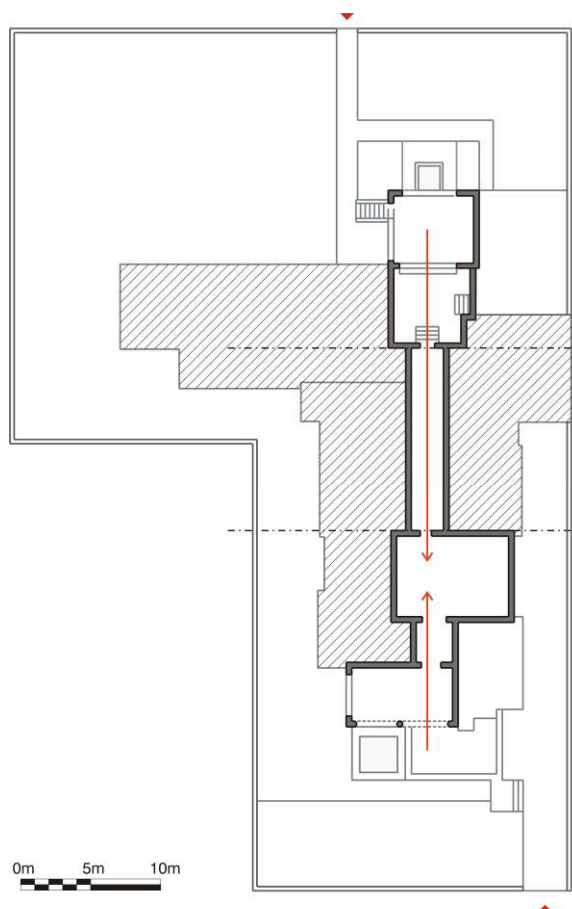
CASA GILARDI (SECCIÓN PASANDO POR EL CORREDOR)



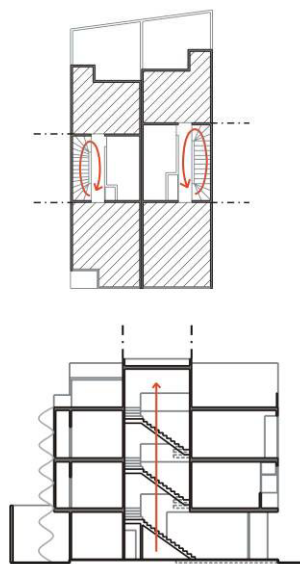
CASA GILARDI (SECCIÓN PASANDO POR EL PATIO)

Observando las secciones se puede identificar el itinerario existente en casa una de las casas. En la casa González Luna y Gilardi se percibe la secuencia marcada por el cambio de situaciones de los espacios.

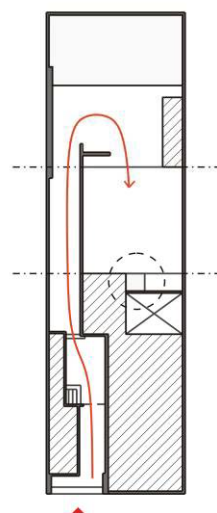
En estas viviendas, aunque de una forma menos expresiva, a dilatación se produce por el núcleo central de la escalera que organiza la distribución de los ambientes, segregando la casa en los dos extremos permitiendo que los ambientes se ubiquen en las fachadas disfrutando de las vistas, bien como de iluminación y ventilación naturales.



ESQUEMA CASA GONZÁLEZ LUNA

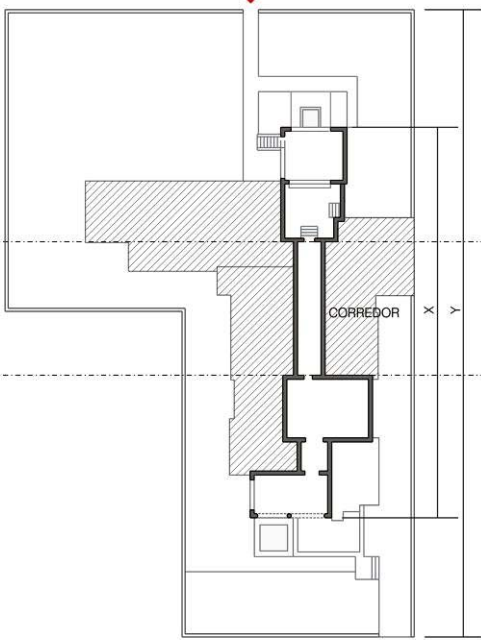


CASA PARA DOS FAMILIAS

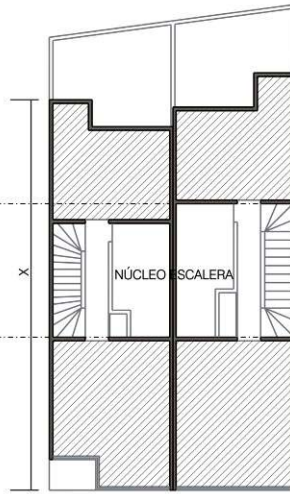


CASA GILARDI

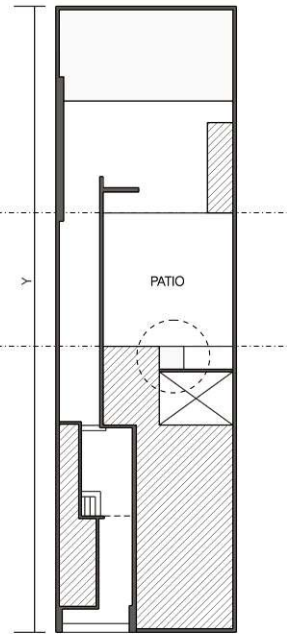
En la Casa González Luna el corredor es responsable por la dilatación entre los dos extremos de la casa, mientras es la sala de estar actúa como núcleo del itinerario. En las casas para Dos Familias y Gilardi, el responsable por la dilatación y núcleo son el mismo elemento, cuerpo de la escalera y patio respectivamente. En este esquema se coloca la sección de la casa para Dos Familias porque solo así se puede ver juntas todas las piezas de la vivienda.



CASA GONZÁLEZ LUNA



CASA PARA DOS FAMILIAS



CASA GILARDI

Con la realización de este esquema en que las franjas centrales fueron colocadas al mismo tamaño en las tres casas, se observa la misma relación de proporción entre la franja central y edificación, en la casa González Luna y casa para Dos Familias; y entre la franja central y la parcela, en las casas González Luna y Gilardi.

De esta manera, los tres ejemplos estudiados se descubren como diferentes modos de interpretar una dilatación central. La consecuencia son estructuras de carácter tripartito; en que, espacios morfológicamente distintos – corredor, núcleo de escalera y patio – desempeñan el mismo papel en la configuración de la casa.

V. CONCLUSIÓN

Se puede definir la obra del arquitecto mexicano Luis Barragán como una mezcla del bagaje asimilado por las experiencias vividas a lo largo de su carrera. No se comprometió con las corrientes estilísticas y constructivas predominantes en la época, pero tampoco las negó, sabiendo como aprovechar los elementos que le parecían válidos en su incansable búsqueda por un vocabulario arquitectónico propio, que cumpliera con lo que interpretaba como la esencia de la arquitectura.

En un momento quizás - me refiero aquí a la segunda etapa de su obra - el valor comercial haya saltado sobre el valor arquitectónico⁸, lo que no significa que estos proyectos no disfruten de cualidad espacial, pero las limitaciones impuestas sobre ellos no le permitió expresar tan fuertemente las relaciones que se presentan en los proyectos de la primera y tercera etapas, como pude comprobar en este ejercicio de análisis.

Aunque los vínculos más estrechos se establecen entre la casa González Luna y la casa Gilardi, he descubierto que las dos se conectan también a la casa para Dos Familias en una relación menos coyuntural, donde la organización espacial que consiste en episodios autónomos unidos por un itinerario y el orden tripartito, se establece con un carácter funcional.

⁸ En esta época los encargos que se le ofrecen a Barragán se gestan como oportunidades inmobiliarias, como afirma en el texto que escribe en 1938: "*Mis patrones no saben de nada ni les importa todo eso; lo que quieren es arquitectura que puedan vender y les devuelva su inversión con mucho negocio. La demanda tan grande de casa les garantiza eso sin importar los lo demás (...)*" En: "1938, Reflexiones sobre la arquitectura moderna en México, DF y EEUU." RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones*. Madrid: El Croquis, DL, 2000, p.21.

VI. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

4 Centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Árne Jacobsen, José Luis Sert. Luis Barragán. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, DL, 2002.

BUENDÍA JÚLBEZ, José María. *Luis Barragán 1902-1988.* México, Barragan Foundation/ Editorial RM, 2001.

EGGENER, Keith L. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal.* New York: Princeton Architectural Press, cop, 2001.

Luis Barragan Morfin, 1902-1988: Obra Construida = Works. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1995.

Luis Barragán: Exposición Antológica. Madrid: Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, DL, 1994.

MAISTERRA, Nemesio. *Luis Barragán: Obra En Guadalajara.* Guadalajara, Jal.: ITESM, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey: Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco, cop, 2002.

MOLINA Y VEDIA, Juan. *Luis Barragán: Paraísos = Paradises.* Buenos Aires: Kliczkowski, 2001.

NOELLE, Louise. *Luis Barragán: Búsqueda y Creatividad.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

NOELLE, Louise. *Luis Barragán: Dilatazione Emotiva Degli Spazi.* Torino: Testo & Immagine, 1997.

RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones.* Madrid: El Croquis, DL, 2000.

RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Luis Barragán: 1902-1988.* Milano: Electa, 1996.

SAITO, Yutaka. *Casa Barragan.* Tokyo: TOTO, 2003.

SAITO, Yutaka. *Luis Barragán.* México, Noriega Editores, 1994.

SIZA Vieira, A., TOCA FERNÁNDEZ, A. et al., *Barragán: obra completa,* Tanais Ediciones, S.A., Sevilla, 1995.

STREET-PORTER, Tim. *Casa Mexicana.* New York: Stewart, Tabori & Chang, 1989.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

Biografía de Luis Barragán. [En línea]. Ciudad de México: Departamento de arquitectura de la Universidad Iberoamericana. Disponible en:
<http://www.arqdis.uia.mx/arquitectura/dac/d4/o05/Paginas/info.htm>

Fundación Barragán [En línea]. Disponible en: <http://www.barragan-foundation.com/>

"Gallo", Jesús "Chucho" Reyes Ferreira. [En línea]. Fundación México Unido. Disponible en:
http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/l_chucho_reyes/g_3.htm

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Imágenes: 9, 12, 13, 45 y 50.
BUENDÍA JULBEZ, José María. *Luis Barragán 1902-1988*. México, Barragan Foundation/ Editorial RM, 2001.
- Imágenes: 32,33 y 34.
EGGENER, Keith L. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*. New York: Princeton Architectural Press, cop, 2001.
- Imagen: 6.
Luis Barragan Morfin, 1902-1988: Obra Construida = Works. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1995.
- Imágenes: 1, 7, 19, 20 y 25.
MAISTERRA, Nemesio. *Luis Barragán: Obra En Guadalajara*. Guadalajara, Jal.: ITESM, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey: Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco, cop, 2002.
- Imagen: 40.
NOELLE, Louise. *Luis Barragán: Búsqueda y Creatividad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Imágenes: 15 y 30.
NOELLE, Louise. *Luis Barragán: Dilatazione Emotiva Degli Spazi*. Torino: Testo & Immagine, 1997.
- Imágenes: 2, 3, 4, 10, 11, 14, 18, 23 y 31.
RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Luis Barragán: 1902-1988*. Milano: Electa, 1996.
- Imágenes: 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 46, 48 y 49.
SAITO, Yutaka. *Casa Barragan*. Tokyo: TOTO, 2003.

- Imágenes: 26, 34 y 51.
SAITO, Yutaka. Luis Barragán. México, Noriega Editores, 1994.
- Imágenes: 5, 16 y 17.
SIZA Vieira, A., TOCA FERNÁNDEZ, A. et al., Barragán: obra completa, Tanais Ediciones, S.A., Sevilla, 1995.
- Imagen: 8.
STREET-PORTER, Tim. *Casa Mexicana*. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1989.
- Imágenes: 21, 22, 24, 27, 28 y 52.
VAN DEN BERGH, W., ZWARTS, K. *Luis Barragán: The Eye Embodied*. Maastricht: Pale Pink, cop, 2006.
- Imágenes: 21, 22, 24, 27, 28 y 52.
VAN DEN BERGH, W., ZWARTS, K. *Luis Barragán: The Eye Embodied*. Maastricht: Pale Pink, cop, 2006.
- Imagen: 47.
"Gallo", Jesús "Chucho" Reyes Ferreira. [En línea]. Fundación México Unido. Disponible en: http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/l_chucho_reyes/g_3.htm
- Imagen: 53.
Fundación Barragán [En línea]. Disponible en: <http://www.barragan-foundation.com/>

Pensar, edificar, morar

Una reflexión sobre Luis Barragán

Humberto Ricalde

Humberto Ricalde, arquitecto y maestro universitario, hace en estas páginas una elaborada reflexión de cómo la asimilación de las teorías de los grandes arquitectos europeos del siglo XX y la comprensión de la tradición constructora de nuestro pueblo resultó en esa rica síntesis que es Luis Barragán. Acompaña este texto una serie de fotografías de la casa del maestro, que constituye un claro ejemplo de una “casa que canta”.



© Humberto Ricalde

Foto de Luis Barragán en su estudio

Sin lugar a dudas, nuestro pensamiento racional se ha habituado desde hace largo tiempo a analizar la esencia del objeto edificado en forma demasiado restringida.

Martin Heidegger¹

Esta reflexión sobre la obra de Luis Barragán propone acompañar su pensamiento e ir más allá de su recomendación para “recrear y renovar la nostalgia volviéndola contemporánea”,² haciendo hincapié más bien en su petición de que “si ustedes quieren estudiar mi arquitectura deben ir a las fuentes, a las que fui yo, para que no copien el resultado sino para que hagan su propio análisis y propia síntesis”.³

Propone también, al analizar su obra, ir tras una intrincada pista que está llena de meandros subjetivos, escollos poéticos, e invadida por la dimensión mítico-mística que el propio don Luis contribuyó a acrecentar con su personalidad y sus declaraciones sobre su obra.

Trataremos pues de seguir la huella que en nuestro personaje dejaron las aguas de la arquitectura moderna (en la acepción de este calificativo con la que, más o menos, coincidamos hasta antes de la era postmoderna), y la arquitectura tradicional. Es decir, las influencias que recogió y asimiló a nivel internacional y su síntesis —como él mismo dice— de las fuentes en las que abrevó en nuestro país. Al hacerlo propongo no reincidir en las “analogías poéticas elaboradas con lenguaje abstracto y rebuscado”⁴ con las que se le ha ensalzado; pero tampoco aplicar en este análisis un pensamiento racional restringido como el que critica Heidegger.

¹ Martin Heidegger, *Mensch und Raum. Neve Darmstädter Verlagsanstalt*, Darmstadt, 1951, traducción de Weibezahan A.

² Aníbal Figueroa, *El arte de ver con inocencia*, Cuadernos temporales 13, UAM, México, 1989, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 124.

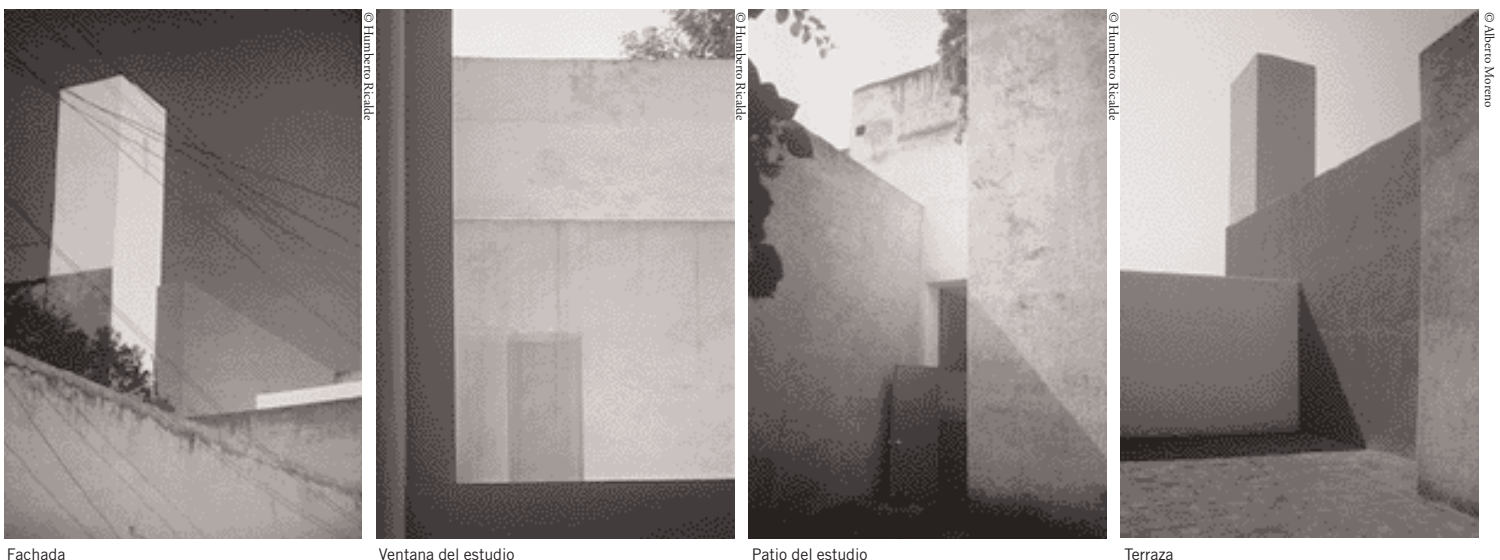
⁴ Antonio Toca, “Arquitectura moderna en México”, *Excelsior*, México, 7 de mayo de 1989.

LA HUELLA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Es un hecho aceptado que entre las fuentes a las que acudió el joven ingeniero Barragán en el momento de su tránsito hacia la arquitectura está la arquitectura moderna con la que tomó contacto directo en su primer viaje a Europa (1924-1925) después de recibirse en la Facultad de Ingeniería Civil de la Universidad de Guadalajara. Viaje de casi dos años por una Europa que era el recipiente del caldo de cultivo de la Modernidad, previamente condimentado por las vanguardias figurativas anteriores a la Primera Guerra Mundial. Uno puede recrear la temperatura y punto de ebullición de este caldo mediante la lectura de textos como *La esfera y el laberinto* de Tafuri o *La idea de la arquitectura* de Fusco y contrastar este clima con las declaraciones posteriores, a mi juicio decantadas intencionalmente por el ya maestro Barragán que, haciendo a un lado esta atmósfera vibrante de la primera modernidad del siglo xx, se confiesa única y fuertemente impactado por la mítica Alhambra (tan multimencionada por todos sus ensalzadores a propósito de su obra de madurez) o por el África del Norte, los pueblos islámicos y la arquitectura vernácula europea. Entonces, cómo no preguntarse si en estos casi dos años la fuerza propagandística y publicitaria de un Le Corbusier, de un Gropius a la cabeza de la Bauhaus, de los polemistas Van Doesburg y Oud y del desacralizador Loos con su teoría del Raumplan (engarce espacial interior mediante áreas de estar recabadas en volúmenes a doble altura e interconectadas por escaleras direccionales; presente desde el inicio del siglo xx en la obra de Adolf Loos),⁵ no dejaron su primera huella en el culto e informado arquitecto en ciernes.

El derrotero de su primer recorrido europeo es un tema de investigación aún inédito porque en 1925 el Pabellón del Esprit Nouveau de Le Corbusier estaba cau-

⁵ Rossi, *Adolf Loos*, Electa, Milán, 1976.

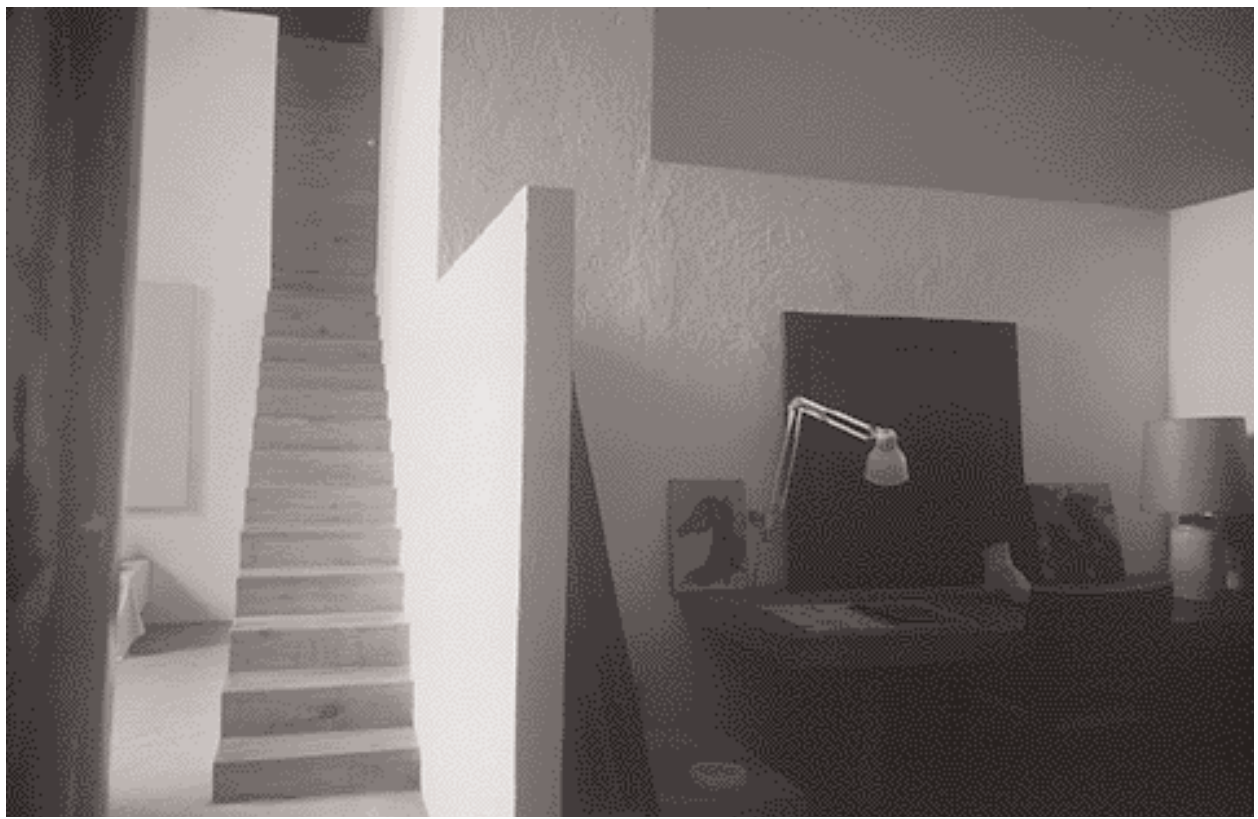


Fachada

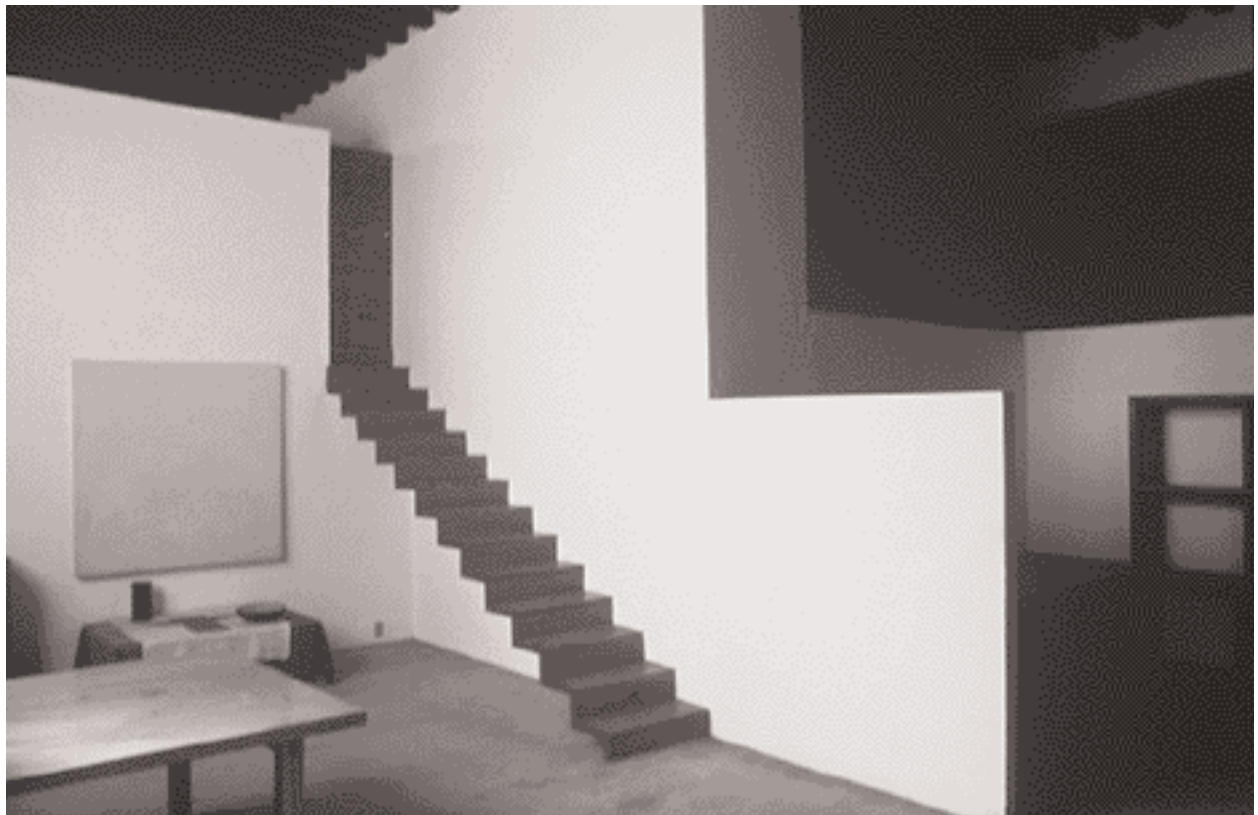
Ventana del estudio

Patio del estudio

Terraza



Estudio



Estudio

sando revuelo en la Exposición de las Artes Decorativas en París, al igual que las Casas de Pessac, y el barrio Kieffhoek de Oud estaba en pie en Rotterdam así como el cabaretcinema “Aubette” de Van Doesburg en Estrasburgo. Gropius estrenaba casa en Dessau muy cerca del nuevo edificio de la Bauhaus y Adolf Loos hacía buen rato que había construido sus manifiestos por una arquitectura sin ornamentos con la Casa Steiner en 1910 o la Casa Rufer

en 1922, ambas en Viena. ¿Pasó nuestro personaje por París, por Estrasburgo, por Viena? Si no, lo hizo en las librerías especializadas donde “adquirió una gran cantidad de libros de arte y arquitectura sobre África y los pueblos islámicos”,⁶ ¿estuvo en contacto con los pro-

⁶ Figueroa, *op. cit.*, p. 124.



© Alberto Moreno

Vista del estudio hacia la estancia

yectos y edificios mencionados y con muchos otros?, ¿qué bibliografía acompañó al joven Barragán a su regreso en 1925? y realmente ¿qué huella traía del movimiento moderno?, ¿tan fuerte era en él la convicción de la trascendencia de nuestra arquitectura vernácula?, ¿cómo explicar su vuelta a Guadalajara a construir con clara influencia del “léxico de la arquitectura colonial, popular y rural, que fusiona con desconcertantes y maravillosos exotismos neocoloniales, pero también neosirios”?⁷

Aquí, antes de ir adelante, quisiera aclarar el sentido de las interrogantes planteadas: están hechas para dejar fluir las fuentes, múltiples y contradictorias, congeladas poéticamente por él y por sus apologistas; fuentes en las que indudablemente abrevó el novel arquitecto Barragán. Están hechas también desde la hipótesis de que las declaraciones, intencionalmente decantadas por el arquitecto, ya con una trayectoria definida, tratan de dar una coherencia a dicha trayectoria, a su primer periodo formativo y así armar su imagen de creador de una expresión espacial con raíces amplias en las arquitecturas vernáculas, tanto americanas como europeas.

Pero dejemos este primer periodo formativo para analizarlo más adelante entre las huellas de la arquitectura tradicional y volvamos a sus pasos —pues fueron dos— por la arquitectura moderna de los años ‘30. Al principio de esta década (1931) Luis Barragán vuelve a Europa vía Nueva York y experimenta “el impacto de

las obras fundamentales de la arquitectura moderna”⁸ y así, según palabras de Curtis: “Un examen superficial de las obras de Barragán —¿a su segundo regreso?— revela varias influencias obvias de los maestros modernos”.⁹ ¿Cuáles son estas influencias obvias? Analicemos el edificio de la esquina en la glorieta de Tíber: muros planos tratados como placas agregadas a la composición de las fachadas (Rietvelt), voladizos forjados en concreto (Le Corbusier pero también el primer Neutra), ventanería corrida y esquinada (Frank Lloyd Wright pero también Mies van der Rohe en Weissenhoff), pérgolas y traveses sostenidas en los remates de azotea, estructura expuesta en el basamento; articulación fraccionada del edificio entre basamento, voladizos y paños quebrados para tomar el giro urbano de la glorieta. En suma, una manera de componer por agregación de elementos que contrasta fuertemente con la composición corpórea, masiva, densa y serena de sus interpretaciones decantadas del léxico colonial-popular en su primer periodo formativo en Guadalajara.

Y si pasamos del examen superficial de la expresión en la fachada al examen interno-espacial, ¿qué composición presentan sus espacios habitables? ¿Por qué estos corredores-vestíbulos que linealmente recorren buena parte de los departamentos? (Acaso Hilberseimer y sus “Existenz minimum” estaban también presentes).

⁸ William Curtis, “Laberintos intemporales”, revista *Vuelta*, núm. 147, México, febrero de 1989, p. 59.

⁹ *Ibidem*.

⁷ Xavier Guzmán, “Barragán el Otro”, revista *Vuelta*, núm. 147, México, febrero de 1989, p. 62.



Recibidor



Vestibulo

¿Dónde había quedado, para la segunda mitad de la década de los treinta, la sorpresa secuencial de los espacios (acceso, estancia, estudio, patio, pórtico al jardín) de la casa González Luna en Guadalajara? Se podría argumentar que esto es debido al cambio, nada brusco, pues median cinco años de experiencias europeas, de la arquitectura de provincia a la arquitectura metropolitana; pero entonces habría que recordar la imaginación con la que Aalto, traído a colación por William Curtis en su ensayo, recrea en esos años la tipología urbana del apartamento-terrace y más adelante, en Berlín, del apartamento-atrío. Y ya que aludimos a Aalto, Curtis señala de pasada una aproximación entre la actitud del maestro de Guadalajara y el maestro de Jyväskylä con respecto al movimiento moderno y el regionalismo, actitud manifiesta en Aalto en la reinterpretación de la finca careliana en Villa Mairea, por ejemplo; argumento sobre el que hay que profundizar y al que yo añadiría el concepto aaltiano de “intensa relación pintoresquista”¹⁰ con el paisaje finlandés en las formas estilizadas de lago, isla, litoral, bosque, que permean en el lenguaje urbano-arqui-

¹⁰ Dimitri Porphirios, *Sources of modern eclecticism*, Academy Edition, St. Martin Press, London, 1983.

tectónico del finlandés como permea en el lenguaje de nuestro personaje nacional la acritud del paisaje mexicano sugerido en los planos múltiples de la serranía y la planicie, así como en la huerta y el estanque; baste pensar aquí en los jardines Borda o en los paisajes serranos del Bajío.

Y a la coincidencia de actitud con Alvar Aalto en cuanto al paisaje podríamos añadir, para seguir con “las varias influencias obvias”,¹¹ el uso del color en tonos intensos de Ernest May en las casas populares para la ciudad de Frankfurt (1928) y en sus casas gemelas en Weissenhoff (1927). Por no hablar del uso del color en las obras neoplasticistas y de los ecos de este movimiento y su teoría de integración plástica del color, en la composición de los planos coloridos de la obra madura del maestro.¹²

Si aceptáramos este catálogo de influencias, por demás lógicas en un joven arquitecto —Barragán tenía entonces treinta años, en su segunda fase de ejercicio pro-

¹¹ Curtis, *op. cit.*, p. 59.

¹² Ricalde y López, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana*, Cuadernos de Arquitectura, Bellas Artes, México, 1982, pp. 22-23.



© Humberto Ricalde

Estancia



© Alberto Moreno

Estancia

fesional—, no nos restaría más que preguntarnos cómo filtra, asimila e integra esta huella—tan marcada en sus obras de la colonia Cuauhtémoc— del movimiento moderno al lenguaje con que nos lo encontraremos expresándose en la segunda mitad de los cuarenta.

Aquí surge otra hipótesis para intentar dar respuesta a esta última interrogante: su relación proyectual con algunos representantes, no ortodoxos, del movimiento moderno, quienes se habían formado en Europa y habían llegado a México al final de la década de los treinta y principios de los cuarenta. Tomemos como ejemplo a Max Cetto y a Matías Goeritz.

Max Cetto trajo a México la vivencia directa de la cultura arquitectónica alemana de los años veinte y treinta en la cual se formó y trabajó profesionalmente. Vale la pena subrayar su posición no ortodoxa dada su formación en la vanguardia expresionista bajo la guía de Poelzig y su trabajo en Frankfurt al lado de May, es decir, en dos corrientes contestatarias de la doctrina funcionalista acuñada en el grupo de “política cultural” de Gropius. Podría afirmarse que esta visión diversa del movimiento moderno ayudó al joven y sensible arquitecto Barragán a considerar críticamente su lenguaje moderno de fines de los treinta. Para fundamentar esta afirmación comparemos

entre sí sus dos edificios en la glorieta Melchor Ocampo, donde afirma con Cetto que la manera de componer *no* es por agregación de elementos, como lo es en su vecino inmediato, sino que la expresión plástica del edificio nace de la poética expresionista de un gran volumen denso que serenamente toma, en su cara hacia la glorieta, la impronta ligeramente cóncava que ésta le imprime—Poelzig en su taller de composición pedía a sus discípulos maquetas en arcilla fresca para poder modelarlas en el proceso de composición— y si analizamos los vanos de la fachada así como la transparencia espacial de su doble altura, veremos que estos elementos están excavados en ese volumen poéticamente preexistente. Otro tanto sucedería si analizamos las plantas centradas en sus espacios habitables y donde los corredores funcionalistas del vecino edificio han desaparecido, por no abundar en el encastre plástico del volumen en su planta baja y el manejo del acceso tan diverso también al de su vecino.

Esta colaboración continuó en las casas del Pedregal, donde sigue siendo palpable la voluntad de expresión del volumen tectónico que tan familiar nos es al hablar de la arquitectura madura de Barragán, quien implícitamente reconoce esta contribución al responder a la pregunta de Elena Urrutia en una entrevista: “¿Hay alguna



Comedor



Vista de la estancia desde el patio

casa ahí (el Pedregal de San Ángel) que se adecuara a todas tus exigencias de armonía?” —“La casa de Max Cetto, una de las primeras en construirse...”¹³

Otra vertiente crítica del pensamiento de Cetto, que pudo modificar el enfoque de Barragán en aquel mo-

¹³ Elena Urrutia, “Luis Barragán”, *UnomásUno*, México, 26 de junio de 1980.

mento, sería la reconsideración de la tradición, tan cara a los expresionistas, en la búsqueda de una expresión contemporánea mexicana. Pero pasemos al otro personaje: Matías Goeritz. Sobre la personalidad de Goeritz mucho se ha discutido, así que baste subrayar, en su trayectoria artística, la raíz en la misma búsqueda expresiva de las vanguardias alemanas de principios de siglo, complementada con su preocupación por el análisis de



© Alberto Moreno

"Estancia de la tarde"



© Humberto Ricalde

"El rincón de la música"

la esencia primitiva del arte en las culturas mediterráneas (Altamira, Marruecos).¹⁴

En este caso podría también afirmarse que la reconsideración e inclusión de varios de los términos lingüísticos característicos de Barragán está apoyada en su relación

profesional con Matías; como es el caso de la integración del muro extenso a su obra, ya que éste repitió múltiples veces cómo su visión espacial se transformó ante los muros marroquíes y posteriormente ante los paramentos en piedra de las ciudades prehispánicas.¹⁵

¹⁴ Humberto Ricalde, "Entrevista con Matías Goeritz", en *Traza*, México, enero-febrero, 1984.

¹⁵ *Ibidem*.

Habría que considerar también el uso del color en su profunda densidad escultórica y la búsqueda de la esencia mínima en su expresión...

Habría que considerar también el uso del color en su profunda densidad escultórica y la búsqueda de la esencia mínima en su expresión, pensemos que el Museo del Eco fue en su momento testimonio construido de esta interacción de enfoques entre Barragán y Goeritz, sin olvidar que en su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (1953) Matías acuña la frase: “una arquitectura cuya principal función es la emoción”.¹⁶ Nexos múltiples y más sutiles podrían establecerse a través de anécdotas contadas por Goeritz, como aquella de la escultura rechazada (1949) para el Casino de Guadalajara, que consistía en dos grandes trozos de madera clavados a la entrada y que en versión de Barragán volvemos a ver aparecer en 1964 en la Fuente de los Amantes en el fraccionamiento “Los Clubes”.

Para no ser prolijos, dejemos aquí el seguimiento de la huella múltiple de la arquitectura moderna en Luis Barragán, no sin advertir que aún quedan por considerarse muchos otros contactos y pasos por su camino y que éstos deben estudiarse para evitar el esquematismo con el que, en general, se analiza su obra.

Preguntemos en este punto de la reflexión cómo se da la síntesis, tan interna y personal según coinciden sus exégetas, de las influencias del movimiento moderno ya analizadas, con la huella de la arquitectura tradicional que pasaremos a plantear en los párrafos siguientes. Lo primero que debemos considerar es el amplio arco de tiempo (1927-1947) en que esta síntesis tiene lugar y no sin fuertes contradicciones en la integración de su lenguaje plástico, que responde a las diversas experiencias y contactos profesionales. Apuntemos también que en este proceso de síntesis se echa mano de algo que podríamos calificar de “funcionalidad psicológica”, en términos similares a los señalados por Aalto cuando declaraba su posición con relación al funcionalismo: “El funcionalismo sería correcto sólo si pudiera ampliarse hasta abarcar el campo de lo psicofísico, único método de humanizar la arquitectura”.¹⁷ Este enfoque de la arquitectura moderna le permite a Barragán introducir “un carácter psicológico” diverso en sus espacios (alegres, meditativos, ceremoniales, íntimos, etcétera) y con este carácter entran a ellos muchas de las referencias al comportamiento y usos tradicionales en el espacio urbano y arquitectónico vernáculo; echa mano también, en este largo replantear en su obra los modos de la arquitectura moderna, de una

suerte de condensación o decantación de los elementos lingüísticos esenciales del movimiento moderno para, ya en estado puro (digámoslo así), poderlos articular con los resultados de un proceso similar al que poco a poco va sometiendo a la arquitectura tradicional. Más que hablar como Curtis de un proceso de abstracción,¹⁸ valdría la pena pensar en los pasos de un paciente filtrado como recurso para llegar a un concentrado de doble matriz (moderna y tradicional) lleno de alusiones, recuerdos, vivencias, ambientes, atmósferas, etcétera; a los que acríticamente hacen alusión los análisis de su obra.

Apuntemos aquí que este proceso para la consecución de su lenguaje plástico presenta periodos de involución aun después de haber integrado dicho lenguaje en la Casa Barragán (1947), como claramente puede observarse en la Casa Egestrom (1967) o en la Casa Gilardi (1976). El proceso de pensamiento que esta diversidad de momentos presenta en la obra de nuestro personaje debe ser subrayado —puesto que nos habla de una obra y un pensamiento vivos—, trabajado arduamente para la consecución de sus propuestas arquitectónicas y como tal debe ser transmitido a quien, para entender y aprender, se enfrenta a la obra que es resultado de tal proceso.

LA HUELLA DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL

Así como se acepta genéricamente que Luis Barragán acudió a la fuente de la arquitectura moderna en su trayecto formativo, asimismo se acepta, pero idealmente, que la arquitectura tradicional constituyó una fuente inagotable de inspiración en su quehacer; entre estos dos polos el análisis de su obra ha acabado encerrado, por defecto o por exceso, en divagaciones anecdóticas sobre sus espacios o sus palabras.

Al acercarnos a los excesos en cuanto a su raíz en la arquitectura tradicional habría que recordar, en primer lugar, que la etapa formativa de Barragán coincide con el momento más intenso de la búsqueda nacionalista en las artes de México; en este sentido buen número de arquitectos contemporáneos a él intentaron, con diversas fortunas, la integración de elementos tradicionales al lenguaje de la arquitectura moderna mexicana. Por lo tanto, Barragán no está solo en esta valoración a partir de una visión moderna de la tradición; bastaría mencionar a Enrique del Moral, a Ignacio Díaz Morales, a

¹⁶ Federico Morais, *Matías Goeritz*, UNAM, México, 1982.

¹⁷ Alvar Aalto, *Sinopsis*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1970, p. 16.

¹⁸ Curtis, *op. cit.*, p. 61.

Rafael Urzúa, a Alberto Arai, al mismo Max Cetto y un poco más adelante a Juan O’Gorman, para corroborar esta tendencia.

Ahora bien, ¿qué derrotero siguió Barragán en su búsqueda de apoyos en la arquitectura tradicional? Existe un primer periodo, al que ya hacíamos mención párrafos arriba, en el que su arquitectura hace citas literales de lo que se ha dado en calificar como arquitectura colonial. Es difícil afirmar que en este primer periodo haya una búsqueda consistente de un lenguaje que reinterprete los espacios tradicionales o populares. Un estudio comparativo entre sus casas de entonces y la media de la arquitectura hecha por ingenieros y constructores en el mismo periodo quizá nos corroboraría esta afirmación a primera vista polémica. Por otra parte, la valoración de este primer periodo formativo del arquitecto apenas ahora empieza a darse debido, en especial, a la apertura de códigos que la tendencia crítica de fin de siglo conlleva y al interés con que dichas obras son hoy vistas; podríamos señalar que existen en ellas manejos formales de mucha más fuerza plástica que en la media mencionada, así como la búsqueda de secuencias y sorpresas espaciales ya aludidas, como la Casa González Luna; pero a su vez habría que considerar el abandono de este lenguaje en la década de los treinta y la variabilidad de sus propuestas en su segundo periodo, a partir de 1936.

Al final de las reflexiones sobre la huella de la arquitectura moderna apuntábamos dos instrumentos de pensamiento de los que Barragán echa mano para la reinter-

pretación del lenguaje de la misma: el que llamamos “funcionalismo psicológico” y la “condensación de elementos lingüísticos esenciales”, creo que este par de instrumentos también actúan cuando él inicia, a final de los treinta y principios de los cuarenta, su labor de reconsideración de la forma tradicional en su arquitectura, y a estos dos instrumentos de pensamiento habría que agregar un tercero: su conceptualización del tiempo histórico y contemporáneo en la obra arquitectónica y el espacio urbano.

Barragán, a través de la inclusión de elementos arquitectónicos tradicionales decantados, tiende un puente entre tiempos culturales diversos y con ello llega a subvertir —como ha dicho Tafuri a propósito de la vanguardia— el orden lineal del tiempo histórico proyectado tan sólo hacia el futuro y su consiguiente progreso implícito en las propuestas de la modernidad del siglo xx. Con esto, el tiempo cultural de la arquitectura tradicional entra en tensión dialéctica con el tiempo pragmático y utilitarista de la arquitectura moderna y establece una resistencia, desde la tradición cultural, al cambio por el cambio. Es esta posibilidad de poner el tiempo en tensión en los espacios urbanos y arquitectónicos la que nos hace percibir en sus obras una continuidad fluida entre procedimientos constructivos modernos y materiales tradicionales, o entre funcionalidad contemporánea y naturaleza, luz, color, etcétera, dejando la sensación de intemporalidad que Louis Kahn señala en su frase: “La arquitectura de Luis Barragán es atemporal, pudo haber sido construida hace cien años o dentro de cien años”.



© Humberto Rueda

Patio del estudio



© Humberto Rueda

Vista desde el patio

Preguntémonos en este punto de la reflexión cómo se da la síntesis, tan interna y personal según coinciden sus exégetas, de las influencias del movimiento moderno [...] con la huella de la arquitectura tradicional...

Entonces la reflexión sobre la huella de la arquitectura tradicional en Luis Barragán podría apoyarse en el trípode de conceptos arriba propuestos y continuar el análisis de sus fuentes y su lenguaje para de ello deducir otros elementos de apoyo en futuras reflexiones. Esto a su vez nos permitiría superar lo limitado del horizonte en el cual se han encajonado sus propuestas espaciales y formales, ya que el catálogo de “invariantes” —prestando este contradictorio término de Bruno Zevi—, con que se ha caracterizado su obra, aparecería ante nosotros ya no como una serie de arquetipos formales-espaciales sino como lo que en realidad son: términos dinámicos de una obra viva, plurisemántica, de una arquitectura con múltiples huellas, apoyos, puntos de partida y de arribo, con códigos múltiples siempre en tensión formal y temporal entre ellos; una obra donde “el contraste y la contradicción son elementos de la dinámica espacial: hieratismo y vida, misticismo y sensualidad, pesantez y transparencia, austeridad y extrema riqueza colorística, extrema amplitud y escala meditativa”.¹⁹

Porque hay que aceptar que lo concentrado por Barragán, en su proceso de paciente filtrado de las influencias tanto modernas como tradicionales, es un número reducido y personalísimo de términos, que arriba he llamado polémicamente “invariantes”, pues eso han acabado siendo para sus seguidores que sólo los repiten formalmente; como acabó haciendo él mismo al dejar de decantar su lenguaje de las fuentes originarias e iniciar su propia repetición ritual con fortunas diversas según con quien, en cada momento, estuviera colaborando profesionalmente; ya que no son lo mismo la Casa Gálvez que la Casa Gilardi o la manierista Coppola. Y un estudio comparativo entre ellas daría un mentís a lo escrito por Emilio Ambasz en 1976: “Como Borges, Barragán es el autor de un relato arquetípico inagotablemente reformulado”,²⁰ si bien cuando Ambasz escribía esto la Casa Gilardi estaba en proceso y sus últimas obras aún sin realizar.

Para intentar una conclusión preguntémoslo una vez más: ¿qué es lo que Luis Barragán añade a su catálo-

go de “invariantes” para lograr sus espacios arquitectónicos y urbanos tan característicos? Creo que con lo dicho hasta aquí podríamos establecer que:

Agrega a los términos de su lenguaje espacial una reflexión donde el tiempo, la psique y la esencia histórica se embisagran y articulan.

Es un triple enfoque interactuante que permite llevar hasta la obra contemporánea la ancestral interrelación de atmósferas entre jardines, patios, terrazas e interiores umbrosos en secuencias dinámicas y sorprendidas y así dar respuesta a la preocupación de Wright o de Mies de articular arquitectura y paisaje, y que ha hecho escribir a Bruno Zevi: “Luis Barragán ha hecho con el espacio del paisaje lo que Mies van der Rohe hizo con el espacio arquitectónico”.²¹

La articulación dinámica de este catálogo formal de “invariantes” logra crear un espacio dúctil que fluye del interior al exterior y viceversa, y que pasa por zonas de transición contenidas pero abiertas, que miran hacia arriba, hacia los altos cielos como en las viejas habitaciones abandonadas, en la ciudad o el campo, en las que el tiempo y el desuso se han llevado sus techumbres y la vegetación se asoma por sus vanos vacíos; habitaciones donde el tiempo parece pasar lentamente, dilatándose en sus rincones atemporales. Dilatándose en la doble acepción del término: ampliándose, aumentando su dimensión, ensanchándose históricamente y dilatándose en el sentido tan mexicano y popular de la palabra: tardándose, demorándose...

Y si de morar hablamos volvamos, para terminar, a Heidegger, quien dijo:

Las edificaciones auténticas acuñan al morar en su esencia y hacen habitar esa esencia... Sólo cuando podemos pensar en el habitar, podemos edificar... Pensar y edificar son indispensables para el morar.²² **U**

¹⁹ Ricalde y López, *op. cit.*, p. 160.

²⁰ Emilio Ambasz, *The architecture of Luis Barragán*, MAM, New York, 1976.

²¹ Bruno Zevi, “Luis Barragán”, *L'Espresso*, Roma, 1986.

²² Heidegger, *op. cit.*