

JOSÉ ANTONIO ALDRETE-HAAS

*El legado de Luis Barragán y la renovación de la cultura**

Cuando las creaciones humanas
sobreviven a su creador y permanecen
vivas después de su muerte, la muerte
se convierte en vida.

LUIS BARRAGÁN¹

LUIS BARRAGÁN MURIÓ el 22 de noviembre de 1988. Su fama como uno de los arquitectos más influyentes de este siglo ha crecido enormemente desde entonces, aunque la importancia real de su trabajo sigue siendo un enigma. Su arquitectura ha sido, por un lado, objeto de un extenso escrutinio² y, por otro, todavía falta mucho trabajo para explicarnos la natu-

* Agradezco a Kenneth Frampton, de la Universidad de Columbia, sus comentarios a la primera versión de este texto, y a Ana Terán su ayuda editorial.

1. Del discurso Pritzker, 1980. Véase *Luis Barragán: ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Rufino Tamayo, 1985, p. 10.

2. Un signo de la importancia cada vez mayor de la obra de Barragán es la cantidad de exposiciones y publicaciones que sobre su trabajo han aparecido en los últimos años. Se han hecho exposiciones de sus obras en la Universidad de Harvard, en 1990; en la Universidad de Columbia, en 1991; en París, en 1992, y en Madrid, en 1994. También se han publicado recientemente dos libros, *Fotografías de Armando Salas Portugal sobre la arquitectura de Luis Barragán*, Nueva York-Barcelona, Rizzoli-Gustavo Gili, 1992, y Yutaka Saito, comp., *Luis Barragán*, s.l. (Japón), Toto Shuppan, 1992, así como un número monográfico de *Artes de México*, "En el mundo de Luis Barragán", núm 23, primavera de 1994.

raleza real de su legado.³ Por eso, la obra de Barragán se asemeja a los *Esclavos* de Miguel Ángel, cuyos resultados poéticos emanan tanto de lo tallado —que conocemos— como de las partes no esculpidas de la obra.

Este ensayo plantea que si bien la arquitectura de Barragán está profundamente enraizada en la tradición local, es, al mismo tiempo, universal. De su legado podemos resaltar la reconciliación de valores locales e internacionales y la subordinación creativa de la tecnología pasada y presente en aras de una “arquitectura emocional”.⁴ La arquitectura de Barragán es ejemplar por su contribución al bienestar humano; su creación de espacios plenos de belleza e intimidad, habitados con historia, mitos y sueños, se propone remediar la ausencia de absolutos en la condición posmoderna del hombre.

La discusión de su obra desde esta perspectiva es particularmente útil, dado que las actuales fuerzas políticas y económicas se inclinan hacia la formación de un sistema mundial integrado, que produce a la vez fundados temores sobre la aniquilación o pérdida inminente de la cultura. La tecnología actual (macrosistemas de información, realidad virtual, etcétera) ha ido acentuando dichos temores en la medida en que la distinción entre realidad y ficción se ha vuelto cada vez más ambigua al cuestionar el valor de la experiencia sensorial directa —base de la cultura— frente a una realidad transferida por imágenes. Las lecciones que Barragán legó ofrecen la posibilidad de reconciliar, dentro del campo de la arquitectura, estas posiciones aparentemente en conflicto: el desarrollo tecnológico *versus* el mundo emocional y místico del hombre.

3. En la obra publicada sobre Barragán se pueden apreciar tres enfoques principales: A) Descriptivo, en que además se enfatizan algunas de las cualidades poéticas de su obra arquitectónica y algunos de los temas que el propio Barragán abordó en entrevistas o en su discurso Pritzker, como el misterio, el silencio, la serenidad o la belleza. Dentro de este enfoque también pueden agruparse la mayor parte de los ensayos cortos o entrevistas publicadas por diarios locales y revistas no especializadas. Este tipo de material ha sido de mucha utilidad como base primaria para construir una semblanza de la vida y la obra de Barragán. B) El enfoque del historiador arquitectónico, en el cual la obra de Barragán se analiza sacando conclusiones de sus fuentes e influencias. Desafortunadamente, este tipo de investigación todavía es muy escasa. Los ensayos de Frampton y González Lobo a los que aquí se hace referencia son valiosos en este contexto. C) Filosófico: un enfoque reciente en el cual la obra de Barragán se analiza en el contexto de temas, como la noción de *dwelling* de Heidegger (véase Clive Dilton, “The Question of Dwelling and Ethics of Beauty. The Architecture and Non-Architecture of Luis Barragán”, manuscrito, agosto de 1992).

4. Mathias Goeritz fue quien le sugirió a Barragán el término de “arquitectura emocional”.

La problemática de reconciliar cultura local e internacional fue señalada por el filósofo francés Paul Ricoeur en 1963, en un ensayo titulado “Civilización universal y cultura nacional”.⁵ Para Ricoeur, la paradoja consistía en cómo lograr ser moderno y procurar, al mismo tiempo, mantener un regreso a la idea de origen. Por un lado, igualó civilización universal con progreso técnico. La tecnología unifica a la humanidad tanto en el nivel instrumental como en el abstracto y, sobre esas bases, disemina la infraestructura de una civilización universal. La ventaja de la universalización, plantea Ricoeur, es que vuelve asequibles a las masas estas posesiones, así como la toma de conciencia frente al concepto de una sola humanidad.⁶ Por otro lado, la universalización conlleva la posibilidad de destruir ese sutil núcleo creativo desde el cual interpretamos la vida y que, según Ricoeur, ha sido la fuente de la cultura universal. El problema es el surgimiento de una civilización mediocre que pretende ser la contraparte absurda de este núcleo creativo.⁷ En otras palabras, “parece como si la humanidad, al acercarse en *masse* a la cultura consumista, también se ha detenido, en *masse*, en el nivel subcultural”.⁸

Ricoeur pensó en la posibilidad de una evolución que sería continuamente sintetizada; la tecnología universal vinculada a lo que él llamó el núcleo místico y ético de la humanidad. Esto sólo es posible cuando una cultura es capaz de asimilar la racionalidad científica y, al evitar una simple repetición del pasado, parte de sus raíces para reinventarse constantemente. Para el filósofo francés “sólo una cultura viva —siempre fiel a sus orígenes y preparada para la creatividad en los niveles del arte, la literatura y la filosofía— es capaz de enfrentar otras culturas —no sólo capaz de enfrentarlas, sino también de darles su propio significado—”.⁹ Y, según Ricoeur, “uno necesita de un escritor, de un pensador, de un sabio o de un religioso que se eleve por encima de los demás para empezar una cultura diferente, para transformar la

5. Véase Paul Ricoeur, *History and Truth*, Evanston (Illinois), Northwestern University, 1965, capítulo 5, pp. 271-284.

6. *Ibidem*, p. 275. También Alvin Toffler, *The Power Shift*, Nueva York, Bantam Books, 1990, analiza el impacto de la información mundial en la crítica y la transformación de sucesos y políticas locales.

7. Para Ricoeur, “En todo el mundo, uno encuentra la misma mala película, la misma máquina inservible, las mismas atrocidades en plástico o aluminio, la misma deformación del lenguaje que hace la propaganda, etc.”.

8. *Ibidem*, p. 277.

9. *Ibidem*, p. 283.

anterior con ventura y riesgo total”,¹⁰ dado que la creatividad elude toda definición.

La preocupación de Ricoeur llegó también al mundo de la arquitectura. El problema de crear espacios íntimamente relacionados con una localidad, en contra de la simple reproducción de la fórmula internacional, fue tema de discusión de varios arquitectos, especialmente en los años ochenta. La idea general enfatizaba la importancia de los aspectos locales y regionales. Los adjetivos calificativos marcaban una diversidad de definiciones particulares. Por ejemplo, Kenneth Frampton describió su “regionalismo crítico” como una “posición dedicada a dirigir la creación a la esencia de una relación íntima y continua entre la arquitectura y la sociedad local a la que sirve”,¹¹ mientras que William Curtis presentaba su “regionalismo auténtico” como un criterio que “penetra los principios generadores y las estructuras simbólicas del pasado, para luego transformarlos en formas acordes al orden social cambiante del presente [...] La esperanza es producir edificaciones con un determinado carácter eterno, que fusione lo viejo y lo nuevo, lo regional y lo universal.”¹²

Este énfasis regionalista, en respuesta a la localidad o la tradición, no necesariamente asumía la paradoja de Ricoeur. Muchas veces, dichas propuestas sólo significaban una adopción pasiva de las fórmulas arquitectónicas tradicionales. Frampton asume una posición opuesta: propone una arquitectura que estimule la creación de una “cultura de desacuerdo, libre de los patrones estéticos de moda, una arquitectura de lugar más que de espacio, y una forma de edificar sensible a las vicisitudes del tiempo y el clima”. En su enfoque contraponen la experiencia a la información, el lugar al espacio, la topografía a la tipología, lo arquitectónico a lo escenográfico, lo natural a lo artificial y lo tangible a lo visual. Estas contraposiciones son una forma de cuestionar los valores de la cultura universal. Lo que Frampton propone no es un *ísmo* más, sino una manera de tratar las edificaciones humanas que escapa al mundo de la moda y el “espectáculo”,¹³ promovidos por la cultura internacional.

10. *Ibidem*, p. 281.

11. Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism”, en *Perspecta*, Cambridge (Massachusetts), núm. 20, pp. 147-162.

12. William Curtis, “Towards an Authentic Regionalism”, en *Mimar*, Londres, núm. 19, enero-marzo, 1986, p. 24.

13. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellote, 1976. Según Steven Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to the Theories of the Contemporary*, Oxford, Basil

De la postura de Frampton puede deducirse que sólo una posición crítica puede lograr que la arquitectura contribuya a la renovación de la cultura. Para que esto suceda, la arquitectura debe ir más allá de un simple enraizamiento a su localidad, y proponer su redefinición. También tiene que cuestionar los valores de la cultura internacional y librarse de los patrones de moda —en un mundo dominado por actitudes consumistas—. En resumen, debe conjugar elementos locales e internacionales de forma tal que proponga una nueva síntesis que, a su vez, redefina la cultura tanto a nivel local como universal. O, como señala Ricoeur, “la obra tiene que darle un significado al encuentro con otras culturas”.¹⁴

Barragán fue capaz de crear dicha síntesis. Tomó elementos de la arquitectura mexicana y los conjugó con aquellos del estilo internacional que estaban de moda en su tiempo, para producir una arquitectura que incluía los valores de ambas. Incorporó también, en forma creativa, la tecnología local a la disponible en países tecnológicamente más desarrollados. Colocó a la arquitectura mexicana en el escenario internacional, sin romper los lazos con su propia cultura. Como dijera una vez Mathias Goeritz, “Luis Barragán ha creado un nuevo ambiente. Le ha dado a la arquitectura un nuevo ‘sello’, no sólo en el contexto de México, sino también a nivel universal.”¹⁵

El legado de Barragán, como el de cualquier arquitecto, debe evaluarse mediante el análisis de su trabajo más que de sus escritos. Sin embargo, el análisis de las ideas de un arquitecto, sin importar la forma en que éstas se expresen, ayuda con frecuencia a apreciar la obra y la amplitud de congruencia entre idea y obra. Barragán casi no escribió acerca de sus ideas y principios arquitectónicos: se definió como un arquitecto más intuitivo que analítico. No obstante, sus ideas —expresadas en forma dispersa en algunas conferencias y varias entrevistas— son poderosas y claras. Estas ideas constituyen parte de su legado y son lectura obligada para comprender su trabajo con claridad.

Blackwell, 1989, p. 51, “Debord fue el vocero de los situacionistas, un grupo de críticos sociales radicales que escribía en Francia durante los años sesenta, y que fueron los primeros en diagnosticar en la vida contemporánea una ‘sociedad del espectáculo’, en donde la forma más desarrollada de comunidad era la imagen y no el producto material concreto”.

14. Ricoeur, *op. cit.*, p. 283.

15. Mathias Goeritz, “Luis Barragán”, en *Arquitectos de México*, México, vol. 6/1, núm. 21, enero-marzo, 1964.

Su principal preocupación era crear una arquitectura que estableciera una relación armoniosa entre hombre y sociedad, hombre y naturaleza, y consigo mismo. Buscó establecer con su arquitectura un todo cultural armonioso. Barragán definió su posición frente a la arquitectura y la relación de ésta con la sociedad, en una entrevista realizada en 1962, cuando condenó la pérdida de la privacidad y de la intimidad en la sociedad moderna:

Nuestra vida es una vida casi pública. Ya la vida interior de hogar se ha perdido; se ha perdido por la gran ciudad, la gran urbe que obliga a la gente a vivir fuera de su casa. En primer lugar se obliga más a trabajar, ya no existe el señorito que no trabaja, hasta las muchachas, en la mayoría, trabajan. Yo creo que el origen de esa arquitectura abierta es que actualmente vivimos en público, inclusive los fines de semana ya no se pasan en casa, ya hay la costumbre de hacer *week-end* y el *week-end* no se hace sólo, se hace con un grupo de gente. En todo esto hay algo de publicidad, no publicidad para exhibirse sino para que la vida no sea íntima, que sea vida en hoteles o en lugares de recreo o en una serie ininterrumpida de fiestas. Así se forma el círculo vicioso de las casas que no son acogedoras y de la gente que no puede ser acogedora en la vida íntima; entonces también las casas repelen a la gente y ésta tiene que salirse. Porque no puede ser acogedora una casa que es todo cristal, todo cortinones. Es una vida de publicidad falsa completamente porque las relaciones humanas cada día son más falsas, menos sinceras; pero hay un formulismo y un sistema social que aparenta que todo está muy bien.¹⁶

Durante esa entrevista enfatizó la importancia de la integración de la arquitectura en la sociedad —con la religión como fuerza aglutinadora— a través del recuerdo de un viaje memorable:

Un viaje que hice al África ha sido el que más me ha impresionado en mi vida; vi las construcciones que se llaman *casbah*, en el norte del desierto del Sahara, sur de Marruecos. Eso es lo que encontré plásticamente más ligado al paisaje, más ligado a la gente que lo vive, a su ropa, al ambiente, inclusive más ligado a sus propias danzas, a su familia; ahí encontré la integración perfecta de la religión con todo el ambiente en que se vive y con las cosas físicas que se tocan.¹⁷

16. Alejandro Ramírez Ugarte, “Los jardines de Luis Barragán”, en *México en el Arte*, México, nueva época, núm. 5, verano de 1984.

17. *Ibidem*

Es probable que las preocupaciones filosóficas de Barragán con respecto a la cultura surgieran del contacto con el filósofo español y ex rector de la Universidad de Madrid, José Gaos.¹⁸ Xavier Guzmán Urbiola ha señalado que tanto Barragán como el influyente filósofo Leopoldo Zea —cuya obra se ha centrado en la identidad cultural de América Latina— y el historiador Edmundo O’Gorman —amigo de toda la vida de Barragán y cuyo trabajo también se ha dirigido a cuestiones similares— fueron los primeros discípulos de José Gaos, cuando éste llegó a México en 1938.¹⁹

Además de concebir la arquitectura como ente cultural, Barragán consideraba que la belleza era una de sus condiciones primordiales, tal como lo mencionó durante una entrevista con el crítico Damián Bayón:

Lo que a mí me interesa es algo que siento que falta, y es desarrollar en los arquitectos, y en general en las obras, la belleza de la arquitectura. Aquí podemos recordar una frase de Le Corbusier que decía que del infinito número de soluciones para un edificio o cualquier problema de urbanismo o de edificación hay unas soluciones que expresan belleza y otras no. Entonces hay que tratar de llegar a aquellas que representan belleza, es decir a una arquitectura emocional, pero, por supuesto, sin descuidar en lo más mínimo la técnica ni el funcionalismo de los espacios que se van a usar.²⁰

Y, en Barragán, dicha belleza tenía que ser serena para que la arquitectura lograra su misión espiritual: que en ella se albergaran espíritu y alma para que el hombre se identificara consigo mismo, en el espacio del silencio.

Barragán tenía la capacidad de ofrecer no solo su crítica y sus ideas, sino también soluciones arquitectónicas a problemas que él percibía. Barragán era, antes que todo, un artista entre los arquitectos. Su talento le permitió traducir su crítica en remedio arquitectónico. Su solución fue revertir esa visión moderna de la arquitectura, que la define como algo dirigido a solucionar problemas, dominante de la naturaleza, independiente de la cul-

18. En entrevista con Damián Bayón, Barragán menciona haber escuchado una conferencia de José Gaos donde éste habló de la pérdida de privacidad y la intimidad en las casas y los jardines. Véase Damián Bayón, “Luis Barragán y el regreso a las fuentes”, en *Plural*, México, núm. 48, 1975, p. 62.

19. Véase William Curtis, “Laberintos intemporales. La obra de Luis Barragán”, en *Vuelta*, México, núm. 147, febrero de 1989, p. 62.

20. Bayón, *op. cit.*

tura y de la historia, artefacto eficiente pero disociado de las emociones humanas. Por tanto, la obra de Barragán debe ser valorada no por ser teórica o filosófica, sino, sobre todo, por su capacidad de traducir ideas y crítica en un todo sintético de extrema belleza arquitectónica,²¹ que además alcanza el nivel poético que Ricoeur pensaba era irremplazable para la renovación de la cultura.

Por su misma naturaleza, definir el acto poético o la creación artística es asunto muy difícil si no imposible. El gran arte, dijo el pintor inglés Francis Bacon, “es siempre una forma de concentrar, reinventar lo que se conoce como realidad, lo que sabemos de nuestra existencia —una reconcentración [...] rasgando los velos que esa realidad acumula con el tiempo”.²² El arte es el descubrimiento de una dimensión de la vida nunca antes conocida. La imagen poética es ésa que todos percibimos pero que sólo el poeta (el artista) puede intuir y plasmar en su obra. Es una “tajada” de realidad, afín a todos nosotros, que el poeta reconoce. Tratar de precisar dicha imagen equivale a tratar de capturarla antes de que suceda, “puesto que nada prepara una imagen poética, ni la cultura, en el sentido literario, ni la percepción, en el sentido psicológico”.²³ Sin embargo, es útil señalar algunas ideas sobre la dimensión poética para establecer, en cierta medida, la naturaleza del legado de Barragán.

Para Gaston Bachelard, la imagen poética y la experiencia “no son sujetos de un impulso interior, ni tampoco un eco del pasado. Por el contrario, con el brillo de una imagen, el pasado distante resuena en ecos, y es difícil saber con qué profundidad retumbarán hasta apagarse. Por su originalidad y su acción, la imagen poética tiene personalidad y dinamismo propios.”²⁴ Y

21. Este texto está aquí, adoptando el criterio de belleza de Kahn: “Cuando llegó la vista, el primer momento de visión fue la percepción de la belleza. Sólo la belleza en sí, que es más fuerte que cualquier adjetivo que se le pudiera añadir. Es una armonía total que se siente sin saber, sin reservas, sin crítica, sin opción.” Véase John Lobell, *Between Silence and Light. The Spirit in the Architecture of Louis Kahn*, Boulder, Shambhala, 1979, p. 8.

22. Entrevista de Barragán con Hugh Davis, 26 de junio de 1973, en Hugh Davis y Sally Yard, *Francis Bacon*, Nueva York, Abbeville, 1986, p. 110.

23. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1969, p. xx, considera a la poesía como un compromiso con la vida y el alma: “Cuando está en transmisión de un alma a otra, se hace evidente que una imagen poética elude la casualidad. Las doctrinas que son tímidamente causales, como la psicología, o muy causales como el psicoanálisis, casi no pueden determinar la ontología de lo que es poético.”

24. *Ibidem*, p. XII.

añade: “el poeta habla en el umbral del ser, puesto que la imagen poética es, esencialmente, variable”.²⁵

La obra producida por Barragán, desde los años cuarenta hasta finales de los setenta, es fruto de dicha poesía, tanto en su concepto de la solución como en la realización misma. La mayoría de los trabajos de este periodo maduro (1940-1976) encierran una redefinición del concepto-imagen formal existente en lo que a sus temas se refiere, concretado por Barragán en el uso de un lenguaje formal sin precedentes. Dicha realización tiene todavía gran influencia. Fue como si Barragán se hubiese inspirado en las definiciones de Pierre-Jean Jouve sobre la poesía y la forma, en particular cuando dice que “La poesía es el alma que engendra la forma [...] ahí descansa el poder supremo [...] aun cuando la forma fuese bien conocida, ya descubierta, cercana a todos, aun así, antes que la luz poética la iluminase, era sólo un simple objeto de la mente. Pero llega el alma y engendra la forma, la habita, se recrea en ella.”²⁶

Ya desde el principio, con la redefinición del tema de su obra a nivel conceptual, Barragán ubica al usuario en una dimensión sin precedentes: el umbral de la existencia donde habita la poesía. En la obra de Barragán, una iglesia, una fuente, una casa, un jardín y un monumento, ya no serán las partes separadas que proponen los modernistas. Barragán redefinió estas individualidades para convertirlas en parte esencial e indistinguible de un todo llamado arquitectura. Para él, “el paisaje y la arquitectura eran ambos la creación de espacio, un espacio continuo. La arquitectura de paisaje era arquitectura sin techo.”²⁷ Crear esos conceptos-imágenes fue la piedra angular de su legado.

La redefinición del tema y la creación de un lenguaje formal en la arquitectura de Barragán no resultaron de un esfuerzo por alcanzar notoriedad para sí mismo, sino más bien fueron una consecuencia, fruto de su investigación del pasado para hallarle respuestas al presente. Fueron también resultado de su búsqueda por recrear espacios que permitieran despertar emociones ancestrales, sin importar los elementos arquitectónicos usados. Estas emociones —serenidad, quietud, misterio, sorpresa, alegría— provenían de los recuerdos de su juventud y sus viajes, como lo señalara en entrevistas. Ade-

25. *Ibidem*, p. xv.

26. Bachelard, *op. cit.*, p. xxvi

27. Mario Schjetnan, “El arte de hacer o cómo hacer el arte. Entrevista con Luis Barragán”, en *Entorno*, México, vol. 1, enero de 1982.

más, Barragán pensó que el malestar que vivía la sociedad moderna podría mitigarse con la creación de una arquitectura que incorporara dichas emociones. Éstas, atrapadas en imágenes, surgieron de una mezcla de sueños y experiencias reales, porque, como una vez dijera, “mi arquitectura es autobiográfica”.²⁸ Durante una conversación con Emilio Ambasz, Barragán ofreció una descripción vívida de su pueblo natal, que ilustra esta afirmación y subraya algunas de las imágenes que incorporara a su arquitectura.

Mis primeros recuerdos de la infancia están vinculados a un rancho que tenía mi familia en el pueblo de Mazamitla. Era un pueblo en las colinas, las casas con techos de tejas y enormes aleros para proteger a los viajeros de las fuertes lluvias que caían en la zona. Hasta el color rojo de la tierra era interesante. En este pueblo, el sistema para la distribución del agua estaba compuesto por troncos de madera huecos, en forma de canales que se sostenían en una estructura de horquetas de árbol, cinco metros por encima del nivel de los techos. Este acueducto cruzaba el pueblo, llegando a los patios donde se colocaban grandes fuentes de piedras para recaudar el agua. En los patios también estaban los establos, con vacas y pollos. Afuera, en la calle, los anillos de fierro para amarrar los caballos. Los troncos del canal, cubiertos de musgo, derramaban agua por todo el pueblo, por supuesto. Esto le daba a este pueblo en particular, el ambiente de un cuento de hadas.²⁹

Es interesante señalar que las fotografías del periodo en que Barragán vivió en Mazamitla muestran que no existía el sistema elevado de distribución de agua, pero sí los demás elementos —grandes muros blancos, patios, tratamiento de pavimentos, el trabajo de madera— que más tarde transformará o incorporará literalmente a su obra. Quizá por ello, Barragán dijo más tarde: “No hay fotografías, yo sólo tengo recuerdos.”³⁰

Barragán entendió claramente que la arquitectura es una experiencia total, imposible de separar del paisaje y de la cultura. Sin embargo, la siguiente dis-

28. Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, Nueva York, Modern Art Museum, 1976, p. 9. Véase también *Luis Barragán: ensayos...*

29. *Ibidem.*

30. *Ibidem.*

cusión de su obra se fragmenta en algunos temas relacionados a sus preocupaciones ideológicas.

En un principio, Barragán busco construir su visión de un entorno ambiental armonioso en el Pedregal de San Ángel (1945-1950), tal y como lo había visto en Mazamitla y en sus visitas a las ciudades europeas y árabes, en los *cashbahs*, donde cada edificación era parte del espíritu de la comunidad. Allí, en el extraordinario campo de lava, trató de crear un desarrollo urbano que fuera un remedio al indeseable caos espiritual y físico causado por el individualismo moderno, con esa necesidad que lo caracteriza de construir cada obra individualmente e imponerla sobre el ambiente natural. En las pocas casas y jardines construidos por él mismo en el Pedregal, Barragán demostró la posibilidad de crear hermosas viviendas, diseñando “jardines para vivir” en una formación de lava aparentemente inhóspita, inspirado por el literato, arquitecto y paisajista Ferdinand Bac, en cuyas ideas se había interesado en 1925, durante su primer viaje a Europa.³¹

A pesar de que en la actualidad sólo se conservan algunos rasgos de su utopía, Barragán demostró el papel mediador de la arquitectura en la integración de naturaleza y edificación moderna. Ambasz nos ofrece una descripción vívida y sucinta del proyecto: “La visión de Barragán se enfocaba a una metamorfosis, a una nueva configuración de la lava volcánica. Las formas que albergarían las viviendas debían ser fruto de la esencia de la tierra [...] Se debía proteger la lava y preservar la vegetación natural.” Señala Ambasz:

Todas las casas debían ser contemporáneas en diseño —el estilo colonial estaba expresamente prohibido—. Para no competir o afectar la singular belleza del paisaje, los códigos para la construcción de vivienda recomendaban formas arquitectónicas simples, abstractas en calidad —de preferencia, líneas rectas, superficies planas y volúmenes geométricos primarios—.

31. Ferdinand Bac, nacido en 1859, fue el nieto de Getónimo, rey de Westfalia. Alfonso Alfaro, “Voces de tinta dormida. Itinerarios espirituales de Luis Barragán”, en *Artes de México*, marzo-abril de 1994, pp. 43-63, se refiere de esta forma a la influencia de Bac en el desarrollo personal de Barragán: “Tal vez no debemos disociar al Bac literato (Bac había publicado *Les jardins enchantés* y *Les colombières* que eran libros de cabecera para Barragán) del Bac paisajista, en lo que se refiere a la formación de Barragán. Ferdinand Bac ofrecía mucho más que un modelo de jardinería o de arquitectura. Gracias a su obra, Luis Barragán pudo encontrar una manera de ligar la creación con las pulsiones del alma, un camino para buscar en el trabajo sobre la forma las respuestas fundadoras.”

Asimismo, según Ambasz, las viviendas debían estar rodeadas por muros altos de piedra volcánica, haciendo énfasis en la construcción de patios —acorde con la tradición mexicana— para que cada lugar se convirtiera en una “habitación abierta al cielo”. “Era como si las creaciones del Hombre y la Naturaleza se unieran en un canto atávico, que, monódico a los primeros acordes, lentamente empieza a revelar su intrincada y rica estructura cromática y sus diversos tonos subordinados.”³²

Aunque su visión no alcanzó los resultados que esperaba, Barragán no abandonó el sueño de una comunidad armónica. Continuaría innovando la arquitectura y las estructuras urbanas en cantidad tal que lograran asentar la validez de su visión.

Mientras se construía el Pedregal, y casi al mismo tiempo en que Le Corbusier edificaba Ronchamp (1954), Barragán construyó la iglesia de Las Capuchinas (1952-1955), trabajo que muchos consideran su obra maestra. La iglesia, ubicada en el poblado de Tlalpan, al sur de la ciudad de México, refleja claramente la visión espiritual de la arquitectura de Barragán. Le rogó a las monjas: “déjenme soñar”,³³ y no cobró nada por su trabajo. La construcción de Las Capuchinas, como admitiera más tarde, fue en homenaje a San Francisco: integra naturaleza y elementos simples.³⁴ Es una iglesia pequeña, construida con materiales simples —paredes de mampostería estucada y pisos de madera—, que dan la sensación de espacio y riqueza, donde el espíritu puede regocijarse en silencio, en una atmósfera bañada con luces amarillas. Esa sensación de espacio ilimitado se acentúa con el tríptico dorado del altar, que incrementa, con una intensidad mil veces mayor, la luz que penetra, así como por la cruz naranja de madera, de más de tres metros de alto, que, suspendida, se desvanece en la rústica textura de la pared, también pintada de naranja. El patio a la entrada de la capilla, por su parte, da la pauta para las sensaciones. Lleno de luz natural, está flanqueado por una antigua bugambilia que alcanza una altura de dos pisos y cuyas hojas verdes y flores moradas contrastan con la pared blanca adyacente, en donde está

32. Ambasz, *op. cit.*, p. 12.

33. Conversación con la madre María de la Trinidad Zarabia, México, abril de 1994.

34. Barragán le pidió a su socio Raúl Ferrara que incluyera el “Cántico al Hermano Sol”, en la introducción a una publicación de la capilla con un texto de Ferrara y fotografías de Salas Portugal, porque consideraba que los ideales de sencillez y pobreza estaban incrustados en el diseño. Véase Raúl Ferrara, *Luis Barragán, capilla en Tlalpan*, México, Sitio, 1980, y Luis Roberto Vera, “Luis Barragán”, en *Vuelta*, núm. 108, noviembre de 1985.

una enorme cruz sobrepuesta, también de color blanco. En el lado opuesto, junto a la entrada, la caída de agua de una pequeña fuente es el único sonido: crea la ilusión de que el tiempo se ha detenido, y los visitantes, inconscientemente, bajan la voz. La introspección encuentra espacio en este silencio armonioso.

La mayoría de las otras obras construidas por Barragán después de los primeros años cuarenta —casas, jardines, iglesias, fuentes— sufrieron una transformación conceptual semejante. Ya nunca más definió una fuente como objeto convencional del cual brota el agua, o como algo decorativo que embellece un espacio vacío. Por el contrario, para él una fuente era un detonador de espacio y un yacimiento de “alegría y serenidad”, para usar sus propias palabras. Barragán hizo uso del agua para crear un lugar al cual incorporaba elementos naturales y construidos. Entre ellos estaba su animal favorito, el caballo,³⁵ al que otorgó calidad de ensueño en claro contraste con el automóvil.

En la fuente Los Amantes de Los Clubes, situada al norte de la ciudad de México (1963), Barragán calculó la profundidad de la piscina para que el agua sólo rozara las panzas de los caballos,³⁶ cuando éstos retozaran bajo la cascada que, en forma de arco, cae del acueducto. En Las Arboledas (1958-1961), el estanque de agua tiene la forma del abrevadero tradicional usado en los ranchos de México: está en una avenida de antiguos eucaliptos y termina en una alta pared blanca, donde juegan las sombras de los árboles, la cual, con el pequeño muro azul del fondo, refleja los destellos del estanque y éstos se reflejan en él.

La pileta del establo de San Cristóbal (1967), por su parte, no es únicamente para uso de los caballos, sino también una fuente que se proyecta casi como un espacio metafísico. Dilton, al referirse a la transformación que Barragán hizo de jerarquías y conceptos, dijo:

Existe en San Cristóbal una inversión magnífica, y creo que casi única, de la jerarquía usual para la casa y el establo. La casa es de menor relevancia, y arquitectónicamente, casi indistinguible en apariencia, aunque en realidad posee algunos elementos místicos y relevantes. Hasta el propio establo en su conjunto —acorde

35. Barragán aprendió a montar a caballo en su niñez y siguió montando durante toda su vida. Era un jinete consumado y ganó varios premios en competencias.

36. Conversación con Enrique X. de Anda Alanís, México, agosto de 1981.

con la práctica colonial tradicional en México— no va más allá del buen nivel en la construcción vernácula. La fuerza arquitectónica del complejo está, sin embargo, reservada para el patio de ejercicio —en particular para la fuente y el estanque, y sobre todo, para los muros pintados de rosa que marcan el perímetro del patio. En otras palabras, son esos elementos del complejo que en circunstancias normales son las de menor valor honorífico, los que ahora se convierten en el centro del interés arquitectónico, y en una experiencia visual y sensorial inolvidable.³⁷

Sus jardines tampoco escaparon a una redefinición conceptual. No eran descendientes ni de la tradición francesa ni de la italiana, donde se percibe claramente la mano del hombre; por el contrario, debían construirse no sólo en amplia concordancia con la tradición británica, sino también debían dar la impresión de no ser producto de la acción humana y sí resultado de la intervención de fuerzas naturales extrañas. Barragán fue muy explícito acerca de lo que buscaba en el diseño de sus jardines cuando, al referirse a los del Pedregal, señaló:

Entonces, al crear el jardín, independientemente de los árboles, del pasto, encontré que donde había más magia y más misterio era en los jardines formados directamente en la lava; más concretamente, en el contraste del prado con la roca, porque indudablemente, la sola roca, si bien tiene un interés y una belleza excepcional, con la flora particular del Pedregal no despierta el deseo de vivir en el lugar.³⁸

Quería que sus jardines produjeran sorpresa y misterio, que estuvieran “encantados” y que crearan una atmósfera para la “meditación espontánea”.

Barragán también realizó una transformación conceptual similar en el único monumento que se le pidió construir, la entrada al nuevo desarrollo urbano conocido como Ciudad Satélite (1957), creado en colaboración con Mathias Goeritz. Diseñó un conjunto de torres inspiradas en Manhattan o San Gimignano. En lugar de evocar al suburbio, Barragán decidió aludir a la ciudad, y en vez de concebir un monumento, creó un espacio. Cuando Álvaro Siza visitó las torres, comentó: “además de ser éste un paraíso para el fotógrafo, es una magnífica obra de arquitectura. No obstante su escala, existe

37. Dilton, *op. cit.*

38. Bayón, *op. cit.*, pp. 27-30.

una relación muy fuerte —tensión— entre cada uno de los elementos, lo que crea una totalidad.”³⁹

Transformaciones conceptuales muy parecidas pueden advertirse en las pocas casas que construyó Barragán. Para él una casa no era “una maquinaria para vivir”; era, por el contrario, “una obra emocional, un refugio para vivir”.⁴⁰ Además, para Barragán la serenidad era esencial en las viviendas, si es que estaban destinadas a ser verdaderos refugios. Como dijera una vez:

Cualquier obra de arquitectura que no exprese serenidad, es un error. Por eso, ha sido una equivocación reemplazar la protección que brindan los muros con ese uso excesivo que hoy en día se da a las enormes ventanas de cristal.⁴¹

En la materialización de estas redefiniciones, Barragán recurrió al uso de formas *avant garde* y a elementos bien conocidos de la arquitectura del Mediterráneo. Su trabajo es, pues, una síntesis entre el lenguaje formal y conceptual del “estilo internacional” y aquellas imágenes que tenían un significado emotivo para él. En su obra madura, Barragán transformó ingeniosamente algunos de los elementos modernistas que había empleado habilmente entre 1936 y 1940, un periodo en el que construyó varios edificios de apartamentos al estilo internacional. Le dió mayor consistencia y escala a los volúmenes estereométricos puros y aplanados y mantuvo el uso del vidrio y el fierro, promoviendo el predominio de la sencillez y del diseño octagonal del trabajo en fierro industrial, tanto en *La fenêtre à longeur* —que diseñara para algunas recámaras— como en los grandes ventanales en algunos de los espacios más transitados de las casas, incluida la suya. También estaba la solución “a desnivel”, empleada en los estudios de artistas del edificio de la plaza Melchor Ocampo, que adaptó para su propia casa (1947), la casa Prieto (1949) y, en menor medida, la casa Gálvez (1955): “desniveles” empleados conjuntamente con el vestíbulo iluminado, de doble altura, creación de Le Corbusier, que Barragán contrastó con el corredor pequeño, oscuro y de bajo techo derivado del zaguán mexicano. Barragán transformó en patios de tipo metafísico, abriendo una única ventana al cielo, los jardines en los techos de Le Corbu-

39. Conversación con Álvaro Siza, México, 2 de diciembre de 1992.

40. Barragán dijo una vez: “Mi casa es mi refugio, una obra emocional de arquitectura, no una obra fría de conveniencia.” Véase, Ambasz, *op. cit.*, p. 8.

41. *Ibidem*.

sier. Por tanto, creó una síntesis más allá de lo novedoso mediante la transformación del significado que en aquel entonces se daba tanto al lenguaje del estilo internacional como al del vernáculo mexicano.

En sus jardines del Pedregal, Barragán contrapuso la solidez de las piedras negras volcánicas y la dureza de la tupida vegetación amarilla —palo bobo— a la suavidad del pasto verde y a las cristalinas aguas azules. El calor volcánico inherente a la roca y la frescura del agua se conjugan para producir una experiencia poética única; resultado de situar ambos elementos fuera de contexto para crear un nuevo paisaje.

El misterio y la sorpresa están presentes en sus demás jardines, aun cuando los elementos utilizados parecen ser más convencionales. El jardín de su propia casa, aunque pequeño, despierta la sensación de amplitud pues sus límites se ocultan tras la vegetación. Es un jardín aparentemente desatendido, en donde se dejó abierto un espacio detrás del árbol que está frente a la ventana de la sala; el tipo de vegetación salvaje que abunda en los bosques que rodean a Mazamitla, su pueblo natal. Allí, en un pequeño espacio abierto, Barragán solía colocar un carrusel que “aparecía” cuando se entraba al jardín. El resultado era el descubrimiento, también por sorpresa, de una imagen “metafísica” de Giorgio de Chirico, y la creación de un vacío silencioso. Barragán también recurrió al misterio y a la sorpresa como principios guías en el tratamiento de los jardines de las casas Prieto y Gálvez. El propietario de la casa Gálvez dice: “La estrategia de Barragán era construir con biombo, naturales o artificiales, que dan constantemente esa sensación de sorpresa y nos hacen sentir rodeados por las habitaciones y la naturaleza.”⁴²

El mismo tipo de contrastes, presente en los jardines de Barragán, está incorporado a sus fuentes. En Las Arboledas, Los Amantes y San Cristóbal existe un enfoque similar, aunque expresado con elementos y resultados diferentes. En todos los casos, tanto los elementos naturales como los contruïdos, son usados para un mutuo realce. En esta interacción de elementos, el muro y el agua asumen un papel predominante.⁴³ Las paredes planas y sen-

42. Conversación con Cristina Gálvez, México, 2 de febrero de 1985.

43. Refiriéndose a la pared en la obra de Barragán, Kenneth Frampton, “Luis Barragán: The Mexican Other”, en Yutaka Saito, comp., *Luis Barragán*, s.l. (Japón), Toto Shuppan, 1992, p. 242, dice: “También se puede regresar, vía Louis Kahn, al orientalismo introspectivo, de blancas paredes, propio de F.L. Wright, tal como apareciera por primera vez en el edificio Larking en 1904, sólo para que resurgiera más tarde con su edificio de administración S.C.

cillas centran la atención en el intrincado diseño de árboles y arbustos, y viceversa. Esos muros fueron con frecuencia transformados en soportes, reminiscencias de los acueductos o troncos elevados que alguna vez transportarían el agua en Mazamitla. Los verdes matices naturales de la vegetación resaltan y se intensifican con el azul del cielo y los brillantes colores rosa y blanco de las paredes. Para Barragán, el muro también ofrecía silencio y misterio. Dijo una vez: “creo que hay misterio cuando uno ve la copa de un árbol detrás de un muro”.⁴⁴

Barragán no se detuvo ahí. Además del uso de la geometría y el color para contrastar e integrar los elementos naturales, también empleó la escala de los muros. En Las Arboledas, una gran pared blanca se eleva a la altura del eucalipto, contrastando con el pequeño muro azul ubicado en la parte posterior. En el caso de Los Amantes, los muros son pequeños, pintados de rojo ladrillo, similar al color de la tierra de su pueblo natal y al que usó las últimas dos veces que pintó las Torres de Satélite.⁴⁵ La escala de estas paredes acentúa el tamaño de caballos y jinetes. En los establos de San Cristóbal algunas paredes son pequeñas, con aberturas que dan al campo y por las que asoman caballos y jinetes, “como una puerta abierta al paisaje, en la mejor tradición andaluza (según Chueca Goitia)”;⁴⁶ mientras las otras, altas, establecen las fronteras del espacio —pintadas de rosa brillante, en contraste con el amarillo oscuro del suelo y el azul del cielo—. La escala también es un factor importante en la iglesia de Las Capuchinas (tamaño de la cruz y altura de las capillas); por supuesto en las Torres de Satélite (de 37 a 57 metros de alto), así como en las casas donde logró una sensación de monumentalidad sólo con la altura de algunos techos que contrastan con la reducción —a su elevación mínima— de algunas puertas.⁴⁷ En todos los casos, los volúmenes compactos y sencillos de Barragán intensifican la sensación de grandeza y solidez;

Johnson de 1939. Ésta era la ‘otra’ tradición moderna según Barragán, en donde encontró, como Wright, que lo nuevo es inseparable de lo viejo y lo viejo era transformado por lo nuevo.”

44. Schjetnan, *op. cit.*, p. 105.

45. Véase Felipe Leal, “Una tarde en la casa de Luis Barragán”, en *Artes de México*, abril, 1994, p. 81.

46. Ernesto de Alva y Carlos González Lobo, “Luis Barragán: la ciudad y el espacio público”, en *La Semana de las Bellas Artes*, núm. 137, 16 de junio, 1980.

47. Véase Fernando Domeyko, “Experiencia y continuidad del hecho arquitectónico”, manuscrito, p. 3.

parece como si indirectamente hubiera sido influido por las mismas ideas de Worringer que fascinaban a Goeritz:⁴⁸

Condición esencial de lo monumental es la grandeza intrínseca, cuyo requisito es una simplicidad elemental de índole macroscópica. Sólo a partir de esta grandeza interior y sencillez elocuentemente diáfana de una obra, llegamos a una necesidad de lo necesario, lo sereno y lo permanente que resumimos con la palabra monumental.⁴⁹

El uso de la escala en Barragán se complementa con su soberbio manejo del detalle. Entendió que “todo está en el detalle y el detalle depende de todo”.⁵⁰ Por ejemplo, las dimensiones de las puertas varían de acuerdo con la proporción de los espacios que comunican, al igual que la inclinación de las escaleras, que a veces pueden ser muy empinadas.⁵¹ En su diseño de los muebles, que incluían *closets*, sillas, armarios, mesas, etcétera, Barragán trabajó la madera “como ésta deseaba ser usada”, dentro de la mejor tradición japonesa, y sus dimensiones se asemejan a las de aquellas grandes piezas que decoraban las viejas haciendas y conventos.

Su manejo del color fue tan cuidadoso como el del detalle. Barragán usó el color para alargar o reducir un espacio o para darle un “toque mágico”.⁵² También lo usó para resaltar el volumen, dar a las paredes una capa de color o hasta para que el color cambiara de acuerdo con la luz del día. Por ejemplo, lo que en la iglesia de Las Capuchinas parece ser naranja es en realidad rosa y cambia al naranja cuando recibe la luz amarilla filtrada por la ventana. El uso del negro en el interior de los estanques da la sensación de infinito y acentúa el efecto de los reflejos en la superficie del agua. Los colores que usaba Barragán provenían con frecuencia de la paleta de su amigo Chucho Reyes o de Balthus, de De Chirico, Magritte o Delvaux.⁵³

48. Véase Ida Rodríguez Pampolini, “Mathias Goeritz”, en *Universidad de México*, México, agosto de 1993, pp. 49-53.

49. Las ideas de Worringer acerca de la monumentalidad se encuentran en Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

50. Entrevista con Álvaro Siza, “Le musée de Galice à Saint-Jacques-de-Compostelle”, en *L'architecture d'Aujourd'hui*, núm. 292, abril de 1993, pp. 4-11.

51. En la casa de Barragán, por ejemplo, la altura de las puertas van desde 1.90 a 2.15 metros, y las proporciones de los escalones van de 13 x 30 centímetros, a 18 x 28 centímetros.

52. Schjetnan, *op. cit.*, p. 106.

53. *Ibidem*. Véase también Guillermo García Oropeza y Alberto Gómez Barbosa, *Luis Barragán*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1980.

Para Barragán, el agua funciona como un catalizador que agrupa todos los elementos: su propia sustancia, sus propiedades refulgentes y su sonido desempeñan un papel vital.

La arquitectura, además de ser espacial es también musical. Esa música se toca con el agua. La importancia de los muros es que aísla el espacio de la calle, que es agresivo, inclusive hostil. Los muros crean silencio. A partir de ese silencio empezamos a hacer música con el agua. Después, la música nos envuelve.⁵⁴

El agua refleja las imágenes y concede una sensación de infinito a los espacios bien delimitados. Las fronteras espaciales se vuelven indefinidas y la dualidad horizonte-cielo se invierte; se crea una experiencia metafísica. El sonido del agua o su ausencia complementan dichas experiencias. El silencio nos posee, porque si bien la ausencia del agua permite escuchar la brisa, los insectos y el constante pero imperceptible movimiento de los árboles, el sonido pertinaz del agua también crea una sensación de silencio. Toda esta experiencia de regocijo y quietud, producida por la presencia y el fluir del agua, es familiar para aquellos que, como Barragán, han pasado algún tiempo en contacto con los acueductos de los pueblos mexicanos o simplemente han caminado o cabalgado por un bosque cruzado por arroyos.

En sus casas, donde, por lo general, jardines y fuentes están integrados en un todo, Barragán puso en práctica una serie de conceptos contrastantes y soluciones formales en aras de lograr una atmósfera de serenidad e introspección espiritual —atmósfera que disfrutó en las viejas haciendas y conventos en los que vivió o visitó— al mismo tiempo que resolvía los problemas arquitectónicos funcionales. Se oponía al énfasis en la función y en la eficiencia que el movimiento moderno traducía en techos bajos, plantas libres y grandes ventanas. Escogió techos altos, aberturas moderadas y el diseño que, sobre la base del compartimento, tenían las viejas haciendas y los conventos. Enrique de Anda Alanís comenta acerca de la casa Prieto:

De la casa es innegable que el tema principal en el interior es la vastedad espacial; ninguna otra casa del arquitecto tiene un manejo espacial tan generoso como la Prieto López. El ámbito de la hacienda “vívida” en la infancia brota cua-

54. Schjetnan, *op. cit.*

renta años después a través del inconsciente de Barragán y se manifiesta en un cielo de vigas, un horizonte de tablonos de madera en el suelo y una conexión de atmósferas (estancia-comedor-vestíbulo) que a punto estuvo de convertirse en catedralicia.⁵⁵

El resultado son plantas libres con altos techos donde todo el espacio se aprecia, pero no se descubre; simplemente se interrumpe con el uso constante de pequeños biombos que crean una sensación de misterio y sorpresa. La racionalidad y la eficiencia de la planta libre está subordinada al logro de una sensación de intimidad y aislamiento. De igual forma, el tamaño de las ventanas no es grande *per se* —para eliminar las fronteras entre los espacios exteriores e interiores—, sino expresamente calificado con el fin de crear esquinas oscuras e íntimas, situar al jardín como continuación del espacio interno, o dirigir la vista hacia un árbol, una fuente o el cielo. Subordinó diseño moderno y principios tradicionales al objetivo principal de generar una emoción, en particular la de quietud espiritual, como lo describiera Louis Kahn. Cuando éste visitó la casa de Barragán, señaló lo siguiente: “No es una simple vivienda, sino un hogar por sí sólo. Cualquiera se sentiría en su casa. El material es tradicional, el carácter es eterno.”⁵⁶

Esta quietud espiritual se acentúa con el uso quinético de la luz, especialmente en las casas Gálvez y Gilardi (1976). En la del primero, Barragán creó un espejo de agua junto al vestíbulo de entrada. Esta fuente está flanqueada por paredes dos veces más altas que las del vestíbulo y por otra que es un ventanal elevado de piso a techo, con una cruz parecida a la de la ventana de la sala en su propia casa y que separa el piso de madera del interior del agua de la fuente. El color rosa de las paredes del estanque penetra en el vestíbulo mediante la reflexión directa y a través del reflejo de color en el agua, mientras que la habitación cambia de tono de acuerdo con la intensidad de la luz del día. Parecería que el vestíbulo se extiende hacia un espacio metafísico donde el agua es el piso y el cielo es el techo. En la casa Gilardi el efecto es aún más dramático. Desde la entrada, donde hay una oscuridad como de zaguán, se ve la escalera principal, iluminada profusamente desde el techo. En la medida en que uno se acerca, se vislumbra al fondo un corredor saturado

55. Enrique X. de Anda Alanís, “La arquitectura de Luis Barragán entre 1940 y 1972: la suma total”, en Enrique X. de Anda Alanís, comp., *Luis Barragán, clásico del silencio*, Santa Fe de Bogotá, Somosur, 1989, p. 152.

56. Louis I. Kahn, *Writings, Lectures, Interviews*, Nueva York, Rizzoli, 1991, p. 257.

de luz amarilla, limitado por una puerta blanca, que por la intensidad de su luz remite a una pintura de Albers. Cuando se abre esa puerta, un fragmento rectangular de azul intenso, combinado con una pincelada de rojo brillante, altera la anterior composición, no sólo en términos de color, sino también de profundidad. La experiencia cambia, y se pasa de simple observador a personaje de una pintura. Esta experiencia se vuelve abrumadora al traspasar la puerta y descubrir el estanque, cuyos límites no pueden asimilarse a causa del efecto de reflejos, dado que sus paredes cambian de color bajo la superficie del agua. Como está iluminado desde arriba y desde los lados, sobra decir que todo el espacio cambia de color constantemente, a capricho de la luz del día. Ésta es, sin duda, la más metafísica de las obras de Barragán y en la que culmina de forma brillante la búsqueda de su belleza espiritual. Y podría añadirse que cuando este espacio es contemplado desde el patio adyacente, justo después de la puesta del sol, se transforma en un cuadro de Magritte, enmarcado en una gran ventana, pero cuya paleta de colores, según Álvaro Siza, proviene de Matisse.⁵⁷ Es como si “para él, construir una casa fuera pintar un cuadro”.⁵⁸

Una dimensión sobresaliente del legado de Barragán reside en la belleza que resulta de la unión de todos los elementos —agua, paredes, color, luz, paisaje—. Dicha síntesis alcanza un nivel estético tal, que inevitablemente nos remite a conocidas obras de arte moderno, como lo prueban los siguientes comentarios. Curtis, al referirse a la abstracción de Barragán, dice que “lejos de excluir al significado, la abstracción se usa para condensar alusiones subliminales o presencias ocultas como en los mejores trabajos de Rothko o Clifford Still”. Por su parte, Frampton consideró el efecto de la alberca de la casa Gilardi “inesperadamente afín al carácter distintivo del suprematismo de Kasimir Malevich”.⁵⁹

En otras palabras, Barragán creó momentos que producen en el espectador esa emoción estética normalmente asociada a la pintura o la escultura. Sin embargo, las emociones estéticas provocadas por esos elementos no pueden experimentarse por separado, ni pueden disfrutarse aisladas de los componentes arquitectónicos a las que pertenecen. Son el resultado final de la expresión arquitectónica. Prueban que la arquitectura, por su mera di-

57. Conversación con Álvaro Siza.

58. Jorge Alberto Manrique, “Luis Barragán, ¿arquitectura nacionalista?”, en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 137, 16 de julio de 1980. Véase también Leal, *op. cit.*, p. 85.

59. Curtis, *op. cit.*, pp. 59-62; Frampton, *op. cit.*, p. 242., y Domeyko, *op. cit.*, p. 2.

mension funcional, es diferente de la pintura o la escultura, y que aun cuando pueda incluir a la pintura —como en los murales— y ser recipiente de la escultura, esta experiencia tiene un carácter único. Aprovechando la ampliación de los conceptos acerca de escultura y pintura, y lo indefinido que se han vuelto sus límites durante este siglo,⁶⁰ Barragán se apropió de elementos de ambas artes para darle a su obra la belleza poética que concebía como requisito para que su trabajo recibiera el nombre de arquitectura. Mathias Goeritz dice:

Veo en la obra de Luis Barragán una serie de cualidades —arquitectónicas, escultóricas y pictóricas— como las encuentro solamente entre los más grandes artistas contemporáneos, ante todo en Le Corbusier. Ambos, Luis Barragán y Le Corbusier supieron poner su “arquitectura” al servicio de la metafísica logrando un ambiente emocional en el grado más elevado que este siglo ha producido, al subordinar la estética y la función bajo el marco de los valores espirituales.⁶¹

En resumen, Barragán buscó restaurar la unidad entre la arquitectura y el paisaje, la sociedad y la cultura, tal y como lo vio en los *cashbabs*. Trató de crear su versión contemporánea en el Pedregal, gran empresa que al final no tuvo éxito por la acción de las fuerzas del mercado. Pero sí lo tuvo al dejar evidencia de cómo su sueño podía aparecer atrapado en la arquitectura. Sus pocos trabajos maduros responden a una visión global del papel de la arquitectura en el saneamiento de un medio ambiente fragmentado. La arquitectura de Barragán asimiló al paisaje y lo redefinió, emergió en forma íntegra de la topografía, capturó la luz y transformó el espacio, se regocijó con el clima, aprendió de la historia y creó un espacio en el que el hombre podría sentir a plenitud e identificarse consigo mismo.

No recurrió a una interpretación nostálgica de la cultura o de la historia, como muchos posmodernos que traducen la cultura como imágenes pintorescas. Su obra va más allá de un simple guiño a la imaginación precolombina, como en los casos del Anahuacalli de Diego Rivera y de la casa de Juan O’Gorman. Tampoco buscó anclar localmente a la arquitectura modernista

60. Véase Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1985, así como Juan Acha “Los espacios transitables de Luis Barragán”, en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 137, 16 de julio de 1980.

61. *Ibidem*.

con movimientos cosméticos: unos cuantos murales aquí y allá y el uso de ciertos materiales “autóctonos”, como lo hicieron algunos mexicanistas en los años cuarenta y cincuenta, y cuyos ejemplos claros son el campus de la UNAM y el estudio de Rivera que construyó O’Gorman. Barragán asimiló las ideas de otros y las transformó en respuestas propias para el clima, la topografía, el paisaje, la tradición constructiva y, sobre todo, para lo que percibió como necesidad primordial del hombre: remediar las fallas del modernismo. Logró una mezcla sintética de las ideas internacionales y locales; una forma de responder con su propio criterio de lo contemporáneo y de la tradición. Como dijera Kenneth Frampton:

Al igual que el arquitecto sueco Sigurd Lewenreutz y el griego Dimitriou Pikionis, uno pudiera considerar a Barragán como un moderno-tardío que sobrepasó a la modernidad de la Europa *avant garde*, a tal grado, que emerge al otro lado como un arquitecto comprometido con otra modernidad, donde las ilusiones acerca de un destino manifiesto de un programa tecnoestético, necesariamente liberador se reemplazan con la idea de una arquitectura totalmente regionalista comprometida con la modernidad como con la tradición y sobre todo, y sin dejar dudas con la creación de una cultura en su propio tiempo y espacio.⁶²

Barragán renovó la cultura arquitectónica mexicana y la cultura en general, pues revaluó, con la ayuda de su amigo Chucho Reyes, las “humildes” formas y tecnología del arte y la arquitectura tradicionales de México.⁶³ Empero, Barragán no concebía la arquitectura mexicana por separado, sino como parte de una cultura más amplia, que él llamó mediterránea y que incluía el norte de África, España y ciertas partes del Medio Oriente. Su interés fue más allá: incluyó la fascinación por la carpintería y los jardines japoneses y una pasión por el arte antiguo heredada de otro amigo, el antropólogo y artista Miguel Cobarruvias.⁶⁴ Así, partiendo de sus propias raíces,

62. *Ibidem*.

63. Otros artistas mexicanos que tuvieron similitudes con Barragán fueron el poeta Octavio Paz, el pintor Rufino Tamayo y el escritor Juan Rulfo. Para otras similitudes entre Barragán y Rulfo, véanse Juan Palomar, “El alquimista de la memoria”, en *Artes de México*, núm. 23, marzo-abril de 1994, pp. 34-41, y Carlos Véjar Pérez-Rubio, “De Barragán a Rulfo. El realismo y la magia”, en *Excelsior*, 17, 20 y 21 de septiembre de 1988.

64. Véase Alfonso Alfaro, “Voces de tinta dormida. Itinerarios espirituales de Luis Barragán”, en *Artes de México*, núm. 23, marzo-abril de 1994, pp. 43-63.

Barragán se hundió en “la raíz de las raíces”, en busca de su propia idea de origen: la incorporó a su interacción con la cultura internacional y el movimiento moderno, y de ahí nace su bella síntesis arquitectónica.

La influencia de Barragán está reconocida en la obra de Ricardo Legorreta y sus seguidores, así como en las de arquitectos como Christian De-groot, John Pabbson, Marc Mac, Isozaki y Tadao Ando.⁶⁵ En el caso de Ando, Frampton delinea algunas similitudes entre el tamaño monumental de la cruz y el empleo de mamparas de cuadrícula en la iglesia de Las Capuchinas y la Capilla Rokko, la Capilla en el Agua y el edificio del Festival de Okinawa, todos de Ando.⁶⁶ También se puede detectar la influencia de las “puertas a la naturaleza” de los establos San Cristóbal en otras obras de Ando, aunque en cada caso las formas específicas han sido transformadas de alguna manera.⁶⁷

Su legado va más lejos. Los principios inherentes a la modernización, que criticó en 1962, se han acentuado. El desarrollo tecnológico indiscriminado, la fragmentación de la sociedad, el énfasis en la imagen y no en el contenido, la pérdida de la intimidad, la dinámica de la vida, la virtual destrucción del planeta y el aislamiento de la humanidad son sólo unas cuantas de las características de este fin de milenio. En este contexto, las enseñanzas de Barragán adquieren un papel trascendental. La tecnología ya no es un tema; más que nunca se convierte en simple herramienta. Barragán entendió y nos enseñó a subordinar la tecnología a la emoción. Para él, la *buena* tecnología se encuentra tanto en las antiguas construcciones de piedra o madera como en el uso del acero o los grandes paneles de vidrio. La obra de Barragán manifiesta que la arquitectura debe esquivar las trampas de la vanguardia —manifiestas en la actualidad en las acrobacias formales y tecnológicas apoyadas por premisas filosófica oscuras (como en el caso de los deconstructivistas)— que ofrece poca gratificación espacial. La arquitectura debe recurrir a las bondades de la naturaleza y transformar la lluvia, el atardecer, el agua, la vegetación y otros elementos naturales en elementos del diseño arquitectónico, que recreen espacios emocionales dentro de un ambiente deshumanizado. La arquitectura debe mantener su riqueza como experiencia sensorial total, donde el color, el sonido, la forma, la textura y la temperatura puedan

65. Frampton, “Luis Barragán...”, y Curtis, *op cit*

66. *Ibidem*, p. 242.

67. Para la influencia de Barragán fuera de México, véase Curtis, *op cit*.

disfrutarse y en donde los materiales expresen no sólo sus cualidades arquitectónicas, sino también su historia mnemónica —en franca oposición al “envoltorio decorado” que promueve la cultura del espectáculo—. En resumen, si se quiere disfrutar y preservar la naturaleza y darle alma a los espacios habitados, se necesita más que nunca del legado de Barragán.

Pero quizá lo más importante de la herencia de Barragán es su profunda visión crítica del medio ambiente contemporáneo. Como él claramente lo vio, la humanidad está extraviada en esta época posmoderna y secular, que carece de mitos, de tradiciones y de un conjunto de valores afines que agrupen a la sociedad. La capacidad de Barragán para producir una obra profundamente enraizada en su propia cultura, junto con su habilidad para darle significado al encuentro con otras culturas, resultó en una arquitectura creadora de un espacio para la unidad del hombre con la naturaleza, para la convivencia del hombre con su semejante y consigo mismo: el espacio para la unidad espiritual.✿

Bibliografía

- Acha, Juan, "Los espacios transitables de Luis Barragán", en *La Semana de Bellas Artes*, México, núm. 137, 16 de julio de 1980, pp. 12-13.
- Alfaro, Alfonso, "Voces de tinta dormida. Itinerarios espirituales de Luis Barragán", en *Artes de México*, México, núm. 23, marzo-abril de 1994, pp. 43-63.
- Alva, Elnesto de, y Carlos González Lobo, "Luis Barragán: la ciudad y el espacio público", en *La Semana de las Bellas Artes*, México, núm. 137, 16 de junio de 1980, pp. 10-11.
- Anda Alanís, Enrique X. de, "La arquitectura de Luis Barragán entre 1940 y 1976: la suma total", en Enrique X. de Anda Alanís, comp., *Luis Barragán, clásico del silencio*. Santa Fe de Bogotá, Somosur, 1989, pp. 103-107.
- Ambasz, Emilio, *The Architecture of Luis Barragán*. Nueva York, Modern Art Museum, 1976.
- Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*. Boston, Beacon Press, 1969.
- Bayón, Damián, "Luis Barragán y el regreso a las fuentes", en *Plural*, México, núm. 48, 1975, pp. 43-46.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to the Theories of the Contemporary*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- Curtis, William, "Laberintos intemporales. La obra de Luis Barragán", en *Vuelta*, México, núm. 147, febrero de 1989, pp. 59-62.
- , "Towards an Authentic Regionalism", en *Mimar*, Londres, núm. 19, enero-marzo, 1986.
- Davis, Hugh, y Sally Yard, *Francis Bacon*. Nueva York, Abbeville, 1986.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Fernando Casado, Madrid, Castelle, 1976.
- Dilton, Clive, "The Question of Dwelling and Ethics of Beauty. The Architecture and Non-Architecture of Luis Barragán". Manuscrito, agosto de 1992.
- Domeyko, Fernando, "Experiencia y continuidad del hecho arquitectónico". Manuscrito.
- Ferrara, Raúl, *Luis Barragán, capilla en Tlalpan*. México, Sirio, 1980.
- Fotografías de Armando Salas Portugal sobre la arquitectura de Luis Barragán*. Nueva York-Barcelona, Rizzoli-Gustavo Gili, 1992.
- Frampton, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism", en *Perspecta*, Cambridge (Massachusetts), núm. 20, pp. 147-162.
- , "Luis Barragán: The Mexican Other", en Yutaka Saito, comp., *Luis Barragán*. S.I. (Japón), Toto Shuppan, 1992, pp. 237-243.
- García Oropeza, Guillermo, y Alberto Gómez Barbosa, *Luis Barragán*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1980.
- Goeritz, Mathias, "Luis Barragán", en *Arquitectos de México*, México, vol. 6/1, núm. 21 enero-marzo, 1964, pp. 19-33.
- Kahn, Louis I., *Writings, Lectures, Interviews*. Nueva York, Rizzoli, 1991.
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1985.
- Leal, Felipe, "Una tarde en la casa de Luis Barragán: recinto sin noche", en *Artes de México*, México, núm. 23, primavera de 1994, pp. 79-85.

- Lobell, John, *Between Silence and Light. The Spirit in the Architecture of Louis Kahn*. Boulder, Shambhala, 1979.
- Yutaka Saito, comp., *Luis Barragán*. S.l. (Japón), Toto Shuppan, 1992.
- Luis Barragán: ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Rufino Tamayo, 1985.
- Manrique, Jorge Alberto, "Luis Barragán, ¿arquitectura nacionalista?", en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 137, 16 de julio de 1980, pp. 6-7.
- Palomar, Juan, "El alquimista de la memoria. Recintos de confluencia", en *Artes de México*, núm. 23, primavera de 1994, pp. 34-41.
- Ramírez Ugarte, Alejandro, "Los jardines de Luis Barragán", en *México en el Arte*, México, nueva época, núm. 5, verano de 1984.
- Rodríguez Pampolini, Ida, "Mathias Goeritz", en *Universidad de México*, México, núm. 511, agosto de 1993, pp. 49-53.
- Ricoeur, Paul, *History and Truth*. Evanston (Illinois), Northwestern University, 1965.
- Schjetnan, Mario, "El arte de hacer o cómo hacer el arte. Entrevista a Luis Barragán", en *Entorno*, México, vol. 1, núm. 1 enero de 1982, pp. 9-12.
- Siza, Álvaro, "Le musée de Galice à Saint-Jacques-de-Compostelle", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 292, abril de 1993, pp. 4-11.
- Toffer, Alvin, *The Power Shift*. Nueva York, Bantam Books, 1990.
- Vejar Pérez-Rubio, Carlos, "De Barragán a Rulfo. El realismo y la magia", en *Excelsior*, México, 17, 20 y 21 de septiembre de 1988.
- Vera, Luis Roberto, "Luis Barragán", en *Vuelta*, México, núm. 108, noviembre de 1985.
- Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.