

The Signatures on Juan O'Gorman's Early Functionalist Houses

Las firmas de las primeras casas funcionalistas de Juan O'Gorman

investigación —
pp. 132-137

Cristina López Uribe

Resumen:

Este artículo parte de nuevos descubrimientos que ponen en crisis la historia de la casa O'Gorman y la Casa-Estudio Diego Rivera de Juan O'Gorman: una firma en la fachada de la primera y, gracias al análisis minucioso de fotografías recién descubiertas, la prueba de la existencia de una firma en la segunda. Por medio de estas firmas, la historia tradicional de la arquitectura funcionalista en México, sus inicios, y su relación con las distintas concepciones del arte pueden ser reevaluadas y corregidas. A través de la relectura contextualizada de los textos del arquitecto, con esta nueva información, se definen de manera más compleja los distintos matices de los debates del arte y arquitectura, fundamentales para entender su producción en los años treinta del siglo xx.

Palabras clave: funcionalismo, arte, arquitectura, Juan O'Gorman, siglo xx, México

Abstract

This essay is centered on new discoveries that put into crisis the history of Juan O'Gorman's O'Gorman House and the House and Studio of Diego Rivera: a signature on the façade of the former and, as a result of detailed analysis of recently discovered photographs, the proof of the existence of a signature on the latter. Through these signatures, the traditional history of functionalist architecture in Mexico, its beginnings and its relationship to contemporary ideas of art can be reevaluated and corrected. A contextualized re-reading of the writings of the architect, with this new information, yields a more nuanced and complex idea regarding the various debates of art and architecture that are central to understanding his production in the 1930s.

Keywords: functionalism, art, architecture, Juan O'Gorman, twentieth century, Mexico



La fotografía muestra el letrero "This modern house for rent" fuera de la casa O'Gorman. 1931-1932. Archivo MoMA

La restauración de la casa O'Gorman –antes conocida como casa Cecil O'Gorman– en 2013, develó varios descubrimientos que han producido cambios en la historia “oficial” de la arquitectura mexicana. El primero de ellos tiene que ver con el cambio de nombre. Aunque Víctor Jiménez ya mostraba sus dudas desde 1991,¹ no fue hasta que se hizo la restauración de la casa que se cuestionó formalmente que hubiera sido diseñada para el padre de Juan, el pintor Cecil O'Gorman.² No obstante que uno de los temas más discutidos en el ámbito literario sea la credibilidad de las autobiografías y que cualquier fuente debe ser leída con una mirada crítica, ésta es la primera vez que se pone en duda la fuente más importante para estudiar el trabajo del arquitecto: su autobiografía. Juan O'Gorman afirmaba en ella:

La [...] casa la construí para que la familia de mi padre allí residiera, pero mi padre y mi madre, que vivían en la calle de Santísimo número seis [...], no quisieron mudarse de su casa antigua. En la gente vieja es lógico no querer cambiarse de domicilio; por costumbre desean permanecer donde han permanecido tantos años.³

No tiene mucho sentido pensar que hubiera diseñado la casa para que su padre viviera allí; la casa familiar, efectivamente, se encontraba a sólo unos pasos de la nueva construcción y no hay razones para suponer que necesitaran otro espacio. La explicación más plausible es que se construyó con dos objetivos: como una provocación y demostración de lo que la arquitectura podía ser, y como una inversión inmobiliaria familiar –esto último corroborado por Guadalupe Rivera Marín–, para rentarla a los artistas extranjeros que solían llegar a vivir a San Ángel en esos momentos. Como prueba, una fotografía que encontré recientemente en los archivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA, muestra la casa-estudio Diego Rivera en construcción y, frente a la casa O'Gorman terminada, un letrero donde se lee “This modern house for rent”.⁴

También valdría la pena poner en duda que la casa la hubiera podido pagar Juan con su sueldo en el despacho del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, como también lo afirmó en su autobiografía.⁵ A pesar de que la construcción funcional era significativamente más económica que la tradicional –lo cual era su cualidad más elogiada para esos momentos posrevolucionarios–, aun tomando en cuenta el costo “extremadamente barato” que O'Gorman menciona en su narración⁶ o que el padre pudiera haber sido el verdadero dueño del terreno, es improbable que con un sueldo tan sencillo fuera posible construir una casa; no hubiera habido el problema de habitación en la Ciudad de México del que Juan O'Gorman y los arquitectos mexicanos hablaban constantemente si un sueldo de dibujante o de residente de obra hubiera bastado para levantar una casa.

Podríamos hablar también del descubrimiento del mural *Entre la filosofía y la ciencia*, de 1948, en la planta baja de la casa O'Gorman, el que aparentemente Juan retiró en 1968 –al vender la casa– por no haber podido llegar a un acuerdo con sus compradores, los artistas Saul y Angelina Borisov, pero a nuestro juicio hay un descubrimiento de mayor trascendencia: el de la firma del arquitecto que apareció en la esquina superior derecha de la fachada sur. En este muro, ahora liberado, se puede leer “Juan O'Gorman, 1931”.

Era común que los arquitectos colocaran su nombre en sus obras. Ejemplo de esto son las peculiares firmas grabadas en azulejos de Juan Segura y las talladas sobre la piedra de algunos edificios art déco en la colonia Condesa. Es una práctica que, después, durante los años 50 y 60 fue muy común en la Ciudad de México con el uso de placas metálicas. El mismo O'Gorman puso una con su nombre en la casa que hizo para Julio Castellanos en 1935, en la colonia Del Valle. Pero ningún arquitecto escribió con su puño y letra su firma sobre una fachada. Al firmar la casa de esta manera, Juan O'Gorman lo hizo como si se tratara de un cuadro.



Fachada sur de la casa O'Gorman y detalle de la firma. Fotografías: José Manuel Márquez Corona

Recordemos la pintura exterior de los muros de las casas roja y azul de Diego Rivera y Frida Kahlo, que tenían la apariencia de “brochazos”, como lo dicen los relatos de la época:

[...] se pintó un cajón morado y otro de rojo ladrillo, con un descuido tan manifiesto, haciendo tan bien visibles los brochazos, que en vez de verdad hay rebuscamiento, hay alarde, hay la mala intención de extremar todo para aparecer como creador de cosas nuevas.⁷

La técnica utilizada fue al fresco y con temple (con baba de nopal como aglutinante); es decir, se trataba de un proceso artesanal más relacionado con su faceta de pintor que con la práctica común de los arquitectos. Todas estas características formaban una unidad lógica con la firma artística.

La tesis que se propone aquí es que la firma

de O'Gorman forma parte de un juego sutil de contradicciones, o aparentes contradicciones, patente en sus primeras obras arquitectónicas, que busca poner en crisis la idea del “arte por el arte”, contraria a “la obra de arte en la era de su reproducción técnica” –en los términos planteados por Walter Benjamin. De manera similar al acto vanguardista de Marcel Duchamp de firmar su obra *Fountain* (1917) –en la que el choque ocurre entre un objeto industrial reproducido en serie (un mingitorio) y una firma de artista (“R. Mutt”)–, en este caso la confrontación se produciría entre los agregados artesanales-artísticos al proyecto –con la recién descubierta firma como el más importante– y el hecho de que éstos formen parte de una arquitectura técnica, científica o industrial, que se supone técnicamente reproducible y lo más alejada posible del Arte (con mayúscula).

La interpretación más sencilla sería que la firma en la casa enuncia lo contrario a los postulados que Juan O'Gorman pregonaba, pero esto solamente tiene sentido si continuamos con la interpretación de su obra a través de una lectura descontextualizada de sus textos, mal que ha acompañado al estudio y crítica del trabajo de este arquitecto desde sus inicios.⁸ Al analizar los escritos de O'Gorman temporalmente más cercanos a esta obra –de una manera crítica y contextual– podremos entender la forma en que la aparente contradicción también podría entenderse como una reafirmación de sus ideas sobre la relación entre la obra de arte y la producción técnica en México, una mirada realista y no ideal como en otras partes del mundo.

En 1932, O'Gorman dijo que uno de los problemas de la arquitectura era “lograr que todas las personas o el mayor número posible de personas puedan disfrutar de este producto”.⁹ En su intervención en las “Pláticas sobre arquitectura” de 1933, O'Gorman contrastó dos tipos de arquitectura, la que satisface necesidades espirituales y la que satisface necesidades materiales, en defensa de la segunda. Dentro del primer grupo, O'Gorman definió su idea del “arte por el arte”, que según él “consiste en creer que hay algo divino, que provoca un gusto especial, un gusto que acerca a la belleza absoluta, un gusto místico que eleva”, en contra de lo que consideró como la “verdadera y única arquitectura técnica”, es decir, la que es producto de la industria, la que se resuelve “por la mejor vía, el máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo”, y cuyas necesidades por cubrir:

[...] pueden ser precisadas y medidas por la ciencia [...] por medio de sus procedimientos científicos, por los medios más adecuados en cada caso, con los materiales y estructuras hechas para ese fin [...] necesidades materiales, palpables, que no se confunden, que existen, pudiéndose comprobar su existencia y que al propio tiempo son fundamentales y generales de los hombres.¹⁰

En esos años, la postura de O’Gorman era que no debía haber ninguna diferencia entre artesanía, producto industrial y arte, “porque corresponden a un sentir utilitario, sin preocupación de obra de arte, porque son la industria de un grupo humano, y porque llenan las necesidades de una región.”

El verdadero arte de nuestra época será [...] la obra industrial directamente utilitaria, es decir, toda obra que responda a las necesidades y a nuestros medios técnicos; obra que sólo de esta manera puede quedar colocada históricamente en una posición exacta, que sólo así concuerda con nuestra época [y] con nuestros medios mecánicos de producción.¹¹

En este sentido, la firma subraya la posición de la obra dentro de una nueva forma de concebir el arte, que incluye la obra industrial utilitaria. El año de la firma descubierta en la restauración de la casa O’Gorman no concuerda con la fecha en la que se ha supuesto que se construyó la casa. En los libros de historia se ha dado como cierta la fecha de 1929, probablemente porque el mismo O’Gorman lo dice en su autobiografía.¹² Sin embargo esto resulta bastante dudoso dada su educación como pintor, pues según esta tradición uno no firma un cuadro dos años después de haberlo terminado.

Además, como ha sucedido en otras ocasiones, en el caso del estudio de la arquitectura de O’Gorman se ha querido forzar las pruebas para que digan lo contrario de lo que establecen claramente, como el hecho de que los planos estén sellados y firmados por Marcial Gutiérrez Camarena (quien lo hacía por O’Gorman) el 23 de diciembre de 1930.¹³ En la publicación más reciente sobre la casa, con la imagen del sello impresa nítidamente, los autores siguen insistiendo en que el sello inscribe el 23 de diciembre de 1929.¹⁴ El mismo O’Gorman constantemente tachaba las fechas de sus obras señaladas con su puño y letra al reverso de las fotografías para restarle uno o dos años. En las de la casa O’Gorman llegó incluso a escribir el año de 1928, en su afán por demostrar lo indemostrable: que ésta era la primera casa funcional en México, cuando ahora, a la distancia, no hay duda de que las primeras casas funcionalistas en México son las de los arquitectos Hans Schmidt y Paul Artaria en la colonia Del Valle, de 1929. Lo cual no le quita ningún mérito a Juan O’Gorman.

El hecho de que la casa se haya terminado en diciembre de 1931 concuerda perfectamente con que la primera reseña que se hizo de ella se publicara en marzo de 1932, en la revista *Tolteca*.¹⁵ En este artículo, por cierto, no aparece la firma; probablemente ésta fue borrada en algún momento antes del reportaje, o después y simplemente no se alcanza a ver en las imágenes.

En cuanto a las casas de Diego Rivera y Frida Kahlo, la investigación en los archivos del MoMA permitió también encontrar una copia de la serie de fotografías que Guillermo Kahlo tomó en 1932, que hasta ese momento se creía que se conformaba de siete fotografías¹⁶ y que en realidad es de catorce.¹⁷ La razón por la cual las fotografías de Kahlo –junto a las de otras obras de O’Gorman, como las escuelas públicas, con anotaciones del arquitecto de su puño y letra al reverso– se encuentran en este archivo, está



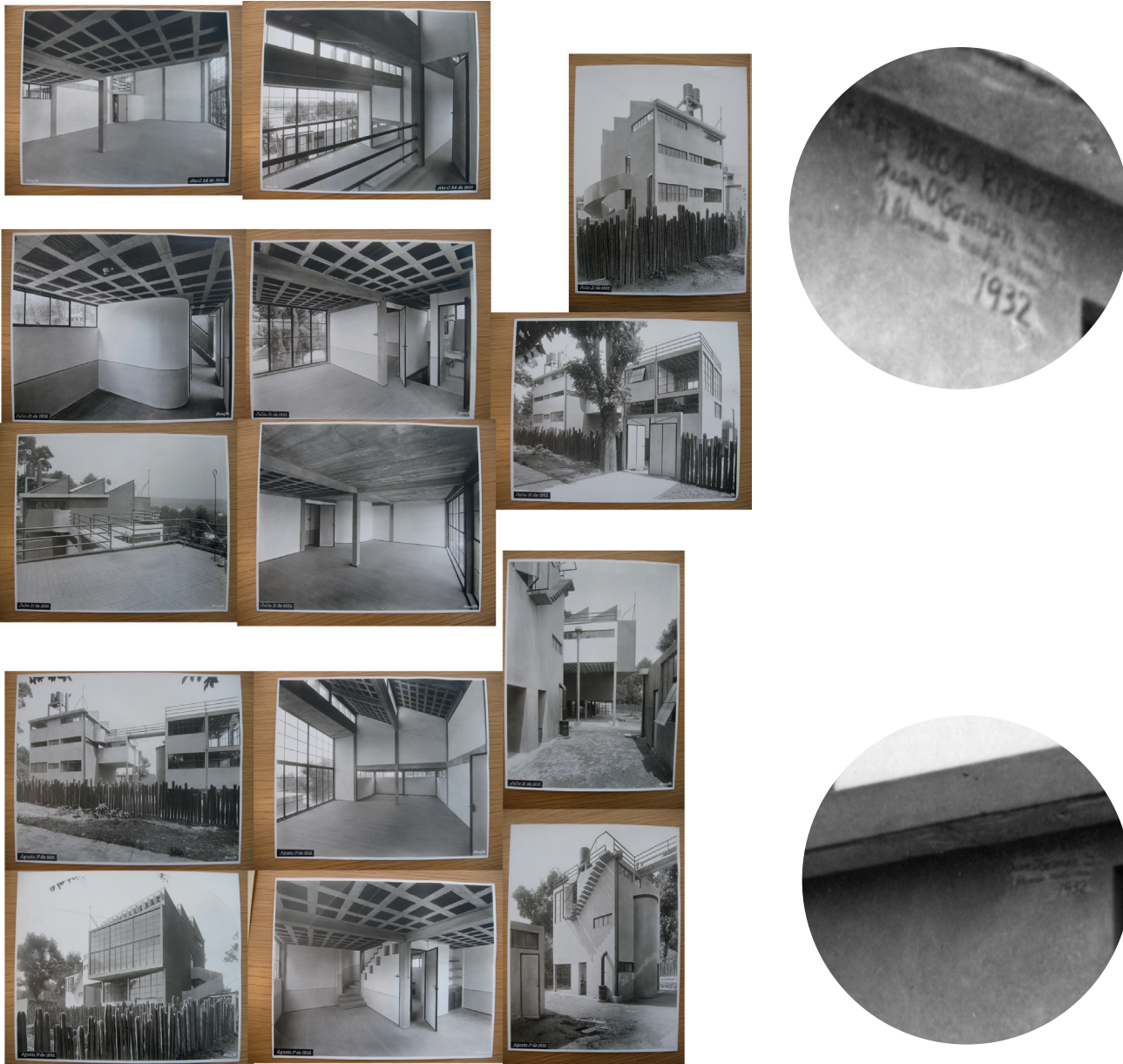
Fechas escritas por O’Gorman detrás de una fotografía de la casa O’Gorman. Fototeca del Departamento de Arquitectura del INBA

aún por averiguarse, ya que no hay información sobre la donación de este material. Parece probable que el mismo O’Gorman las hubiera enviado, ya fuera por correo o a través de Diego Rivera, a la oficina de Philip Johnson, el departamento de arquitectura del museo, con vistas a la exposición “Modern Architecture International Exhibition” de febrero de 1932, en la que no fue incluido.¹⁸

Gracias al análisis de estas fotografías se pudo comprobar que la casa-estudio de Diego Rivera, construida al lado de la casa O’Gorman, en 1932, y unida por un puente a la casa-estudio de Frida Kahlo, tenía también una firma en su fachada principal hacia el sur, es decir, hacia la calle Altavista, la más transitada. Probablemente por carecer del juego completo de fotografías, esta firma se pasó por alto en la restauración de 1995-1996. Afortunadamente, en los próximos meses, el museo Casa-estudio Diego Rivera conducirá los estudios correspondientes para determinar si todavía es posible rescatar la firma, o si ésta fue destruida durante la restauración.



Artículo publicado en la revista *Tolteca*, marzo de 1932



Serie de fotografías de la casa-estudio Diego Rivera y Frida Kahlo de Guillermo Kahlo. Archivo MoMA. Derecha, detalles de la firma del arquitecto

Con el análisis de las fotografías es difícil determinar lo que dice el texto, sin embargo resulta claro que es mucho más que una firma. Se lee “Casa de Diego Rivera xxxx Juan O’Gorman xxxx 1932”, fecha que sí coincide con las declaraciones de Juan en su autobiografía. En los filmes de la época¹⁹ –finales de 1933 o principios de 1934–, donde se ve a Diego Rivera después de su viaje a Estados Unidos, bastante más delgado de lo usual, frente a las casas, no aparece ninguna de las firmas, ni la de la casa Cecil O’Gorman ni la de la casa-estudio Diego Rivera.

La pregunta que queda abierta es la siguiente: si O’Gorman decidió firmar las casas ¿por qué cubrió las firmas casi inmediatamente después? Como dijimos, evidentemente las firmas parecen decir lo contrario de lo que él quería. Firmar una casa significaba convertirla en una obra de arte única, en un objeto con un aura irreplicable, con algo “oculto, indefinido, incalificable, que no se explica, pero que sólo se siente”, experimentable por “los hombres capacitados para sentir, aquellos que por vocación llevan en su psicología esta cualidad invisible e incógnita, e intangible”²⁰ –tal era la manera como O’Gorman, en 1933 explicaba lo que ahora entendemos por

aura. Por el contrario, él invitaba a pensar las casas como objetos producto de la técnica. Arquitectura técnica basada en “necesidades esenciales [que] son para todos los hombres valores conocidos, exactos y precisos”²¹

La tesis de que este juego de contradicciones fue hecho a propósito por Juan para reforzar su significado es tan válida como pensar que su inmadurez pudo haberlo hecho caer en un error de novato en cuestiones de vanguardia. Se aventuran varias hipótesis. Quizás, debido al cuestionamiento generalizado del gremio de arquitectos respecto a este tipo de arquitectura moderna (que después provocó la organización de las “Pláticas sobre arquitectura”), el gesto de O’Gorman fue como una provocación a quienes se mostraban molestos por el aspecto de esta arquitectura y su poca distinción ante la ingeniería,²² a los que afirmaban que no era arquitectura y por lo tanto que no era arte. O quizás las borró en 1933, cuando sucedieron las pláticas, para evitar equívocos y mayores confusiones en cuanto a sus intenciones de dar respuesta a las necesidades materiales y no “espirituales”.

También podría ser que las firmas desaparecieran en el momento en que Diego Rivera conoció las casas ya terminadas a su regreso de Estados

Unidos, en diciembre de 1933. Rivera pudo haberle hecho ver la contradicción, pues él conocía el arte de vanguardia europeo de primera mano y Juan, no. Aun así, nos parece improbable decir que para 1933, O’Gorman no entendiera todavía lo que estaba haciendo. Éste muy probablemente no fue el caso; su arquitectura demuestra un trabajo complejo, tanto de importación y adaptación (traducción, dirían algunos), como de análisis de la situación e incluso de crítica de la arquitectura moderna, como lo demuestran sus palabras:

Señores: no dudo ni por un momento que esta arquitectura técnica se preste a la mentira, no dudo que no se preste al engaño y que con el pretexto de la utilidad que va a prestar, se haga forma por la forma o anuncio o demagogia.²³

Es bastante conocida su fascinación por el libro, ampliamente difundido, *Vers un architecture* de Le Corbusier, desde sus tiempos de estudiante, pero en el mismo discurso de las “Pláticas sobre arquitectura” de 1933, Juan O’Gorman citó una de las obras más desconocidas del mismo autor²⁴ y demostró que estaba al tanto de las palabras de Mies van der Rohe; además, en su discurso resuenan otras ideas de europeos de vanguardia.

En su lugar, podría aventurarse aun otra hipótesis: que las firmas las haya incluido como un reto vanguardista y que las hubiera borrado, que hubiera eliminado la afirmación artística al darse cuenta o pensar que el mensaje –con la contradicción inherente entre un producto industrial, moderno y estandarizado con una firma autógrafa– era demasiado complejo para ser comprendido por las masas. Ésta al menos era la lectura que llevaba tanto a Rivera como a O’Gorman a usar el realismo en su pintura. Ellos abogaron por el mensaje directo, legible y educador dentro del discurso demagógico y paternalista típico de la posrevolución.

El hecho concreto es que para 1933, las firmas habían sido cubiertas por el mismo autor y ahora estarán descubiertas para que el espectador de hoy aventure sus conjeturas. Sin duda habrá que ahondar en las distintas hipótesis que surjan y hacer una relectura contextualizada de la obra de O’Gorman, tanto construida como escrita, con una mirada crítica.

Notas

1. “Construye [...] una pequeña casa-estudio para un pintor, destinada supuestamente a su padre, aunque en realidad lo que O’Gorman quería era mostrar de manera palpable lo que debía entenderse por ‘arquitectura moderna’, y esa casa no dejaba dudas al respecto”. Víctor Jiménez, *Juan O’Gorman. Principio y fin del camino* (México: Conaculta, 1997), 15.
2. “Se dio una coyuntura: disfrazo el hecho de ser su propio cliente al atribuirle la casa a su padre, Cecil O’Gorman, quizás porque encuentra que es poco decoroso hacerte tú mismo una casa”. Víctor Jiménez, citado en Jesús Alejo Santiago, “Una nueva mirada al O’Gorman arquitecto”, *Milenio*, 24 de marzo de 2015.
3. Juan O’Gorman, *Autobiografía* (México: UNAM, DGE Ediciones, 2007), 87.
4. Esta fotografía forma parte de la exposición “Latin America in Construction. Architecture 1955-1980”, que estará en el MoMA hasta el 19 de julio de 2015.
5. Juan O’Gorman, *Autobiografía*, 83.
6. “[...] en el contrato que nos dio el arquitecto Obregón Santacilia logré ganar suficiente dinero para comprar un terreno (que en aquella época eran extremadamente baratos) en la esquina de avenida Altavista y la calle de Las Palmas, en San Ángel, frente al restaurante San Ángel Inn. En ese lugar había canchas del Club de Tenis Altavista, que fueron fraccionadas y vendidas como terrenos para construir. Logré comprar dos canchas de tenis escalonadas. El terreno que hacía esquina, se lo vendí al maestro Diego Rivera para construir allí su estudio y casa habitación. En el segundo terreno [...], construí la primera casa funcional en México.” Juan O’Gorman, *Autobiografía*, 85.
7. Intervención de Raúl Castro Padilla en Manuel Amábilis y otros, *Pláticas sobre arquitectura*, México, 1933 (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1934), 93. Sobre la técnica de pintura exterior utilizada por O’Gorman, agradezco la información proporcionada por Alfredo Ortega del Museo Casa-estudio Diego Rivera del INBA.
8. El mejor ejemplo de esta descontextualización es el artículo de Raquel Tibol, “Juan O’Gorman en varios tiempos”, *Calli* 28 (julio-agosto de 1967): 7-10. La autora compara tres textos escritos por el arquitecto en distintos momentos de su vida para acusarlo de ser contradictorio y hacer “saltos acrobáticos”; con esto ignora tanto la evolución de una persona, su dimensión histórica, como las crisis de la arquitectura moderna en todo el mundo.
9. Federico Sánchez Fogarty (atribuido), “Juan O’Gorman”, *Tolteca* (marzo de 1932), 328.
10. Intervención de Juan O’Gorman en *Pláticas sobre arquitectura*, México, 1933, 60.
11. Juan O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil* (México, 1934).
12. “[...] construí la casa en 1929 y tuvo influencia en México.” Juan O’Gorman, *Autobiografía*, 86.
13. En los planos aparece como propietario Cecil O’Gorman, a pesar de que Juan afirmó en su autobiografía que él había comprado el terreno. Ver nota 5.
14. Xavier Guzmán y otros, *Casa O’Gorman 1929* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes- RM, 2015), 29. Aunque en esta publicación ya se acepta el hecho de que la casa se terminó en 1931, seguramente debido a la firma, también se explica que los planos tienen trans-

formaciones posteriores (una chimenea y el cambio de un ventanal) al primer proyecto, que quizá sí sea de 1929. En el título del libro se hace énfasis en este año.

15. Federico Sánchez Fogarty (atribución), “Juan O’Gorman”, *Tolteca* (marzo de 1932): 328-330.
16. Víctor Jiménez, *Las casas de Juan O’Gorman para Frida Kahlo y Diego Rivera* (Madrid: Ministerio de Fomento, 1999), citado en Jorge Tárrago Mingo, “Preserving Rivera and Kahlo. Photography and Reconstruction”, *Future Anterior* vol. vi, I (verano de 2009), 31. Ver también, *Las casas de Juan O’Gorman para Diego y Frida* (México: Museo Casa-estudio Diego Rivera-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001), 35 y Xavier Guzmán, *Juan O’Gorman: sus primeras casas funcionales* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007), 54.
17. Son dos fotografías del 24 de abril, siete del 31 de julio y cinco del 1º de agosto de 1932.
18. Latinoamérica en general no estuvo representada en esta exposición.
19. 1933 - 3 Mexico, Watson Kintner, University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology Films (Penn Museum). Agradezco a Luis E. Carranza por el apoyo documental para este artículo.
20. Intervención de Juan O’Gorman en *Pláticas sobre arquitectura*, México, 1933, 58.
21. Intervención de Juan O’Gorman en *Pláticas sobre arquitectura*, México, 1933, 54.
22. En estos años O’Gorman todavía no había descrito su propia arquitectura como “ingeniería de edificios”.
23. Intervención de Juan O’Gorman en *Pláticas sobre arquitectura*, México, 1933, 60.
24. Le Corbusier, *Une Maison-Un Palais*, colección de L’Esprit Nouveau (París: Éditions Crès, 1928).

Cristina López Uribe

Doctoranda en Teoría e Historia de la Arquitectura,
Universitat Politècnica de Catalunya

Profesora

Facultad de Arquitectura

Universidad Nacional Autónoma de México

✉ cuifi@hotmail.com