

XAVIER GUZMÁN URBIOLA

JUAN O'GORMAN
Y LA FORMACIÓN
DE SUS IDEAS,
1932-1936

*Cuatro años cruciales
para la arquitectura
mexicana del siglo xx*

JUAN O'GORMAN AND
THE DEVELOPMENT
OF HIS CONCEPTUAL
FRAMEWORK,
1932-1936

*Four crucial years in the
Twentieth Century Mexican
Architecture*



XAVIER GUZMÁN URBIOLA

Juan O’Gorman y la formación
de sus ideas, 1932–1936
*Cuatro años cruciales para la arquitectura
mexicana del siglo xx*

Juan O’Gorman and the
development of his conceptual
framework, 1932–1936
*Four crucial years in Twentieth Century
Mexican Architecture*

Nombres: Guzmán Urbiola, Xavier, autor.

Título: Juan O’Gorman y la formación de sus ideas, 1932–1936. Cuatro años cruciales para la arquitectura mexicana del siglo xx | Juan O’Gorman and the development of his conceptual framework, 1932–1936. Four crucial years in Twentieth Century Mexican Architecture

Identificadores: ISBN: ISBN: 979-8863-309-99-6

Temas: Juan O’Gorman | Arquitectura mexicana | Arquitectura contemporánea.

Disponible en <https://repositorio.fa.unam.mx>.

Primera edición: 2023

D. R. © 2023 Xavier Guzmán Urbiola (Au.)

D. R. © 2023 Miguel García Audelo (Ed.)

D. R. © 2023 Victoria Cisneros Stoianowski (Tr.)

D. R. © 2023 UNAM San Antonio – Biblioteca Arte & Cultura
600 Hemisfair Plaza Way San Antonio, TX 78205.

United States of America.

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura, Circuito escolar s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510,

México, Ciudad de México.

Hecho en México.



Excepto donde se indique lo contrario, esta obra está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial- Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

Correro electrónico: oficina.juridica@fa.unam.mx.

Con la licencia CC-BY-NC-SA usted es libre de:

- Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciente.
- No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- Compartir igual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

UNAM San Antonio

Biblioteca Arte & Cultura

United States of America.

Portada y Contraportada: Juan O’Gorman, Boceto para representación histórica de la cultura: época colonial, Biblioteca Central, muro sur, fotografía de Gerardo Vázquez Miranda y Columba Sánchez Jiménez, 2011, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Ofelia Mercado Arzate, design.

Eréndira Paz Pérez, cover design.

XAVIER GUZMÁN URBIOLA

Juan O’Gorman y la formación
de sus ideas, 1932–1936
*Cuatro años cruciales para la arquitectura
mexicana del siglo xx*

Juan O’Gorman and the
development of his conceptual
framework, 1932–1936
*Four crucial years in Twentieth Century
Mexican Architecture*

Victoria Cisneros Stoianowski
Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción
Traducción

Miguel García Audelo
Edición



UNAM San Antonio

Ing. Paula de Gortari Pedroza
Directora

Laura Carreón
Asistente de la Dirección

Alfredo Ávalos Lara
Comunidad y Cultura

Miguel García Audelo
Biblioteca Arte & Cultura

Zoraida Serrano
Departamento de Español

Cindy Peña
Departamento de Inglés

Antonio Huereca
Adriana Bartolo Díaz
Departamento de Administración

Facultad de Arquitectura

Dr. Arq. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes
Director

Mtro. Enrique Soto Alva
Secretario General

Mtra. en Arq. Isaura González Gottdiener
Secretaria Académica

Arq. María G. Todd Álvarez
Secretaria de Administración Escolar

Mtra. Leda Duarte Lagunes
Secretaria Administrativa

Mtro. Lorenzo Rocha Cito
Coordinación Editorial

Agradecimientos

Toda obra es producto del esfuerzo colectivo. En esta han participado personas que representan instituciones e instituciones que representan la misión de nuestra labor en ambos lados de la frontera. Agradecemos a la Facultad de Arquitectura y al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México por las facilidades brindadas durante la realización de este libro. De igual modo reconocemos la colaboración activa de la Universidad de Texas en San Antonio y su Escuela de Arquitectura, así como del Instituto Cultural de México y del Consulado General de México en San Antonio. Finalmente, hacemos una mención especial a *Flora Cameron Foundation* por la generosidad con que apoyó el ciclo académico “Time and Memory: Reflections on Juan O’Gorman (1905-1982)”, marco en el cual se presentó este título escrito por Xavier Guzmán Urbiola.

Presentación

Paula de Gortari Pedroza

Directora UNAM San Antonio

Universidad Nacional Autónoma de México

El nexo entre Juan O’Gorman y UNAM San Antonio es natural e ineludible. A unos pocos pasos de la sede universitaria en la ciudad, se encuentra el mural *La confluencia de las civilizaciones* (1968). Colocado en el frontispicio del Teatro Lila Cockrell, la obra describe la que ha sido la historia de la urbe: un punto donde convergen personas, culturas e ideas que conviven y se complementan en un escenario donde la mexicanidad tiene un sitio privilegiado. O’Gorman y UNAM San Antonio, dicho sea de paso, tienen un nexo aún más extenso que viene desde el corazón de la Universidad, pues el mural de San Antonio está realizado con la misma técnica que el utilizado en la Biblioteca Central de CU. De modo que quien mira *La confluencia de las civilizaciones*, ve los petromurales de Ciudad Universitaria, y quien mira cualquiera de ellas percibe también la esencia de México plasmada en ellos.

Por esta razón, tratar de un artista como Juan O’Gorman nos resulta necesario. El impacto que tuvo en la cultura mexicana y la influencia que ejerció en los artistas de la segunda mitad del siglo xx, serían motivos suficientes para emprender una reflexión acerca de su significado en las artes nacionales. Sin embargo, su presencia fuera de los límites geográficos de México nos obliga a emprender una labor de preservación cotidiana que difunda el legado de O’Gorman en una ciudad que lo acogió como uno de los suyos y despierte el interés de los especialistas en la materia en ambos lados de la frontera. Tal ha sido el caso de University of Texas at San Antonio, Portland School of Architecture y otras instituciones norteamericanas que se sumaron a este esfuerzo conjunto el cual desemboca en múltiples actividades académicas y la publicación de este título.

Obra inédita en todos los sentidos, Xavier Guzmán Urbiola presenta en este título nuevos elementos para comprender los fundamentos que definieron las ideas que sobre la arquitectura moderna formuló Juan O’Gorman entre los años de 1932 y 1936. El autor de esta sugestiva propuesta nos indica nuevos caminos sobre los cuales pueden transitar las reflexiones contemporáneas acerca de la primera etapa artística de O’Gorman, una que perfilaría sus intereses en la plástica y que, en definitiva, cambiaría el panorama de los campos en donde sus ideas y obras tuvieron influencia. Acompañan a los textos un guión iconográfico compuesto de imágenes selectas que ilustran con precisión el desarrollo de las ideas que O’Gorman implementaría en casas como la que diseñó para Diego Rivera o las escuelas públicas que construyó la Secretaría de Educación Pública en la década de 1930.

Más se podría decir de Juan O’Gorman y la formación de sus ideas, 1932–1936; Cuatro años cruciales para la arquitectura mexicana del siglo xx escrito por Xavier Guzmán Urbiola, pero reservamos al lector el privilegio de descubrir lo novedoso de este título y lo que significa que su aparición se dé en el marco del coloquio internacional Tiempo y memoria; Reflexiones sobre Juan O’Gorman (1905-1982) a cuya celebración se unieron la City of San Antonio, la Flora Cameron Foundation y el Consulado General de México en San Antonio a través del Instituto Cultural México. Todo lo anterior redonda en la misión que UNAM San Antonio ha tenido y seguirá teniendo como eje rector de sus funciones en Estados Unidos, que es, a saber, la consolidación de la presencia internacional de nuestra Universidad y la cooperación con instituciones extranjeras en beneficio de la comunidad a quienes nos debemos.

Presentación

Dr. Arq. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes
Director de la Facultad de Arquitectura
Universidad Nacional Autónoma de México

Juan O’Gorman (1905-1982) compaginó a lo largo de su vida tres disciplinas con estrechos vínculos: la arquitectura, la pintura y el muralismo. Hoy, a más de cuarenta años de su fallecimiento, es una figura que sigue provocando el interés de propios y extraños. Las razones sobran. Mientras estudiantes jóvenes se sorprenden de su visceralidad y de la modernidad de su obra, especialistas en arquitectura del siglo xx argumentan que fue el iniciador del movimiento funcionalista en nuestro país, con obras tan radicales como la Casa O’Gorman (1929), las Casas Estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo (1931-1932) o sus famosas escuelas públicas (1932-1933). Y quienes se dedican a la historia y teoría del arte aseguran que fue dueño de una paleta y un estilo con un mensaje social contundente que continúa admirando a quienes contemplan sus creaciones.

Sin embargo, las razones anteriores no bastan para explicar el crecimiento de su prestigio conforme ha ido pasando el tiempo. Esto tiene que ver no sólo con la versatilidad de sus intereses y labores, sino con la manera en que los abordó. ¿Qué lo hace tan empático a nosotros? Su compromiso con sus propias inquietudes y creencias. En definitiva su responsabilidad apasionada con todo aquello que acometió y en lo que creía. Esos trabajos, ya fueran proyectos arquitectónicos o artísticos, siempre estuvieron fundamentados en un tercer aspecto de su carácter: su insaciable curiosidad. Él reflexionó y escribió sobre sus empeños de manera permanente, y de eso trata este pequeño libro: sobre cómo y de qué forma Juan O’Gorman fue construyendo sus ideas. Frente a él, no sólo nos encontramos ante un arquitecto y artista inquieto por temas diversos de manera comprometida, sino con un

individuo que estructuró un pensamiento propio y lo fue madurando. En el camino se excedió, se equivocó y cometió errores; no obstante, los reconoció y rectificó. Ese trayecto, cien por ciento humano, es lo que lo aproxima hoy a tantas personas atraídas por su itinerario vital, profesional y artístico. Sentimos simpatía con este creador porque nos es familiar, porque se confundía, porque era un simple ser humano como cada uno de nosotros, y no tenía empacho en rectificar; porque a pesar de abusar del lenguaje y de sus posturas, en seguida reflexionaba, identificaba sus fallos y no dudaba en retractarse para, en definitiva, reinventarse. Y de eso trata también este libro. Intenta una explicación --provisional como todas-- sobre cómo y por qué Juan O’Gorman fue mudando de ideas, afinándolas, y en suma, llegando a síntesis inteligentes por maduras.

Xavier Guzmán Urbiola, autor del ensayo que sigue a estas líneas, sostiene que hay otra razón que dota de interés al trayecto reflexivo de este artista peculiar, y es que con esas ideas se acompañó para dar sustento a sus creaciones y, al hacerlo, marcó una ruta para la arquitectura moderna mexicana. Eso, que se dice fácil, no habla de otra cosa más que de un pensamiento que ha sobrevivido, pues se mantiene actual, con matices mayores o menores, pero que hoy es aún vigente. Su autor fue ese abuelo atrevido, Juan O’Gorman, a quien se recupera aquí también. Por eso sentimos empatía con este arquitecto, pintor y muralista: porque sus consignas altisonantes son capaces aún de mover conciencias entre la población estudiantil y académica de universidades del país y del extranjero, donde se sigue estudiando su obra plástica, teórica y construida con el fin de entenderlo mejor para explicarlo a cabalidad.

Para la Facultad de Arquitectura ha sido un privilegio colaborar con el equipo de la UNAM en San Antonio, Texas, a quienes agradecemos el estímulo inicial para que juntos hiciéramos este pequeño gran libro en un tiempo breve. Eso es sólo posible por el afecto que despierta en nuestra comunidad la figura de Juan O’Gorman, uno de los más rebeldes y prominentes egresados de nuestras aulas.

Juan O’Gorman y la formación
de sus ideas, 1932–1936
*Cuatro años cruciales para la arquitectura
mexicana del siglo xx*

Juan O’Gorman and the
development of his conceptual
framework, 1932–1936
*Four crucial years in Twentieth Century
Mexican Architecture*

*El camino del exceso conduce
al palacio de la sabiduría.*
William Blake (1942: 21)

*The road of excess leads to the
palace of wisdom.*
William Blake (1942: 21)

Introducción

Juan O’Gorman (1905-1982) nació en Coyoacán, una población entonces aún no conurbada con la Ciudad de México. Su padre era, en el siguiente orden: irlandés, inmigrante, ingeniero de minas y “ensayista de minerales”. Se llamaba Cecil Crawford O’Gorman. A pesar de “haber sido educado como católico, dejó de serlo”. Era también un pintor obsesionado en los detalles. Era severo y racional hasta la “incoherencia”, en especial con su primogénito, Juan, quien así lo recordó al dictar su autobiografía. Siempre se negó a hablar español con sus hijos, a pesar de haber residido en el país por más de 50 años. Como sea, esto último, Juan O’Gorman se lo agradeció toda la vida a su “Ángel tutelar”. Su madre, Encarnación O’Gorman, era hija de Tomás Tadeo O’Gorman, quien fue el primer embajador de Inglaterra en México. Ella en cambio era religiosa en extremo. Su abuela materna, Ángela Moreno de O’Gorman, por fortuna para él,

Introduction

Juan O’Gorman (1905-1982) was born in Coyoacán, a small town which at the time had not yet been engulfed by Mexico City’s urban sprawl. His father, Cecil Crawford O’Gorman “was, in the following order: Irish, an immigrant, a mining engineer and a “mineral assayer”. “Despite being brought up as a Catholic, he ceased to be one”. His father was also a painter obsessed with detail, strict and rational “to a fault”, especially with his firstborn, Juan, who described him thus in his autobiography. Even though O’Gorman’s father lived in Mexico for more than 50 years, he never once throughout this time spoke to his children in Spanish, and Juan O’Gorman was permanently grateful to his “guardian angel” for having done so. His mother, Encarnación O’Gorman, was the daughter of Tomás Tadeo O’Gorman, the first British ambassador to México. She, in contrast to his father, was an extremely religious person. Fortu-

lo colmó de mimos y fue quien le entregó una habitación para que dibujara en las paredes, si así lo deseaba. Por la “ausencia de amor materno” y la rigidez de su padre, él para complacerlos a ambos, al llegar los domingos asistía a misa, pero con libros de “Wilde y Darwin” bajo el brazo para, a la vez, leerlos y no perder el tiempo durante las ceremonias (Luna Arroyo, 1973: 71, 74-75 y 77-84).

Juan O’Gorman estudió arquitectura de manera formal y se hizo pintor y muralista empíricamente. Desde joven, dadas las actitudes y posturas de izquierda radicales que adoptó, unió su trabajo a las necesidades populares. De este modo se convirtió en un ser entrañable que continúa hoy provocando gran interés. En seguida hablaré de sus primeras ideas sobre la arquitectura y el arte, así como de la manera en que las fue estructurando durante cuatro años y medio cruciales para él —entre marzo de 1932 y agosto de 1936— y, a la postre, también para la arquitectura mexicana del siglo xx. Son ideas y conceptos, sólo eso, que indudablemente sustentaron su trabajo proyectual y constructivo, pero, hay que ser enfáticos, éstas nunca definieron una teoría como tal.

Pienso que para comprender la formación del pensamiento de Juan O’Gorman es indispensable tener

nately, his maternal grandmother, Ángela Moreno de O’Gorman, pampered him profusely, and allowed him to scrawl on the walls of a room she assigned to him for this purpose. To please his elders, and due to the “lack of motherly love” and his father’s strictness, Juan would attend church on Sundays, with “Wilde and Darwin’s books” under one arm, to read them during mass and not waste time (Luna Arroyo, 1973: 71, 74-75 y 77-84).

Juan O’Gorman completed formal studies in architecture and became afterwards an empirical painter and muralist. As a young man he adopted radical leftist ideals and devoted his work to satisfy peoples’ needs, and in doing so became a very attractive person who to this date awakens keen interest. I will in this paper address his initial ideas on architecture and art and the manner in which he built his conceptual framework in the course of four years — from March 1932 to August 1936 — which were pivotal for him but also, in the long run, for Mexican twentieth century architecture. These ideas and concepts were just that, and undoubtedly served as the foundation for his design and construction work, although they never evolved into a formal theory.

To understand the evolution of Juan O’Gorman’s thought, it is essential to make a few basic as-

presentes algunos presupuestos. Él fue, por su origen familiar, un hombre reflexivo que aplicó su análisis a los fenómenos nimios, pero de igual modo a los de gran envergadura. Lo imagino un tanto cuanto neurótico; hay que ver su obsesión por los detalles en sus óleos y murales, los mensajes y símbolos crípticos incluidos en muchas de sus obras, tal y como lo asimiló de su padre, pues sabemos que le ayudó a pintar muchos de los “frescos” y decoraciones en su casa de Santísimo número 6, en San Ángel. Por último, y ésta es quizá mi conjetura más arriesgada por subjetiva: ¿acaso Juan O’Gorman fue padre biológico y años después adoptivo? De ser cierta la interrogante anterior, en el primer caso, no pudo o no quiso responsabilizarse; y, en el segundo, quizá no logró establecer una paternidad real, todo lo cual es posible que le trajese como consecuencia cierta egolatría, melancolía y algo de su carácter depresivo. La manera en que terminó con su vida es un dato elocuente que no puede soslayarse. En caso de que las últimas informaciones sean por lo menos parcialmente ciertas, parecerían delinear una personalidad particular. Si fuera así, ¿cómo, a partir de ese temperamento (recuérdese que “infancia es destino”, reza una sabia conseja), este arquitecto y artista tan singular estructuró sus ideas y pensamientos

sumptions. His family background made him a thoughtful person who applied his analytical mind to both minimal and large-scale phenomena. I imagine he was probably a very meticulous person. One just needs to notice his obsession with detail in his oil paintings and murals, the cryptic messages he included in many of his works, something he learned from his father, since we know he helped his father to paint many of the “frescoes” and decorative elements the elder O’Gorman included at their Santísimo number 6-house in San Ángel. Lastly, and this is my most daring and subjective conjecture: Did Juan O’Gorman become a biological father in his youth and later on an adopting parent? And if such assumption should prove to be true: -Was he unable, in the first instance, to assume responsibility for his paternity or did he not wish to do so? And in the second instance, perhaps he was unable to establish a real paternal relationship, which resulted in his somewhat egotistical, melancholy nature and depressive character. The manner in which he ended his life is an eloquent fact which cannot be overlooked. Should the most recent information be at least partially true, it would be indicative of a particular personality. If so, how did the temperament (and we should keep in mind that as the wise Spanish

prefigurando desde entonces muchas de las posturas que adoptaría en su vida adulta? Para responder a estas interrogantes, sus primeras ideas sobre la arquitectura y el arte las estudiaré a partir de los siguientes ocho documentos, entrevistas, conferencias, borradores y artículos.

En marzo de 1932, en la revista *Tolteca* apareció una breve nota sobre un joven arquitecto de 27 años, quien aún no se recibía. Se trataba, por supuesto, de Juan O’Gorman y los editores titularon con su mismo nombre aquel artículo y entrevista. Él hace ahí, a Federico Sánchez Fogarty, una serie de declaraciones que tenían que ver con su manera de entender su oficio, por entonces de forma más que heterodoxa y provocadora. En ese momento, él mismo había terminado, hacía dos años aproximadamente, de construir una casa manifiesto para auto-promocionarse en San Ángel, aunque, según declaró, la había levantado para su padre, y en gran parte ése era el motivo de publicar dicho reportaje, para ser escuchado y difundir sus ideas.

Por otra parte, escasos dos años atrás, él había fechado un par de anteproyectos de “casas habitación para obreros en el D. F.”, momento en que las casas taller de Diego Rivera y Frida Kahlo debieron hallarse con cierto grado de adelanto; las fotos de Guillermo Kahlo que se co-

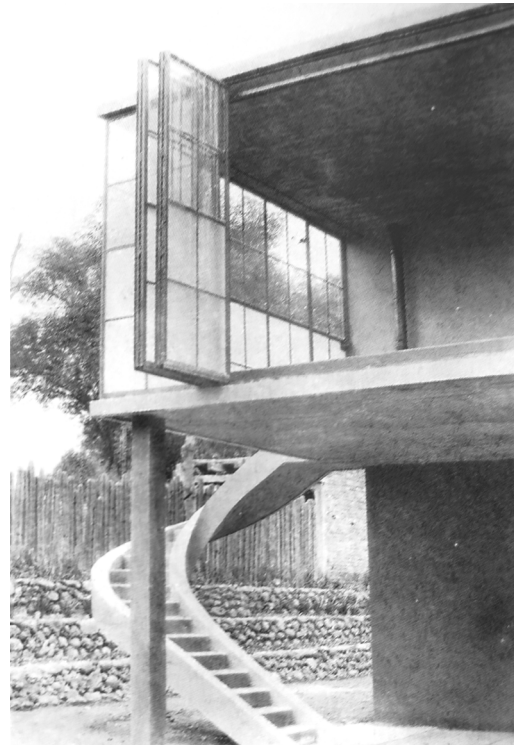
saying goes: “infancy is the future”) of this unique architect and artist work since childhood to craft many of the ideas and beliefs he would adopt as a mature man? To answer this question, I will examine his first ideas on architecture and art on the basis of eight texts: among them an interview, two lectures, an unpublished draft of an article, a dissertation thesis and three published articles.

In March 1932, a brief note in the *Tolteca* journal mentioned a 27-year old young architect who had not yet finished college. This was no other than Juan O’Gorman, and the article and interview were titled by the editors with his name. O’Gorman made a series of statements, when answering Federico Sánchez Fogarty’s questions which dealt with his views on his craft, that were decidedly unorthodox and provocative. At the time he had already completed a “house-statement” in San Ángel to promote himself. Although he had built it for his father, he also mentioned that he had erected it to be heard and to disseminate his ideas.

Scarcely two years before, he had finished two preliminary design projects under the title: “Casas habitación para obreros en el D.F.”. At that time, the construction of the Diego Rivera and Frida Kahlo house studios was well under way.



Arriba: la llamada Casa O’Gorman, en una vista actual, ubicada en la calle de Las Palmas (hoy Diego Rivera) número 81, colonia San Ángel, Ciudad de México, y que fue terminada en 1929. Abajo: el mismo inmueble al momento de su conclusión en una imagen aparecida en la revista *Tolteca*, de marzo de 1932. La foto antigua transmite la modernidad de las propuestas de Juan O’Gorman con la helicoidal de la escalera y las ventanas abatibles.





Arriba: “Anteproyecto de habitaciones obreras en el D.F.”, hoy Ciudad de México, 1929. Se aprecia el sembrado del módulo, la maqueta del mismo fotografiado y una vista interior de la doble altura. Abajo: fotomontaje del mismo anteproyecto que O’Gorman tituló “Casa para obreros mexicanos”.

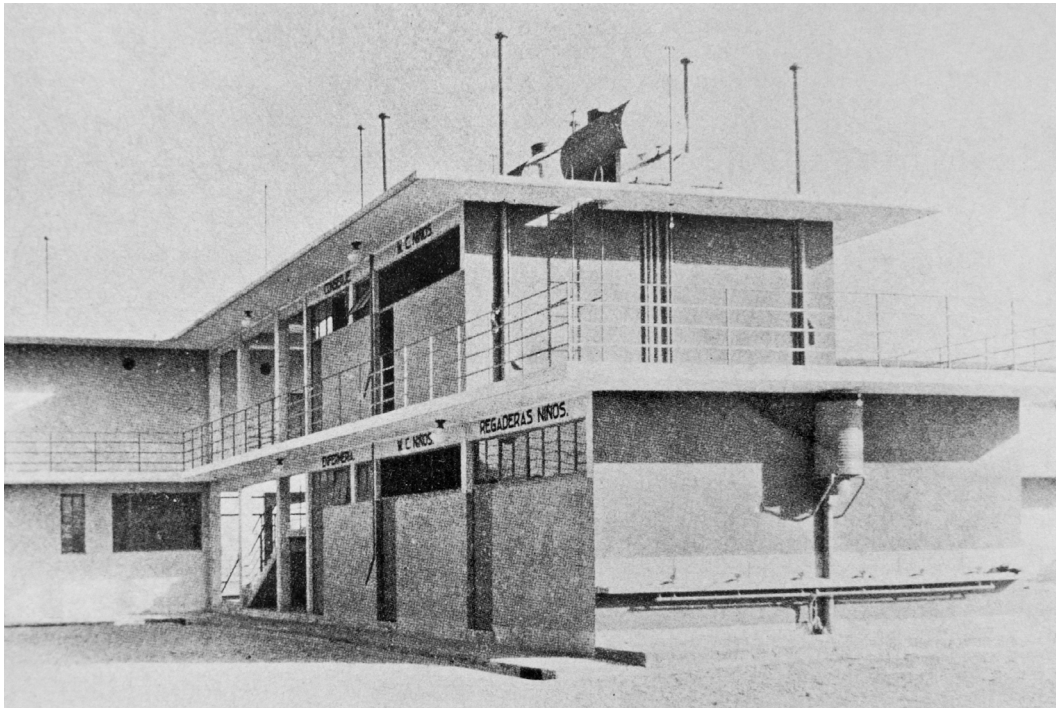
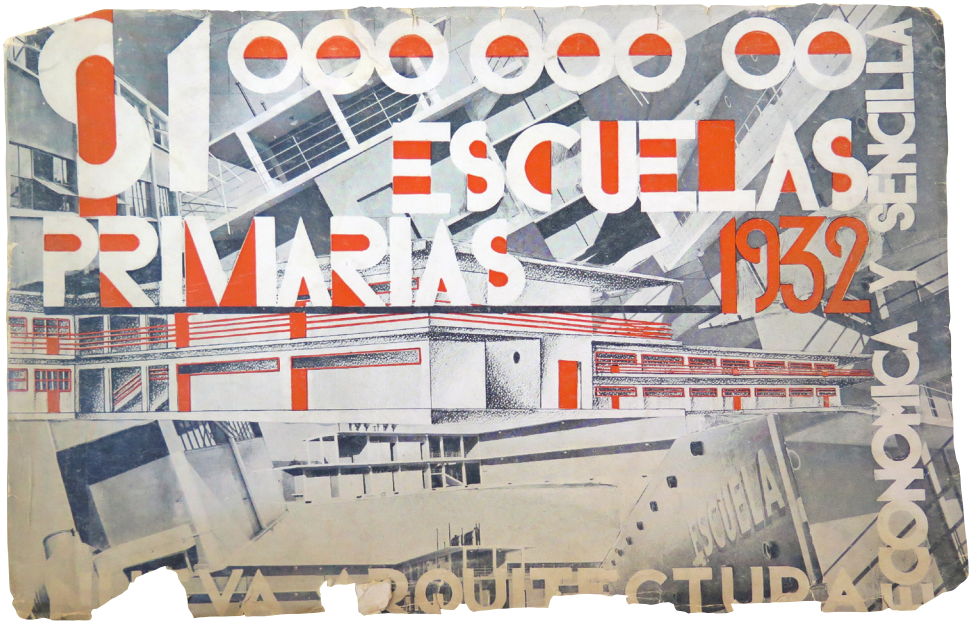
nocen la víspera de terminarse son de julio del mismo año de 1932. Las ideas expresadas en aquella publicación congeniaban con los fines también propagandísticos sobre el empleo de un “nuevo” material: el concreto armado, el cual presu- mía de modo ostensible en las tres obras mencionadas. Sin embargo, O’Gorman a la vez matizaba sus posturas sobre lo artístico en la arquitectura, gracias a una serie de pláticas que sabemos sostuvo con Rivera antes de emprender el proyecto y construcción de su casa taller. Esta circunstancia es de sobra conocida por los estudiosos del arquitecto.

El 9 de junio de 1933, un poco más de un año después de aparecida la entrevista anterior, O’Gorman dictó una conferencia sugerente: “El arte ‘artístico’ y el arte útil”, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Ahí donde se habían formado hasta entonces los artistas del país en la más apacible tradición académica, él llegó blandiendo un discurso vociferante e iconoclasta que criticaba las posturas “románticas” de los creadores que entendían su trabajo como producto de una inspiración superior. Es, por otro lado, fundamental tener en cuenta que a mediados del mismo año, se hallaba inmerso en la febril actividad constructiva de las conocidísimas escuelas primarias para la Secretaría de

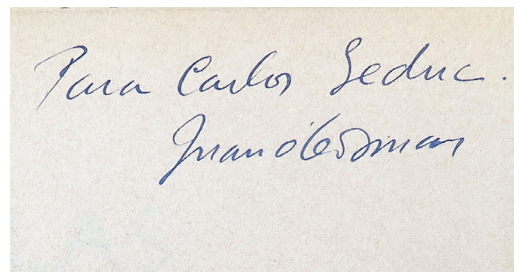
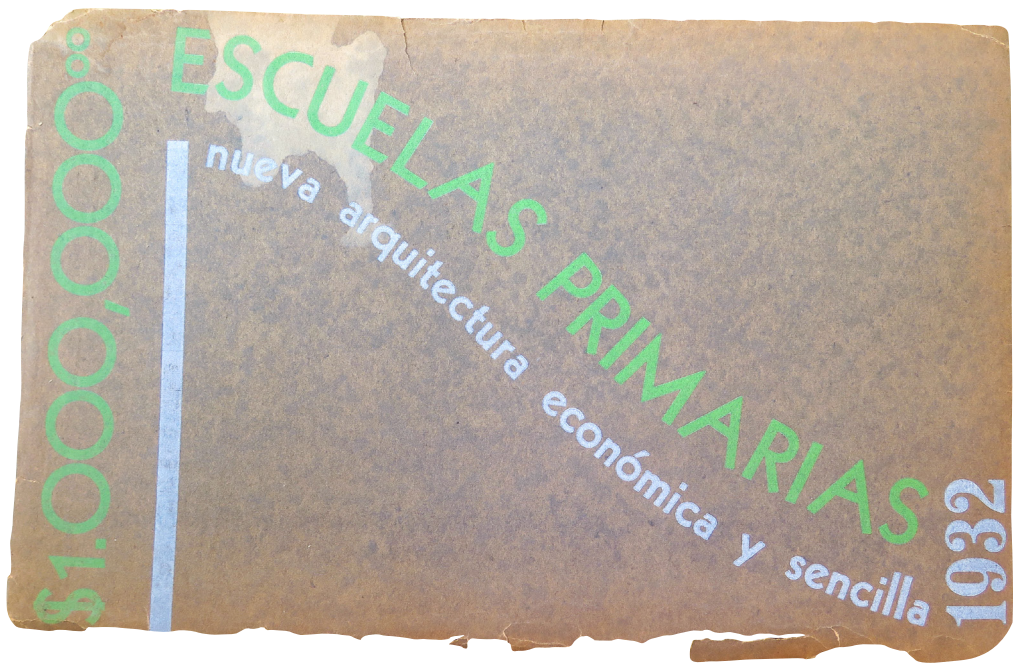
The photographs taken of these buildings by Guillermo Kahlo just before completion were also dated in 1932.

The ideas O’Gorman expressed in that journal were also aligned with the concomitant commercial purposes of the use of a “new” building material: reinforced concrete, which was noticeably brought to the foreground in the three architectural works mentioned. Nevertheless, he also presented more nuanced views on architectural art which have come to our attention because they were documented in a series of conversations between him and Rivera just before O’Gorman undertook the design and construction of Rivera’s house studio. This information is well known by architectural scholars.

On June 9, 1933, just over a year after the abovementioned interview, O’Gorman gave a suggestive lecture titled “El arte ‘artístico’ y el arte útil” at the National School of Visual Arts. In a scholarly environment where Mexican artists had been schooled in placid tradition, he introduced an ardent and iconoclastic discourse critical of those who had a “romantic” view of their artwork as a product of “superior inspiration”. It is essential, nevertheless, to keep in mind that halfway through that year O’Gorman was completely immersed in the construction frenzy



Arriba: Cubierta del libro *Escuelas primarias 1932*. Abajo una aspecto de una de éstas. Fotografía y fotomontaje de Manuel Álvarez Bravo.



Arriba: portada del libro *Escuelas primarias 1932*, donde se festejaba el logro de proyecto y construcción de 24 escuelas nuevas y la reparación de 31 más, en Ciudad de México y sus alrededores durante la gestión de Narciso Bassols, como secretario de Educación Pública (SEP) federal, y O’Gorman como jefe de Construcciones de la misma SEP. Este ejemplar fue propiedad del arquitecto Carlos Leduc, quien trabajó en la misma oficina y O’Gorman por ello, abajo, se lo dedicó.

Educación Pública (SEP), esfuerzo que encabezaba entonces el licenciado Narciso Bassols y quien se la había encargado (1932-1933). Esta conferencia permaneció olvidada hasta que la publiqué como facsímil en junio de 2005. Celebrábamos entonces el centenario de su nacimiento con una gran exposición en el Museo Nacional de Arquitectura del INBA, pues quien esto escribe, era director de Arquitectura del mismo Instituto. Sugiero leer dicha plática al alimón del texto que O’Gorman escribió para el conocido y citado libro, *Escuelas primarias, 1932*, pues ejemplifica y detalla con inmuebles construidos muchas de sus propuestas conceptuales.

En junio de 2020, di a conocer, en el suplemento cultural llamado *La Jornada Semanal*, otro texto —inédito hasta entonces— que O’Gorman mismo escribió laténdole su corazón al compás de las mismas ideas que había ido madurando. Se titula: “Diversas formas de la obra de arte”. No lo fechó, por desgracia, pero debió redactarlo entre “El arte ‘artístico’ y el arte útil” y su tan famosa como citada conferencia dictada durante las Pláticas sobre Arquitectura de octubre del año 1933, pues en este texto empieza a esbozar el asunto de las “necesidades” materiales enfrentadas a otras superfluas, a las que no nombra así, pero las sugiere ironizando (ha-

of several public elementary schools in Mexico City for the Ministry of Public Education. He had been entrusted with this project by Mr. Narciso Bassols (1932-1933). This lecture had been thrust into oblivion until I published it in facsimile in June 2005. At that time, we were celebrating O’Gorman’s centennial with a large-scale art exhibit at the National Museum of Architecture of the National Institute of Fine Arts, since I was then the head of the Institute’s Architecture Department. I recommend reading this text jointly with the text O’Gorman wrote for the widely known book *Escuelas Primarias, 1932*, because the book shows the edifices built and contains detailed examples of his conceptual proposals.

In June 2020, I reproduced in the *La Jornada Semanal* cultural supplement another unpublished O’Gorman text titled “Diversas formas de la obra de arte”, which contained the same ideas he had been nurturing to maturity in pace to the sound of his heartbeat. He unfortunately failed to date this text, but it must have been written sometime in between “El arte ‘artístico’ y el arte útil” and the oft-cited and well-known lecture he had prepared for the *Pláticas de Arquitectura* which took place in October 1933, when he began to address the matter of “material needs” *vis-à-vis* that

gamos “microscopios barrocos”), lo que, de paso, hoy da un indicio para asociar a este O’Gorman con quien pronunció la conferencia anterior. Encontré este borrador en el Archivo Carlos Pellicer. El arquitecto lo envió al poeta tabasqueño sin ninguna indicación. Violé su derecho a permanecer olvidado, pues estoy seguro de que ambos coincidieron en que se trataba de un texto que necesitaba trabajarse, ya que algunos pasajes son poco claros o sus metáforas desafortunadas. Ahí habla del “arte mariposa”, por ejemplo, mismo que no logra explicar del todo y el lector actual debe conformarse con intuir o suponer lo que quiso expresar. No obstante, arroja luz para que, con las partes del rompecabezas con que se cuenta, se intente entender el proceso de gestación y maduración de sus ideas como arquitecto y artista.

En octubre del mismo año de 1933, O’Gorman, en su famosa conferencia dictada a invitación de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, e incluida en las legendarias *Pláticas sobre arquitectura*, como ya adelanté, extendió sus anteriores conceptos, pero hablando ahí ya claramente de las “necesidades espirituales” y las “necesidades materiales”. Esta charla es más que conocida y citada, por lo menos desde que Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz y Elizabeth Fuentes

which is superfluous. Although he does not provide a clear definition, he mentions these indirectly by using irony (“let’s make baroque microscopes”); this mention allows us at present to associate this O’Gorman with the one who gave the previous lecture. I found this draft in the Carlos Pellicer Archive. O’Gorman sent it to the poet from Tabasco without adding any more information. I infringed on his right to have it remain in oblivion, as I am certain that both of them agreed that it was a text that needed further editing, since a few sections are unclear and contain unfortunate metaphors. For example, he mentions “butterfly art” without providing further explanation, and thus his present-day readers must resort to intuition or mere assumptions on what he, in fact, meant. Nevertheless, the text provides insights to help us understand with parts of the puzzle how his ideas on architecture and art developed to maturity.

Also, in October 1933, at the lectures mentioned above, he expounded more amply and clearly on the concepts of “spiritual needs” and “material needs”. This talk became widely known after Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz and Elizabeth Fuentes Rojas brought it to the foreground in the book entitled *La palabra de Juan O’Gorman* which was published by the National Autono-

Rojas la volvieran a poner en circulación el año de 1983, en el libro titulado *La palabra de Juan O’Gorman*, aparecido bajo el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Esta famosa conferencia debe, en mi opinión, leerse con el complemento del artículo titulado “Arquitectura funcional” (el cual también carece de fecha), pues sus argumentos no son sólo los mismos, sino que están expresados de modo sintético y más sereno. Este último fue asimismo dado a conocer por las investigadoras mencionadas en el mismo año.

Su tesis para recibirse de arquitecto, la cual presentó en diciembre de 1935, contiene una larga “Memoria”, misma que, aunque posee un fuerte carácter técnico, incluye una postura que nos interesa. Aquí lo que sorprende es la poca atención que los estudiosos han puesto en ella, pues es casi desconocida, a pesar de estar a disposición de cualquiera persona en el Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), así como en el fondo de Tesis de la Biblioteca Central, ambas dependencias de la UNAM. Finalmente, el artículo “El Departamento Central, inquisidor de la nueva arquitectura”, publicado en la revista *Frente a Frente*, de agosto de 1936, me parece cierra el arco reflexivo que O’Gorman abrió con su entrevista publi-

cas University of Mexico in 1983. In my opinion, this very famous lecture should be read together with the article “Arquitectura Funcional” (which he also failed to date), since he not only makes use of the same arguments but further synthesizes and carefully ponders his ideas. This last article was also made public by the three researchers mentioned in the course of that same year.

The thesis he defended in December 1935 at his professional exam to obtain his B.A. in Architecture, includes an extensive and mostly technical supplement which however contains a statement that draws our attention. It is surprising that it has been overlooked by scholars, as it is mostly unknown even though it is easily accessible at the Historical Archives of the *Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE)*, and also found in the Theses Archive of the Central Library, both of these repositories at the UNAM main campus. Finally, in my opinion, his article “El Departamento Central, inquisidor de la nueva arquitectura” published in the August 1936 issue of the *Frente a Frente* journal, seems to bring to close an encompassing arc of reflection originating at the interview published in *Tolteca* in March 1932. In the latter publication he maintains his most extreme and rational tenets, while making nuanced

cada en *Tolteca* en marzo de 1932. Ahí, aunque mantiene sus posturas racionales y extremas, matiza y corrige otras claramente radicales; pero, sobre todo, en aquellas equivocadas, pareciera apresurarse al poner algunos énfasis en definir una distancia y un cambio de enfoque.

Él y algunos miembros de su generación —con quienes compartía esas posturas durante la fase reconstructiva de la Revolución— aspiraron a hacerse escuchar y deseaban impulsar sus ideas ante un contexto tan pobre como lacerante que pensaban urgía modificar. La cronología y las obras de Juan O’Gorman son de sobra conocidas. En cambio, no lo es el nacimiento y estructuración de sus nociones sobre la arquitectura y el arte durante aquellos mismos años, al compás del arranque de su ejercicio como proyectista y constructor. Por consiguiente, a partir de los ocho documentos enlistados, inicio aquí un personal ensayo de reconstrucción, justo de la formación de esas ideas y conceptos, al menos parcialmente y de modo provisional (como toda explicación), enmarcando su pensamiento dentro de una tendencia radical que buscó —después de la Revolución— paliar algunas de las necesidades que aquellos jóvenes observaban a su alrededor, y de la que él parece haber sido uno de sus líderes.

changes and even corrections to his other clearly radical ideas. In fact, he apparently strives to distance himself from, and establish a new focus on, those he then deemed to have been mistaken.

O’Gorman and a few members of his generation —with whom he shared similar stances during the reconstructive stage of the Revolution— aspired to be heard and wished to champion ideals which stemmed from the lacerating prevailing poverty which they believed needed to be addressed and modified urgently. Juan O’Gorman’s life history and works are well known; while the genesis and construction of his notions on architecture and art which were developed during those same initial stages as designer and builder are not. Consequently, and on the basis of the eight documents mentioned above, I will now begin here a personal reconstructive essay addressing specifically the development of those ideas and concepts, which must be, perforce, partial and provisional (as is any attempted explanation), situating his thought within the framework of a radical trend which (after the Mexican Revolution) sought to mitigate some of the social needs which the young then observed in their surrounding environment, a trend of which O’Gorman seems to have been one of the leaders.

El presente ensayo tuvo su origen entre mi hallazgo (justo antes de la pandemia) de “Diversas formas del arte” (el cuarto documento analizado aquí), el tiempo que me tomó estudiarlo, así como darlo a conocer en junio de 2020, y el momento en que Miquel Adrià me obligó a esforzarme para hacer una primera síntesis de las líneas que siguen a continuación con la finalidad de dictar una conferencia, nunca publicada, a sus alumnos en el mes de agosto de 2021. Aquel primer borrador lo he enriquecido hoy considerablemente con explicaciones, contextos, referencias y el añadido de los artículos conocidos de O’Gorman mencionados al final de esta introducción, así como la “Memoria” de su tesis, pues, me parece, redondean el análisis y sirven para ejemplificar lo reflexionado.

Primer texto, una entrevista

Hacia 1931 y 1932, O’Gorman se hallaba rompiendo, no sólo con su formación académica escolar, sino con la educación burguesa que recibió en su seno familiar, y acercándose más de lo que él mismo pensaba a los sueños y carácter de su otro “Ángel tutelar” (lo llegó a llamar padre), Diego Rivera, a quien había conocido desde 1923, cuan-

The origin in time of this essay can be found sometime between my finding (just at the beginning of the pandemic) of the fourth document that will be examined here: “Diversas Formas de Arte”, the time I spent in examining this document and publishing it in June 2020, and the time Miquel Adrià coerced me into making a first summary of the information that follows for a lecture for his students which took place in August 2021, which was never published. I have enriched that first draft considerably by adding explanations, context, and references, including O’Gorman’s well-known articles mentioned at the end of this introduction, plus the Supplement to his thesis, as I believe these texts serve to round out my analysis while providing examples for my reflections.

First text, an interview

Around 1931 and 1932 O’Gorman was not only breaking away from his academic education but also from his family bourgeois upbringing, and drawing nearer to the dreams and character of the man who he himself called his “guardian angel” (even referring to him as “father”), Diego Rivera, who he met in 1923; at the time, Rivera was painting the *La Creación* mural, in the *Anfiteatro*



De izquierda a derecha, O’Gorman y Diego Rivera posan en la barda de cactus de la casa recién construida para el segundo, ca. 1933.

do éste pintaba su mural llamado *La creación* en el Anfiteatro Bolívar. Hay que mencionar que su admiración por el muralista no le impidió observar sus excesos.

En marzo de 1932, Federico Sánchez Fogarty publicó en la revista *Tolteca* un artículo con una entrevista donde transmitía a los lectores algo de la confusión producida por la dificultad de entender las entonces novedosas ideas en gestación de su entrevistado. Es obvio que ahí inició también el desarrollo de su primer y propio bagaje teórico —de momento exclusivamente— sobre la arquitectura, mientras proyectaba y levantaba tanto la casa para su padre, como poco después las de Rivera y Kahlo. El joven O’Gorman, heredero del maquinismo decimonónico, extrajo de ahí su ideal formal.

Las teorías de este arquitecto (porque tal es aunque no quiera recibirse) son que las fuerzas humanas creadoras nunca parten (ni se preocupan) de la forma externa de las cosas, para resolver los problemas; sino que la forma externa siempre es un resultado (un accidente, diría el que esto escribe) de la resolución de tales problemas (Sánchez Fogarty, 1932: 328).

O’Gorman abundaba y traía a colación el ejemplo de “un ingeniero

Simón Bolívar, the main hall of the *Antiguo Colegio de San Ildefonso*. I should mention that his admiration for the muralist did not prevent O’Gorman from noticing his excesses.

In March 1932, Federico Sánchez Fogarty published an article in the *Tolteca* magazine expressing his puzzlement, and doubts and difficulties he had encountered in trying to understand the then nascent ideas of his interviewee. It is obvious that it was precisely then that the development of O’Gorman’s own theoretical baggage began —at that time — exclusively on architecture, while he designed and built his father’s home, and a short time later those for Rivera and Kahlo. The young O’Gorman – heir to nineteenth century mechanism, derived from it his formal ideal.

This architect (because he is one even though he has not yet completed his studies) posits in theory that human creative drive never stems (and is never concerned) with the outward appearance of objects when trying to find solutions to problems; but rather that outward appearance always stems from (is an accident of, I myself would add) the process followed in finding a solution (Sánchez Fogarty, 1932: 328).

O’Gorman expanded on his idea, and provided an example of a me-

mecánico-electricista”, que al crear “un conmutador”:

[...] le tiene sin cuidado la forma externa que asumirá; entendiéndose por forma externa la parte visible, “artística”, plástica de la obra; de tal manera que si a ese ingeniero lo que más le importara fuera obtener un conmutador bonito, en vez de un conmutador eficaz, iría al fracaso (Sánchez Fogarty, 1932: 328).

Sánchez Fogarty agregaba que la convicción de O’Gorman era mirar los problemas de la arquitectura como idénticos a los del ingeniero descrito, “o de un fabricante de lápices, focos o corcholatas, es decir”:

- I- Producir el tipo más perfecto y más económico y así:
- II- Lograr el que todas las personas, o el mayor número posible [...] puedan disfrutar de ese producto (Sánchez Fogarty, 1932: 328).

A continuación es evidente que tanto O’Gorman como su entrevistador querían escandalizar: “porque una casa efectivamente es un producto que, en el fondo, no difiere de un zapato. Y no nos ofendamos porque se compare una casa con un zapato” (Sánchez Fogarty, 1932: 328). En seguida, ataca los estilos que “disfrazan” a la arquitectura y con ellos

chanical and electrical engineer who in designing a telephone exchange:

He [...] is not at all concerned about the external appearance it will have; that is, the visible “artistic” or plastic parts of his work. If the main concern of such an engineer were to design a beautiful exchange, rather than an efficient one, he would be doomed to failure (Sánchez Fogarty, 1932: 328).

Sánchez Fogarty added that O’Gorman had the firm belief that architectural problems should be approached in exactly the same way the engineer, “or the manufacturer of a pencil, light bulb or bottle cap should approach his”, that is:

- I- He needed to produce the most perfect and economical item, in order to:
- II- Enable all or the largest number of people [...] to enjoy the product (Sánchez Fogarty, 1932: 328).

It is evident here that both O’Gorman and his interviewer wished to shock: “because a house is in fact a product which does not really differ from a shoe. And we feel no offense is made in making the comparison between a house and a shoe” (Sánchez Fogarty, 1932: 328). O’Gorman goes on to attack styles used as “disguises” for architecture and in so doing mask

al “buen gusto” de los arquitectos y sus clientes. Por lo tanto:

[...] la misión del arquitecto termina cuando aparece el buen gusto, porque eso (o sea lo que O’Gorman llama sentimentalismo) es el peor enemigo de la razón, de la lógica, de la función [...] el buen gusto evita que las casas sean perfectas y económicas y que un número mayor de personas pueda disfrutarlas (Sánchez Fogarty, 1932: 329).

En 1979, Enrique del Moral, quien fue compañero de estudios de O’Gorman desde la preparatoria en el Colegio Franco Inglés, y después durante la carrera de arquitectura en la Academia de San Carlos, lo recordaba —hacia 1924— por su arrojo y fuerza física: “aventándose al vacío” cuando se colgaba y daba vueltas en el asta bandera de la cornisa del antiguo edificio de la escuela (Gómez y Quevedo, 1981: 70); pero también con un libro bajo el brazo, *Vers une architecture*, en la versión francesa original que publicara Le Corbusier poco antes. ¿Qué leyó y qué entendió aquel estudiante? O’Gorman dijo haberlo leído “varias veces con el mayor interés” (Luna Arroyo, 1973: 94). ¿Las varias veces pueden hoy ser indicio de su dificultad para comprenderlo? Al menos el arquitecto Del Moral, el mismo año de 1979, pensaba que aquellas ideas, mezcladas con las

the “good taste” of architects and their clients; consequently:

[...] the architect’s mission ends when good taste makes its appearance, since this (that is to say what O’Gorman defines as sentimentalism) is the greatest enemy of reason, of logic, of function [...] good taste prevents houses from being perfect and economical and excludes a greater number or people from enjoying them (Sánchez Fogarty, 1932: 329).

In 1979, Enrique del Moral, who had been O’Gorman’s classmate since prep school and during the time they studied architecture at the Academia de San Carlos, had a recollection of him —around 1924— as a bold and very strong person: “he would leap into the void” to hang from and twirl around the flag mast which jutted from the corner angle of the old school building (Gómez y Quevedo, 1981:70); but also remembered him walking around with a book under his arm, *Vers une architecture*, in the original French version published by Le Corbusier a short time before. What did that student read and understand from the book? O’Gorman remarked that he had read it “several times with the greatest interest” (Luna Arroyo, 1973: 94). Could the need to read it several times be now interpreted as an indication of the difficulties

de Diego Rivera, a O’Gorman lo habrían “atragantado e indigestado” y respecto del arquitecto suizo-francés ninguno de los lectores mexicanos de entonces “lo habían leído, y menos podíamos hacer una crítica” (Gómez y Quevedo, 1981: 69 y 74).

Permítaseme aquí una breve digresión: enfatizo que se trató del arquitecto Del Moral en 1979, pues la amistad entre ambos se quebró en 1933 a raíz de las posturas adoptadas por O’Gorman durante las Pláticas sobre Arquitectura (que comentaré más adelante), y para 1979 se mantenían aún distanciados, lo cual explica las opiniones de Enrique del Moral. Por lo tanto estos juicios deben, en opinión de Víctor Jiménez, tomarse con reserva. En hechos como éste hay que advertir la severidad y dureza que O’Gorman heredó de su padre.

Algunos investigadores han explicado cómo el arquitecto Le Corbusier —en aquel volumen— apostaba a construir para conjurar un posible brote social, en tanto su valiente lector mexicano quería con su arquitectura hacer la revolución (Taller 1932, 2006: 9 y ss). Ambos apelaban al maquinismo, pero en el caso del mexicano, en sus soluciones formales incluía (más de manera empírica que reflexiva) toda la riqueza de la arquitectura popular, vernácula y campesina local, pues ésta por naturaleza es funcional. Por

encountered in understanding it? At least Del Moral thought then, in 1979, that Le Corbusier’s ideas, mixed with those of Diego Rivera, must have “choked O’Gorman and caused him indigestion”, and in regard to the Franco-Swiss architect, del Moral said that none of his Mexican readers at the time “had actually read him and were able to read him critically” (Gómez y Quevedo, 1981: 69 y 74).

Allow me here to make a brief digression: I would like to clarify that these statements were made by Del Moral in 1979, as their friendship had ended in 1933 as a result of the stance adopted by O’Gorman during the *Pláticas sobre Arquitectura* which I will address further on. In 1979 their relationship remained distant, which explains Del Moral’s opinions. Therefore, in the opinion of Víctor Jiménez, these must be taken with caution. In instances like this one, we must keep in mind the severity and inflexibility which O’Gorman inherited from his father.

Various scholars have explained how Le Corbusier’s proposal —in the mentioned book— was to build to avert possible social unrest, while his courageous Mexican reader wished to start a revolution through architecture (Taller 1932, 2006: 9ff). Both invoked mechanism, but the formal solutions put forward by the Mexican included (from an

tanto, O’Gorman, en el terreno de las ideas teóricas que andaba definiendo para sí, igualmente se “aventaba al vacío”. Desde ahí proponía otra proto-teoría funcionalista, una mexicana y radical que partía de unas lecturas, pero que a su vez hacía caso a sus reflexiones propias, a su experiencia y al ambiente posrevolucionario que se respiraba, aquel que anhelaba ofrecer soluciones a las necesidades apremiantes. Se trataba de nociones funcionalistas, valga la expresión, endogámicas, las cuales aquel joven empezaba a estructurar, atentas a la historia y a la situación concreta de su tiempo y en un contexto de pobreza.

Pero, ¿cuáles eran esas ideas de Rivera que lo habían atragantado —en opinión de Del Moral— y que completaban sus recursos teóricos? No lo sé de cierto, pero, al menos una de ellas, el mismo O’Gorman la confesó. Es bien conocida la anécdota del joven arquitecto invitando al muralista a visitar su primera casa levantada en San Ángel. Sucedió que aquella obra que pretendía ser antes que nada funcional —sin interesarle tanto ser “bella” sino “eficaz”—, sin embargo a aquel hombre que parecía tan bien entrenado en esos problemas le gustó enormemente justo por su sentido artístico. Es fácil imaginar la expresión incómoda de su interlocutor. Rivera salió del paso planteando

empirical viewpoint rather than as a matter of reflection) all the wealth of popular, vernacular and local peasant architecture, since the latter is functionalist by its own nature. Thus, O’Gorman also “leaped into the void” when attempting to establish his theoretical tenets. He therefore proposed another functionalist proto-theory, a Mexican and radical one on the basis of what he had read, while listening also to his own reflections, experience and to the prevailing post-revolutionary environment, which fostered a yearning among the young to find solutions for the pressing social needs then existing. These were ‘endogamous’ (so to speak) functionalist notions, which the young architect used as building blocks, keeping in mind past history and the particular circumstances of his time in a context of poverty.

But which of Rivera’s ideas had made O’Gorman choke —in Del Moral’s words— and which of those supplemented his theoretical resources? I am not certain, but at least one was actually mentioned by O’Gorman. The anecdote about the muralist’s visit to the first house the architect built in San Ángel is well known. It so happened that what Rivera, who supposedly was well informed about matters of functionality, liked the most about the house which O’Gorman wished

una teoría y O’Gorman la recordó textual en 1973:

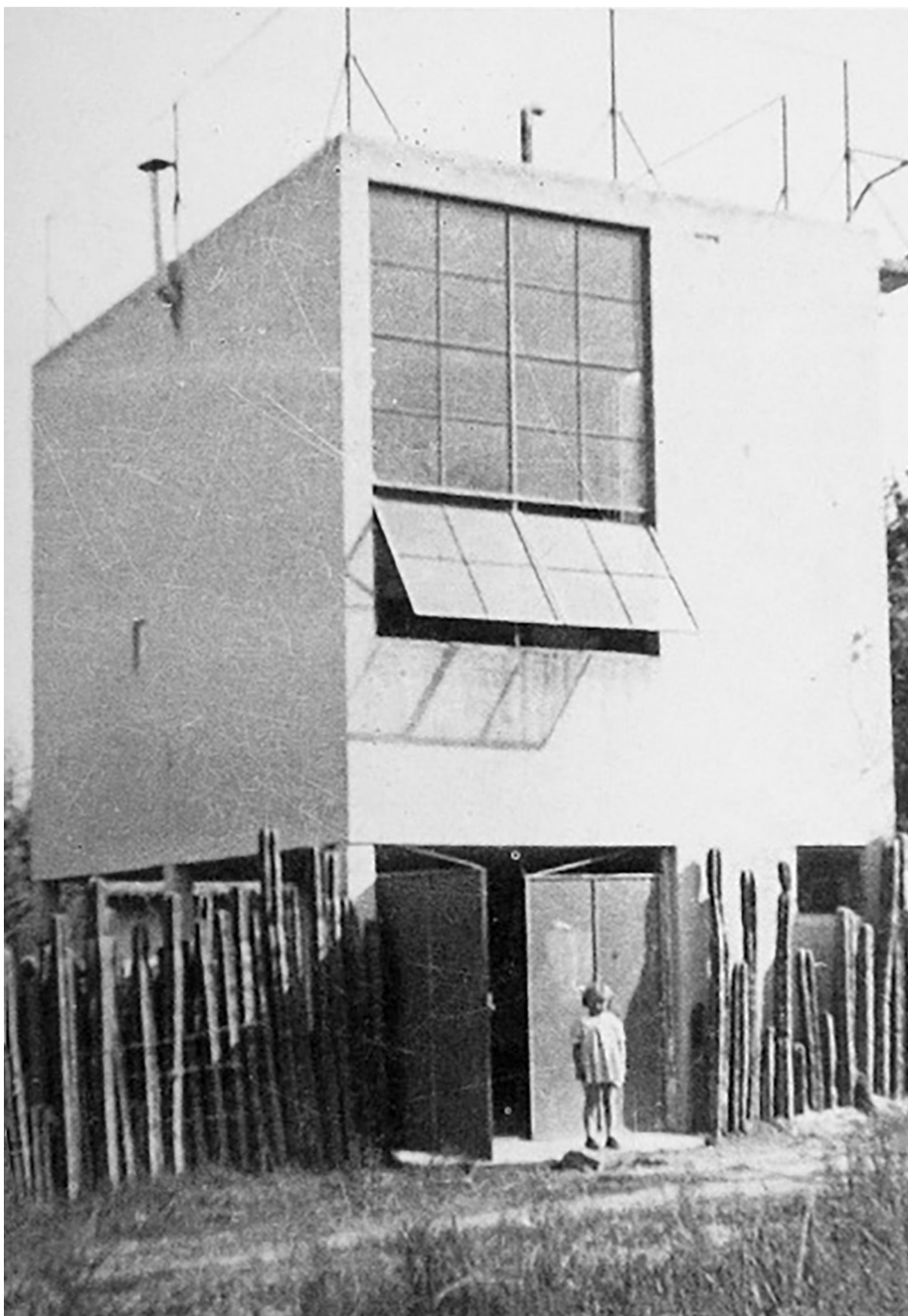
Me dijo que le gustaba mucho estéticamente. La opinión del maestro fue una sorpresa, puesto que la casa se había construido para ser útil y funcional. Diego Rivera en ese momento inventó la teoría de que la arquitectura realizada por el procedimiento estético del funcionalismo más científico es también obra de arte. Y puesto que el máximo de eficiencia y mínimo de costo se podían realizar con el mismo esfuerzo mayor número de construcciones, era de enorme importancia para la reconstrucción rápida de nuestro país y, por lo tanto, le daba belleza al edificio. Inmediatamente me encomendó le construyera un estudio y una casa (Luna Arroyo, 1973: 102).

No debemos olvidar esa frase, ese verbo ni a sus autores: “Diego Rivera en ese momento inventó la teoría de que la arquitectura realizada por el procedimiento estético del funcionalismo más científico es también obra de arte”. ¿Así se forman y estructuran las ideas?

to be above else, functional —disregarding its “beauty” to favor its “efficacy” — was precisely its artistic conception. It is easy to imagine the dumbfounded expression on his host’s face. Rivera skirted the issue by advancing a theory which O’Gorman cited verbatim in 1973:

He told me that he found it aesthetically pleasing. The Maestro’s opinion surprised me, as I had built it to be useful and functional. Diego Rivera conceived at that moment the theory that architecture when built by applying the strict scientific aesthetic process of functionalism also becomes a work of art. And further, that since a larger number of buildings could be erected with the maximum efficiency at minimal cost, functionalism was of the greatest importance to achieve speedy reconstruction of the country, while lending beauty to that which was built. Immediately after, he instructed me to build a studio and residence (Luna Arroyo, 1973: 102).

We should not disregard these words, the verb used, and the persons who uttered them: “Diego Rivera conceived at that moment the theory that architecture when built by applying the strict scientific aesthetic process of functionalism also becomes a work of art.” Is this the manner in which ideas are conceived and structured?



Casa mínima ubicada en Jardín número 108, colonia San Ángel, Ciudad de México que, hacia el inicio de la tercer década del siglo xx, lucía despoblada y sus calles aún sin pavimentar.

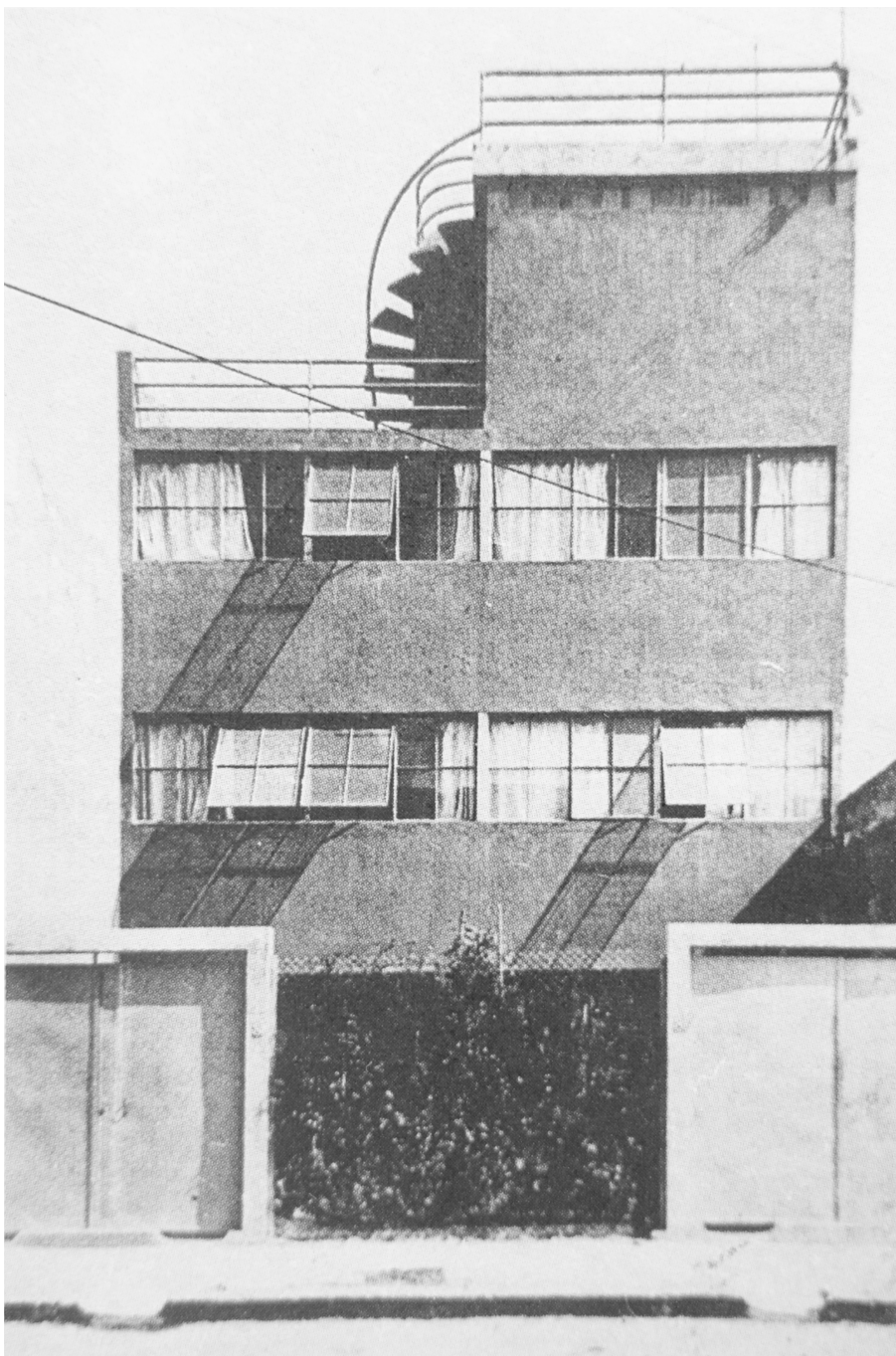
Segundo y tercer textos, una conferencia y un artículo para un libro institucional

En 1931, Juan O’Gorman, no habiendo conseguido construir ninguna de sus propuestas de casas obreras, proyectó y levantó para su hermano Edmundo una casita mínima en la calle de Jardín número 108, en San Ángel; en la cual el famoso historiador vivió intermitentemente hasta su muerte. Pero no sólo eso, un año después, en la calle de Manchester número 8, colonia Juárez, hizo lo propio con un pequeño edificio de departamentos para la editora y antropóloga Frances Toor.

A la par de lo anterior, en “El arte ‘artístico’ y el arte útil”, O’Gorman dio un paso más. Como se verá ahora, abarcaba ya no sólo el campo de la arquitectura, sino que sus preocupaciones se adentraban en los terrenos del arte, y desde lo simple intentaba alcanzar lo complejo. Partía de afirmar, categórico, que en el siglo XIX, durante la efervescencia del romanticismo, se inventaron las musas, lo que determinó una peculiar valoración del arte, ya que pasaron del campo al *boudoir* y del taller al estudio. Así pues, el “arte degeneró”. Le parecía importante entender dicha premisa para denunciarla en una “Escuela cuya razón de existir es [precisamente] el arte”. Esta vez

Second and third texts, a lecture and an article for a book published by an institution

In 1931 Juan O’Gorman built a tiny home for his brother Edmundo at Jardín 108, in San Ángel, as he had not been able to build any of the housing projects for workers he had designed; his brother, a historian, lived there on and off until his death. A year later he built a small apartment building at Manchester number 8, Colonia Juárez, for Frances Toor, an anthropologist and publisher. Simultaneously he went further in the development of his ideas as can be seen in his text “El Arte ‘artístico’ y el arte útil”, which not only encompassed the field of architecture but moved into the realm of art, striving to move from the simple to the complex. He stated categorically that during the nineteenth century, at the height of Romanticism, the muses were invented, and this gave rise to a peculiar appreciation of art, since the muses migrated from the fields to the boudoir and from the shop to the studio. This brought a “degeneration of art”. He believed it was important to understand this premise to denounce it at a “School whose *raison de’etre* was precisely art.” This time he did not refrain himself from resorting to puns, ridiculous examples and irony to highlight



Pequeño edificio de departamentos ubicado en la calle de Manchester número 8, colonia Juárez, Ciudad de México, para Frances Toor, una de las primeras editoras de revistas bilingües (*Mexican Folkways*) en México.

no escatimó en bromas, ejemplos ridículos e ironías para enfatizar sus dichos y es claro que lo hizo así porque se encontraba frente a un auditorio juvenil; lo que hoy, es obvio, habla de su protagonismo y deseo de estar bajo los reflectores.

O’Gorman explicaba que la geometría se inventó justo para que el hombre se sirviera de ella en su lucha “contra la naturaleza” (*sic*). La geometría, la rueda y el papel, las entendía como una manifestación del grado de adelanto máximo de su época. De esta manera, aprovechando dichos recursos, se fabricaban objetos o se realizaban acciones para cubrir las necesidades humanas mediante métodos constructivos y técnicas desarrolladas en cada ciclo histórico. De aquí que lo “útil” frente a lo “artístico” revele tanto la necesidad material humana como el grado de adelanto técnico de una civilización o de un grupo de personas conscientes, pues cada época tiene su propia forma de existir y su propia filosofía. Mencionaba las cuevas de Altamira como un ejemplo, no de decoración, sino como una “carta educativa de los cazadores de animales”, como si fuera un “mapa explicativo del funcionamiento de la filología o biología humanas” (O’Gorman, 2005: 6), es decir, de su utilidad. Es aquí donde observamos cómo definía una taxonomía: por un lado, fijaba una interpretación,

what he meant, and it is evident that he did so because he had a young audience. Today this may be obviously interpreted as a need to stand out and bask in the limelight.

O’Gorman used to say that geometry was invented to be used by man to “fight nature” (*sic*). Geometry, the wheel and paper were understood by him to have been the expression of the maximum achievements of their times. They were used to advantage to manufacture objects, or to take action to satisfy human needs by constructive methods and techniques developed in each historical cycle. It follows that that which is “useful” *vis-à-vis* that which is “artistic” brings to light both human material needs and the degree of technical advancement of a civilization or a group of conscious people, as every historical period is characterized by its own conventions and its particular philosophy. He used the Altamira cave as an example, not of decorative art, but rather as an “educational chart of animal hunters”, he said it was an “explanatory map of the functioning of human philology or biology” (O’Gorman, 2005:6); that is to say, an example of its usefulness. It is here that we are able to perceive how he defined a taxonomy: on the one hand, he established his interpretation, a stance taken in relation to his then



Portada del cuadernillo titulado *El arte "artístico" y el arte útil*, edición del autor, México, 1934, mismo que incluye claras muestras de su pensamiento provocador.

EL ARTE "ARTISTICO"
Y EL ARTE UTIL (1)
POR JUAN O'GORMAN - - -
S U M A R I O

I. El arte es un útil como toda la obra consciente del hombre. II La creación artística y la creación científica son dos maneras de hacer un trabajo utilitario: yerran los que dicen que en la creación científica no interviene el sentimiento creador. III. Lo artificial se hace siempre por una razón materialista y no espiritual cuando se es consciente la acción. IV. La obra artificial y el arte son lo mismo en el fondo, sólo que en la época romántica se les dió a la pintura, a la poesía, a la escultura, a la música y a la arquitectura un papel de lujo y una carta de nacionalización absurda, sin sentido humano, que trata de colocarlas en un plano superior indefinido, y por definición, inútil. Han sustraído a estas formas del trabajo humano del resto de la obra utilitaria de los hombres, con el pretexto de ser trabajo de inspiración divina.

(1) Conferencia sustentada en la Escuela Nacional de Artes Plásticas el día 9 de junio de 1933.

Portada interior del cuadernillo titulado *El arte "artístico" y el arte útil*, que en su sumario muestra un diseño innovador por su asimetría.

una postura desde su presente; y, por el otro, ordenaba el arte desde los tiempos pretéritos hasta la tercera década del siglo xx.

En consecuencia, frente a las ideas de “el arte por el arte”, del “arte inútil” (*sic*), del “arte espiritual de las musas y genios”, condenaba la intención de hacer “el juego a un grupo de personas que se ponen de acuerdo en ello porque son amigos o porque encuentran un *modus vivendi* fácil”. Y es que el arte inútil no tenía para O’Gorman “antecedentes históricos serios”, él zanjaba las cosas del siguiente modo:

Técnica de tendajón “miscelánea”, que vende mercancía decorativa, velas para posadas, títeres protegidos por un cartel que dice: “se arreglan árboles de navidad”, a donde se venden también capiteles y columnas de mármoles rotos, maniqués y guitarras expuestos a la luz sub lunar y combinaciones absurdas de caballos con ángeles y locomotoras (O’Gorman, 2005: 8).

Frente a esto y puesto que “si el arte [posee] una función social sólo debe estar al servicio de la colectividad”, él expresa:

Así pasa con el criterio del artista que dentro de su estrechez no acepta que la perfección técnica es la única manera de colocarse frente a la vida llanamente de llenar [*sic*]

present time and, on the other, he established a chronological order for art from ancient times to the third decade of the twentieth century.

Accordingly, in taking a stand with respect to ideas such as those of “art for art’s sake”, “useless art” (*sic*), and “the spiritual art of muses and geniuses” he condemned the attempt to “play by the rules of a group of people who have agreed to back such ideas because of friendship or because they have found an easy way to make a living”. And this because O’Gorman believed that “useless art” had “no serious historical background”, he settled the matter as follows:

General store technique, selling decorative brick-a-brack, *posada* candles, puppets concealed behind a sign that reads: “we fix Christmas trees”. The store also sells broken marble columns and their capitols, mannequins and guitars displayed under a sublunar light and absurd combinations of horses and angels and locomotives (O’Gorman 2005:8)

In this light, and “if art [has] a social function and must only be used to serve the “community”, he states:

And this is the case of the artist whose criterion is so narrow that he cannot accept that technical perfection is the only way to face life squarely in the face to satisfy

gustaría el Teatro Nacional, que es obra de arquitectura surrealista, por excelencia; tan surrealista que nadie se explica cómo y por qué está trepada sobre una cúpula de color indefinido o indeleble, un águila sobre unas señoras y por qué y cómo en un muro están empotradas unas mujeres desnudas sin caerse y por qué hay tanta espuma de jabón por todos lados. Más aún, a los surrea-

Detalle de la conferencia *El arte “artístico” y el arte útil*, donde O’Gorman descalifica al Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, y se explaya en sus opiniones contra el surrealismo.

sus necesidades; sino que, piensa románticamente, en el lujo de darse gusto él mismo y su selecto grupo de atarantados, futuros atarantadores de los demás, grupo que rueda bajo este criterio como una bola de nieve [*sic*] (O’Gorman: 2005: 8).

O’Gorman creía que analizar la obra de arte por su forma y no por su función tenía “intenciones tan claras, como malsanas”. Concluía que una labor de ese tipo no sólo era inútil sino perniciosa. Ante esta situación se imponía una salida, un ejercicio de congruencia: hacer del arte una actividad “útil en beneficio de la colectividad” (O’Gorman, 2005: 9 y 12).

Por contraste, consideraba que la “obra industrial directamente utilitaria”, la “obra que responde a las necesidades, y a nuestros medios

needs, but romantically allows himself the luxury of pleasing himself and his select group of fools, who will in turn make fools of others in the future, acting as an ever growing snowball (O’Gorman: 2005: 8).

O’Gorman believed that analyzing a work of art taking into consideration its form and not its function implied “intentions that were as clear as they were noxious”. He came to the conclusion that work undertaken in such circumstances was not only useless but harmful. This required an exercise in coherence: art should be an activity practiced “to benefit the collective” (O’Gorman, 2005: 9 y 12).

In contrast, he considered that “a merely utilitarian edifice”, an “edifice that meets the needs and responds to our technical means, one

técnicos, la obra que puede quedar colocada históricamente en una posición exacta y que concuerda con nuestra época, con nuestros medios mecánicos de producción” (O’Gorman: 2005: 12), es la que establece la armonía entre la tierra y los hombres y entre los hombres mismos. Éste es el único y verdadero arte de nuestra época, como la “verdadera ética es también producto de la necesidad de vivir organizados para producir lo útil”. Se observa que, de un asunto acotado como la artesanidad y su valoración, él saltaba entonces a temas de envergadura mayor, como es formular una axiología moral; esto es, de lo simple pasaba a lo complejo.

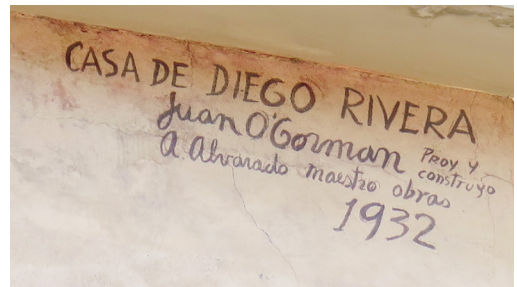
Por lo tanto, ubicados desde este punto puede entenderse por qué en este *quasi* panfleto dirigió dardos contra “la divina providencia, la trinidad, el espíritu santo”, a los que descalificó por ser productos “surrealistas”, e incluso también se cebó contra el Teatro Nacional:

[...] que es una obra de arquitectura surrealista [*sic*], por excelencia; tan surrealista que nadie se explica cómo y por qué está trepada sobre una cúpula de color indefinido e indeleble, una águila sobre unas señoras y por qué y cómo en un muro están empotradas unas mujeres desnudas sin caerse y por qué hay tanta espuma de jabón por todos lados (O’Gorman, 2005: 10).

which can be positioned exactly and historically in time and is consistent with our own age and our mechanical means of production” (O’Gorman: 2005: 12), is the one that creates harmony between earth and men and among men themselves. This in the only and true art of our times, just as “true ethics is also the product of the need to lead organized lives to produce that which is useful”. As can be appreciated, he leaped from a strictly narrow concept such as artistry and the assessment thereof, to address issues of larger import, such as formulating an axiological set of values; in other words, he moved from the simple to the complex.

Accordingly, and sharing this perspective we can understand why in this *quasi pamphlet* he aimed his spears at “the divine providence, the trinity and the holy ghost”, disqualifying them as “surrealist products”, even going as far as venting his animosity against the National Theater:

[...] it is a quintessentially surrealist building; so surreal in fact that nobody can explain why and eagle which flies over a group of women is placed on a dome of indefinite and indelible color, and the reason why several naked women are stuck to a wall and do not fall, and why there are soap suds all over the place (O’Gorman, 2005: 10).



Arriba: vista de conjunto de las Casas Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, en la esquina de Altavista y la entonces calle de Las Palmas, colonia San Ángel, Ciudad de México. Foto cortesía del IIE, UNAM. Abajo: detalle de la firma de O'Gorman en la fachada que mira al sur del estudio de Rivera.

El movimiento surrealista para 1933, por medio de su líder teórico, André Breton, ya había hecho públicos sus dos primeros manifiestos y, puesto que su anhelo era alcanzar la libertad a partir del arte producido bajo su égida, ya no retrataría la realidad evidente sino la colectiva e interior; pero, a diferencia del dadaísmo, lo haría con un método. De aquí que adoptara dos guías: Karl Marx para lo social y Sigmund Freud para lo individual.¹ Lo insustancial de los despectivos, gratuitos y reiterados calificativos del joven O’Gorman hacia el surrealismo (no tenía argumentos razonados), lo haría retractarse poco más tarde, pues es evidente que los estructuró desde el desconocimiento de sus fundamentos y postulados. En cambio, cerró aquella conferencia con una serie de claras consignas y es de imaginar cómo se recibieron sus exaltadas expresiones: “Expuestas estas razones, digo: ¡Mueran el “arte por el arte! ¡Mueran, el “surrealismo”, “el modernismo” anexo y el folklore! ¡Mueran todos los fana-

The surrealist movement had by 1933, made public through the voice of its theorist, André Breton, its first two *manifestos*. The movement aspired to attain freedom through the art produced under its aegis and would no longer capture obvious reality but rather try to capture collective and inner reality, but in contrast to Dadaism, it would follow a method. They therefore adopted two guiding figures: Karl Marx to address the social and Sigmund Freud to address the individual.¹ The lack of substance for the use of the derogatory, gratuitous and repetitive adjectives uttered by the young O’Gorman to qualify Surrealism (without reasoned arguments), would force him a short time later to retract, as it was evident that he lacked knowledge on the fundamentals and main tenets of the movement. He in fact ended that lecture by uttering a series of clear rallying calls, and one can just imagine how these exalted expressions were received by his audience: “Having stated my arguments, I say: Death to “art for art’s sake”!

¹ Para la apretada síntesis de las aspiraciones del surrealismo que incluyo arriba véase Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx* (1984: 173-178); Xavier Guzmán Urbiola, “Tres ejemplos de arquitecturas heterodoxas en México” (2022: 471); el primer “Manifiesto del surrealismo” (1924) y el “Segundo Manifiesto del surrealismo” (1930), en *André Breton. Antología (1913/1966)* (1973: 37-55 y 80-98, respectivamente).

¹ For additional information on the aims of surrealism, see Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX* (1984: 173-178); Xavier Guzmán Urbiola, “Tres ejemplos de arquitecturas heterodoxas en México” (2022: 471); the first “Manifiesto del surrealismo” (1924) and the “Segundo Manifiesto del surrealismo” (1930), in *André Breton. Antología (1913/1966)* (1973: 37-55 y 80-98, respectively).



Escuela llamada “Estado de Sonora”, una de las 24 que O’Gorman proyectó y construyó durante su gestión en la SEP en 1932 y 1933. Foto cortesía del IIE, UNAM.

tismos estéticos y morales que son víboras entre los canastos de flores o ametralladoras atrás de los altares!”

Y no satisfecho con lo anterior escribió algo inquietante que se transformaría en una más de sus ideas recurrentes por entonces: “creo justo y de mucha mayor importancia que se salve el hombre, aunque se pierdan todos los monumentos de todo el mundo y todas las victorias de Samotracia” (*sic*) (O’Gorman, 2005: 12). Duras

— Death to Surrealism, Modernism and folklore! — Death to all aesthetic and moral fanaticisms which are as vipers hidden in flower baskets or machine guns hidden behind altars!”

As if the foregoing had not been enough, he then introduced a new and unsettling idea which would become shortly afterwards one of his recurring themes: “better that man be saved, even if all monuments and Samothracian Victories were to be lost.” (O’Gorman, 2005: 12).



Juan O’Gorman, *ca.* 1933.

palabras que más tarde matizaría. Baste mencionar que, no obstante pensar así por entonces —y a pesar de empezarse a conocer el saldo del elevado número de muertes durante la Revolución—, ello no le impidió, al terminar por la misma época la casa para su padre o las de Diego Rivera y Frida Kahlo, firmarlas en las fachadas como quien firma exactamente una obra de arte y no solamente entrega para su uso un “objeto útil” (López Uribe, 2015:

Harsh words which he would later tone down. However, we should note that regardless of his beliefs at the time — and despite the fact that the great number of deaths caused by the Mexican revolution was at that time being made public — he did not refrain from placing his signature on the facades of the houses he built then for his father, Diego Rivera and Frida Kahlo, exactly as was the custom for any other work of art, and he did not just hand it

132-137).² En estos tres casos, su desconocimiento del surrealismo, su desprecio por los monumentos y el hecho de firmar sus obras, no cabe duda, su racionalismo lo llevó a excesos y contradicciones.

Aquí debe agregarse que en ese momento O’Gorman se hallaba proyectando y construyendo su famoso conjunto de escuelas primarias para la SEP ubicadas, casi todas, en la Ciudad de México y sus alrededores de entonces. Con un millón de pesos, cantidad con la cual hacía menos de diez años se construyera una sola escuela, el arquitecto y su equipo consiguió proyectar y levantar 24 escuelas nuevas, así como reparar 31 más. Para festejar ese logro, la SEP publicó el libro *Escuelas primarias, 1932*, el cual incluye un texto de O’Gorman. Diríase que era la demostración de sus anteriores ideas.

² Fue a partir del artículo de Cristina López Uribe, “Las firmas de las primeras casas funcionalistas de Juan O’Gorman” (2015: 132-137), siendo quien esto escribe subdirector general de Patrimonio del INBA y, en coordinación con el director por entonces del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Maestro Luis Rius Caso, que en agosto de 2017 aprovechamos los andamios, dado que se restaurarían y pintarían a la cal las fachadas de estos inmuebles, para encargar al Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam), del mismo INBAL, hacer unas calas en los lugares señalados y, en efecto, localizar y exhumar la firma de Juan O’Gorman en la fachada sur del estudio de Rivera. Véase “Develan firma de Juan O’Gorman en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo” (INBAL, 2017).

over for them to be used as merely “useful objects” (López Uribe, 2015: 132-137).² In these three instances: his ignorance of surrealism, his disdain for monuments and the action of signing his work, his rationalism no doubt drove him to excess and contradictions.

I should add that Juan O’Gorman was at that time working on the design and construction of his famous elementary schools for the Ministry of Education, most of them located in Mexico City and the surrounding areas. With one million pesos, an amount with which ten years before only one school would have been built, he and his team were able to design and erect 24 new schools and a remainder was left to repair 31 more. To commemorate this achievement, the Ministry published the book *Escuelas Primarias, 1932*, which includes a text by O’Gorman. It could be said that it served to

² Traces of his signatures were found after Cristina López Uribe published her article “*Las firmas de las primeras casas funcionalistas de Juan O’Gorman*” (2015: 132-137). At the time I was the Assistant Director for Heritage of the Mexican Institute of Fine Arts (INBA) and we undertook work to locate them, as restoration and maintenance work by lime-whitewashing the facades was to be done to the buildings in August 2017. We instructed the Mexican Center for Conservation and Registration of Movable Property (Cencopram) to perform bores to search for Juan O’Gorman’s signature on the southern façade of Rivera’s studio house. See “*Develan firma de Juan O’Gorman en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo*” (INBAL, 2017).



Arriba y abajo: Escuela en la antigua colonia Argentina, ejemplo que muestra la disposición general de los mismos inmuebles: un acceso definido al centro, que en su interior contiene las escaleras y, en este caso, dos crujías a cada lado para alojar las aulas. Fotos de Manuel Álvarez Bravo, cortesías del IIE, UNAM.

Aquí sí había congruencia entre unos conceptos y unos resultados, ya que todo el artículo ilustraba fácticamente “El arte ‘artístico’ y el arte útil”.

Se partía de hacer un diagnóstico de la realidad donde se actuaría y de los recursos con que se contaba. O’Gorman procedió a ubicar los nuevos inmuebles en las “barriadas” donde más se requerían, se olvidó de la idea de construir palacios y en cambio hizo un “estudio previo basado en la lógica y en la economía”, pero con la mayor “amplitud posible”. Habría dos tipos de escuelas: unas serían las de “los centros urbanos” y las otras “las escuelas de pueblo”, ambas adecuándose a sus posibilidades, recursos, demandantes y entornos. Por supuesto, “se eliminó por completo, en unas y otras, adorno y decorado y, en general todo lo que no fuera indispensable”.

La economía [...] se entendió en el sentido de lograr que los edificios costaran lo menos posible, dentro del mejor funcionamiento, y tendiendo a que se redujeran al mínimo los gastos de conservación y reparación para el futuro (O’Gorman, 1934a: 8-9).

Luego hacía énfasis en algo importante por congruente: “se uniformaron los elementos de construcción [...] lo mismo que los tamaños y secciones de las estructuras y di-

demonstrate his former ideas. It was proof of congruence between the concepts and the results, since the whole book did in fact serve to “illustrate ‘artistic’ art and useful art”.

The first step taken was to study the actual environment where the school was to be built and take into account available resources. O’Gorman then proceeded to erect the new buildings in the neighborhoods where the need was most pressing, while veering away from the idea of building palaces, to conduct “a prior study based on logic and thriftiness” while striving to achieve the greatest “possible built space”. Two types of schools were to be built: one for “urban locations”, the other type “people’s schools”, each type designed to meet the particular requirements, resources, users and environments. Needless to say, “all adornments, decorations and all that which was not indispensable were eliminated from both types”.

Indispensable thriftiness meant that the aim was to build the school at the lowest cost, achieving maximum functionality while striving to reduce future maintenance and repair costs to a minimum (O’Gorman, 1934a: 8-9).

He proceeded to underscore the importance of being consistent: “all construction elements were standardized [...] and the same criteri-

mensiones de los salones de clase [...] la proporción en el ancho de los departamentos sanitarios”, logrando un tipo de edificio “que puede crecer”. El número de tres se tomó “como común denominador para los entre-ejes de las estructuras, ya que el salón de clases modelo mide 6 x 9 metros” (O’Gorman, 1934a: 11), el cual modulaba todas las escuelas y lo ejemplificaba con las dimensiones de cada una de sus dependencias. Obviamente la modulación de las ventanerías se redujo en la misma proporción a la mitad y ni el pizarrón se salvaba de ceñirse a múltiplos de dichas medidas. La orientación de las ventanas era al este y sureste y en los muros ciegos colocó sus famosas claraboyas de ventilación. “Sobre el local de los baños se dejó una terraza, que puede improvisarse como tribuna” (O’Gorman, 1934a: 10). La colocación y los ramales de los muebles de baño se diseñaron con los mismos parámetros de ahorro. Una arquitectura pobre y conmovedora, como aquel país. Véase si no:

Todos los edificios fueron pintados, al exterior, con colores rojo, azul, naranja, rosa, café o verde, buscando que fueran suficientemente oscuros para evitar reflejos que causen daño a la vista. En los interiores se usaron colores claros, para hacer luminosos los salones. En el lugar

on was applied to the dimensions and sections of structural elements and classroom sizes [...] and to the proportions and width of sanitary facilities”, so as to erect a building which “could be expanded in the future”. The common denominator of 3 was applied to axial structural spans, since the model classroom size measures 6 x 9 meters” (O’Gorman, 1934a: 11), used as module for all school buildings, providing the measures of each dependent section. Window size was reduced in the same proportion to one half and not even the blackboard size was spared from being a multiple of such dimensions. Windows were oriented to the east and southeast and blind walls had his famous skylight ventilation, “a terrace was built on the ceiling of sanitary facilities, which could double as a forum” (O’Gorman, 1934a: 10). The placing and bathroom furniture and installations were designed under the same parameters of thrift. Austere and moving architecture to match the country at that time, as can be seen from the following:

All building exteriors were painted red, blue, orange, pink, brown or green, striving to use dark hues to prevent reflections which could damage eyesight. Interiors were painted in light colors, to make the classrooms luminous. A sign with

más visible de cada edificio, sobre la entrada principal, se pusieron a dos colores, las palabras Escuela Primaria (O’Gorman, 1934a: 10).

Juan O’Gorman y Juan Legarreta cerraban este texto de la siguiente manera:

Con distribuciones bien estudiadas se han logrado escuelas sencillas, cómodas, higiénicas, aireadas, luminosas y durables. No hay en ellas mentiras arquitectónicas; todo es sincero. Nada sobra; podríamos decir que su arquitectura es estricta. Sólo así ha sido posible realizar el milagro [*sic*]. Porque milagro [*sic*] es dar albergue escolar a 11, 000 niños con menos de un millón de pesos (O’Gorman, 1934a: 15).

¿Los iconoclastas hablando de milagros? Formalismos y asociaciones del habla coloquial aparte; sin embargo, pareciera que cuando se ha dicho todo sólo queda apelar a las manifestaciones terrenales de un ser superior.³

Para cerrar este apartado, hay que decir que, aunque él creía haber “eliminado” todo “adorno y decorado” de estas escuelas, varias de ellas incluyeron murales, elementos claramente agregados y sobre todo estéticos, en su limpia ingeniería de

the two words “Primary School” was placed at the most visible spot at the main entrance (O’Gorman, 1934a: 10)

Juan O’Gorman and Juan Legarreta closed this text with the following words:

By designing careful and studied distributions we have achieved to build simple, pleasant, hygienic, airy, luminous and durable schools. There is no architectural deception, everything in them is unfeigned. Nothing is superfluous, we could say that the architecture is austere. Only thus could we achieve the miracle, because it is truly a miracle to provide school accommodation to 11,000 children with less than one million pesos (O’Gorman, 1934a: 15).

Iconoclasts talking about miracles? Setting aside formal and colloquial figures of speech, it seems that when everything is said and done the only alternative left is to invoke earthly manifestations of a superior being.³

To close this section, I must point out that although O’Gorman pretended to have “done away” with all “adornment and decoration” from these schools, several of them included murals, which were clear-

³ Paraphraseo de mi artículo: “Los años radicales, 1930-1940” (Guzmán Urbiola, 2011: 174-176).

³ Paraphrasing my own article: “*Los años radicales, 1930-1940*” (Guzmán Urbiola, 2011: 174-176).

edificios. Se ubicaban en los muros ciegos de las escaleras o en los vestíbulos. Se trataba de los frescos, autoría de Julio Castellanos en la Escuela Melchor Ocampo de Coyoacán; de Roberto Reyes Pérez, en la ubicada en la colonia San Simón; de Jesús Guerrero Galván en la Escuela de Álamos; de Máximo Pacheco y el mismo Guerrero Galván en la de Portales; de Pablo O’Higgins en la colonia Industrial, y de Ramón Alba Guadarrama en la escuela que se encontraba en la colonia Pro-Hogar. Se sabe que se invitó a Rufino Tamayo, pero éste “pidió pintar” en el antiguo Conservatorio de Música. Asimismo, Diego Rivera deseaba proponer “algo enteramente nuevo” y pintar algunas escuelas, pues le “interesaban” por “su estilo”, y así se lo comunicó a Frida Kahlo para que se lo hiciera saber al secretario Narciso Bassols. Desafortunadamente no se concretó ese ofrecimiento. O’Gorman recordó que se pidió a los artistas que cobraran “poco, pero lo suficiente para vivir y pagar sus gastos y materiales [...] Podrían expresar francamente sus ideas, prometiéndoles que no se interveniría para nada en lo que expresaran sus murales” (Luna Arroyo, 1973: 119).⁴ Existen pocas fotografías de

ly extra, and above else, aesthetic elements added to his sparse construction engineering. The murals were placed on the blind walls of stairwells or entrance halls. These were frescoes painted by Julio Castellanos at the Melchor Ocampo school in Coyoacán; Roberto Reyes Pérez at the school located in Colonia San Simón; Jesús Guerrero Galván at the Colonia Álamos school; Máximo Pacheco and Guerrero Galván at Colonia Portales school; Pablo O’Higgins at the Colonia Industrial school, and by Ramón Alba Guadarrama at the Colonia Pro-Hogar school. It was reported that he invited Rufino Tamayo to participate, but Tamayo said he preferred “to work at the old Music Conservatory”. Diego Rivera wished to propose “something entirely new” and do some painting at these schools, as their style stirred his interest and so told Frida Kahlo, for her to relay the information to Narciso Bassols. Unfortunately, nothing came from this offer. O’Gorman recalled that the artists were asked to charge “little, although a sufficient amount to cover their living and other expenses and working materials [...] they were free to express their ideas, and nobody would intervene to opine on the subject matter of their murals” (Luna Arroyo, 1973: 119).⁴ Very few photographs were

⁴ Véase también Xavier Guzmán Urbiola, “Los años radicales, 1930-1940” (2011: 175). Para las afirmaciones sobre Rivera véase Archivo Frida Kahlo y Diego Rivera (afkdr), en el Museo Frida

⁴ See also Xavier Guzmán Urbiola, “Los años

esos trabajos y muchos de ellos, o casi todos, han desaparecido por desgracia. Pero, baste su mención para documentar otra afortunada inconsistencia de O’Gorman, que habla de la evidencia de que en el fondo de su ser él siempre pensó que el arte era un buen complemento de la arquitectura funcional.

Cuarto texto, un borrador

En “Diversas formas de la obra de arte”, O’Gorman continuó reflexionando sobre la arquitectura y el arte. Partía de recordar que los ingenieros llaman “obras de arte” a los ferrocarriles, vías fluviales, puertos, puentes, faros, presas, por el simple hecho de ser “obras de construcción”. Sin embargo, el “arte imperativo [...] no desempeña su papel teatral en estos trabajos humanos, hechos con el simple propósito de la utilidad material”. “Sólo valen cuando se trata del arte en el cojín de mariposa” (*sic*). Y en cambio “cierra sus ojos” al referirse a un objeto útil manufacturado por una máquina. No sólo esto, también aseguraba que:

La industria se vuelve el enemigo

Kahlo (MFK), véase “Carta de Rivera a Kahlo, 1 de octubre” [de 1932], Frida Kahlo, correspondencia, Diego Rivera, exp. 2, década de 1930, legajo 1, doc. 123, f. 5v.

made of these works and many or most of them no longer exist. Nevertheless, this mention should suffice to document another of O’Gorman’s fortunate inconsistencies, which shows that deep down he always believed that art went well with functionalist architecture.

Fourth text, a draft

In “Diversas formas de la obra de arte”, O’Gorman reflected further on architecture and art. He started by recalling that engineers considered railway networks, waterways, bridges, lighthouses and dams to be “works of art” by the simple fact that they were “works of construction”. However, he went on to say: “imperative art [...] does not play a role in these human undertakings, erected for their purely material utility”. “They have worth only when they are made to stand out as a butterfly on display”. In contrast “its eyes are shut” when referring to a machine-manufactured useful object. He does not stop here, he also stated that:

Industry becomes the enemy with

radicales, 1930-1940” (2011: 175). On the references made to Rivera see Archivo Frida Kahlo y Diego Rivera (AFKDR), at the Frida Kahlo Museum (MFK), see “Carta de Rivera a Kahlo, 1 de octubre” [de 1932], Frida Kahlo, correspondencia, Diego Rivera, exp. 2, década de 1930, legajo 1, doc. 123, f. 5v.

con sus siete pecados capitales (que deberían llamarse los siete pecados del capital) con su demonio, su mundo y carne del arte y sólo le dejan tener cabida en los rincones escondidos, allá lejos entre los cerros, en los campos abandonados o en las zonas de la ciudad que nunca serán visitadas por el elegante o por el viajero influyente, o en los gabinetes científicos adonde “qué más da la apariencia” (O’Gorman, 2020: 10).

Pensaba que el “sentir general” estaba dirigido a que lo calificado con sarcasmo por él como “arte mariposa” puede existir cuando en su manufactura interviene no la máquina sino “sólo la mano con la aguja”, gran absurdo, pues “como si la aguja no fuese una máquina”. En seguida, se preguntaba: “¿por qué *a priori* y a primeras vistas se tiene que aceptar el académico modo de pensar de que sólo lo inútil es arte, de que sólo aquello hecho con el propósito de agradar sea agradable” y no se percibe la belleza en lo útil? O’Gorman se respondía con preguntas, metáforas e ironías que ya había usado en “El arte ‘artístico’ y el arte útil”:

¿La imperfección es pues el secreto de lo sentimental? El error, el camino torcido [¿]es entonces el camino humano? Y el arte dependiente de un tendajón misceláneo no acepta más existencia que la propia en papel de

its own seven cardinal sins (which should, in fact, be called the seven sins of capital) with its own Art Devil, world and flesh, and only allows art to participate in hidden nooks, far away, lost among the hills, in neglected fields or city sections never visited by the well-dressed or by the influential traveler, or in scientific research facilities where “Who really cares about appearances?” (O’Gorman, 2020: 10).

He believed that “general opinion” leaned towards what he sarcastically defined as “butterfly art” which existed solely when no machine was involved in its making but only “the needle-guiding hand”, something preposterous since he asked himself: Is a needle not a machine? To immediately ask himself another question: Why should one accept in advance the academic tenet that only that which has no use is art, that only that which is made to please is in fact pleasing? Why should there not be beauty in that which is useful? O’Gorman responded his own questions with other questions, metaphors and irony as he had done previously in his text “El arte ‘artístico’ y el arte útil”:

Is imperfection then the secret underlying sensibility? Is error then the twisted path humans must follow? While art is made to depend on a general store selling only its

DIVERSAS FORMAS DE LA OBRA DE ARTE.

Los Ingenieros les llaman a cierto tipo de construcciones obras de arte de ferrocarriles y caminos de vías fluviales y de puertos, a los puentes alcantarillas a los faros presas, etc., simplemente por ser obras de construcción necesarias en los desniveles, adonde los obstáculos que presenta la naturaleza son mayores. Por esta razón hay que tener mayor cuidado ~~y mayor-euidade~~ y mayor estudio en estos puntos vulnerables para aprovechar la topografía natural y sacar el fruto a las cascadas a los manantiales, saltar de cerro a cerro etc. Con estas obras de arte se vuelve prestidigitador el Arquitecto o Ingeniero sea quien fuera, el que las hace.

Pero el arte sustantivo imperativo del que todos se sienten empapados como la esponja en el mar, no funciona, ni desempeña su papel teatral en estos trabajos humanos, hechos con el simple propósito de la utilidad material. Tal parece que solo en este caso se coló como Oreste entre los triglifos del Templo de Diana, el arte entre los libros de Matemáticas y construcción ~~y~~ (es el único caso) y "solo vale" como regla de juego de canicas cuando se trata de arte en el cojín de mariposa o algún trabajo de manufactura manual doméstica entre los que incluimos las casas y la arquitectura de ciudad. Pero cierra sus poros la esponja y los ojos cuando los tiene, al tratarse de cualquier objeto simplemente útil de manufactura en máquina, o bien envuelve al mismo objeto con su tela de araña como pasa cuando a los focos les hacen su sweater ~~de~~ tejido de algodón o a las cosas sus trou-trous, espumas de jabón y vestidos a la moda.

La industria se vuelve el enemigo con sus siete pecados capitales, (que deberían llamarse los siete pecados del capital) con su demonio, su mundo y carne del arte y ~~que~~ solo ~~para~~ ^{sean} tener cabida en los rincones escondidos, allá lejos entre los cerros, en los campos abandonados o en las zonas de la ciudad que nunca serán visitadas por ~~el~~ ~~viaje~~ elegante o por el viajero influyente, o en los gabinetes científicos adonde "que mas dá la apariencia". No es que sea cosa importante, ni de tomarse en cuenta el que no les guste a las personas de temperamento domestico de ideología del pájaro en jaula, o de maceta en el balcón, los puentes de acero, pero es imperdonable que el viajero reniegue de su apariencia o más aún el propio constructor inconciente, del verdadero sentido de la obra de arte.

El sentir general al tratarse de este penoso asunto diremos "arte mariposa" para mayor claridad es que: solo puede existir cuando en su manufactura interviene solo la mano del hombre (o de la mujer) pero directamente, y por directamente se entiende y en este caso particular -con una aguja- como si la aguja no fuera una máquina, y muy mala por cierto porque se necesita usar dedal. Entonces

Páginas 49, 50 y 53: Mecanuscrito del artículo titulado "Diversas formas de la obra de arte". Es un ejemplo del pensamiento en construcción de O'Gorman.

Éste en particular contiene metáforas y reflexiones poco claras, pero que demuestran cómo fue afinando sus ideas.

- 2 -

"este arte" dependerá no solo de la simple mano, sino de la mano más cierta cantidad de mecanismo, mas o menos primitivo, pero de cualquier manera, aquí se plantea una ecuación para determinar cantidades de mecanismos, adonde las fórmulas abstractas hierven y dentro del caldo todo se hacen bolas.

¿Porqué a priori y a primeras vistas se tiene que aceptar el académico modo de pensar de que solo lo inútil es arte? de que solo aquello hecho con el propósito de agradar sea agradable? Esta fórmula o receta es tan inverosímil como decir que solo la pasta de ~~flax~~ gras es comida o peor aún en muchos casos la pasta de dientes.

¿La imperfección es pues el secreto de lo sentimental? El error, el camino torcido es entonces el camino humano? Y el arte dependiente de un tendajón micelaneo no acepta mas existencia que la propia en papel de china goma, títeres, velas para las posadas, protegidas por un letrero que dice "se arreglan árboles de navidad".

De tanta importancia concedida le quitaron su libertad al arte. Pintaron de dorado al animal, ~~ya~~ ahora ~~ya~~ se entumió y ya no puede caminar.

El inutil arte mariposa ha traído la arterioclorosis de la calle la tuberculosis de la casa de habitación y no hay médico que las cure ni cirujano que las opere y aumenta día a día en caudal de tráfico y siguen y seguirán naciendo niños sin aire, todo debido al poema sublimar del romántico, antihumano en su esencia, enfermizo y podrido, pero las casas de techos de teja, los patios de 2 mts. de ancho, las ventanas de claustro, las viguerías y artesonados de sacristía y los estilos son el motivo del arte mariposa.

"Se vive de los muertos o se mata a los vivos" esta es la fórmula de las Academias Artísticas y sobre esta base funcionan los planos de la habitación humana.

Horror al dinamo y al microscopio - las señoras católicas dicen la ciencia es el demonio y procuran siempre quemar carbón en vez de tractolina. Y la intención demoniaca, satánica, científica de la industria, consiste en dar luz, aire, agua a las casas, a los edificios, al lugar del trabajo y al lugar del descanso.

Memoria morbosa de la tradición, mas valiera que el hombre no tuviera memoria. Algún día quizás saldrán las chimeneas de acero por las linternillas de las cúpulas registradas por siglos después de J.C. en estadísticas arqueológicas para salvar al hombre aunque se pierda el monumento, aunque se pierda la columna de capitel jónico o la corniza de mármol travertino jaspeado.

El no dejar morir a los muertos y embalsamar momias

china, goma, títeres, velas para las posadas, protegidas por un letrero que dice: “se arreglan árboles de navidad” [sic]. De tanta importancia concedida le quitaron su libertad al arte. Pintaron de dorado al animal, ahora se entumió y ya no puede caminar (O’Gorman, 2020: 11).

Consecuente, en aquellos años juveniles, él se entregó desproporcionadamente a actuar en consonancia con sus deseos de transformar la realidad, los cuales representan la parte conmovedora de su pensamiento. Hay ahí un O’Gorman mordaz ligado al autor de “El arte ‘artístico’ y el arte útil”, que usa el lenguaje como arma, pero también con una evidente necesidad de llamar la atención sobre sí mismo:

Algún día quizá saldrán las chimeneas de acero por las linternillas de las cúpulas registradas por los siglos después de J. C. [sic] en estadísticas arqueológicas para salvar al hombre, aunque se pierda el monumento (O’Gorman, 2020: 11).⁵

Aquel muchacho que no llegaba a los 30 años aún, ya había logrado ser un veterano en las diatribas

own wares of Chinese paper, gum, puppets, *posada* candles, concealed behind a sign that reads: “we fix Christmas trees”. Burdened with such importance they have deprived art of freedom. The animal was painted in gold, it stiffened and is now unable to walk (O’Gorman 2020:11)

Steadfast in his youth, he drove ahead to satisfy his wish to transform reality, this was the moving aspect of his thoughts. A mordant O’Gorman associated with the author of “El arte ‘artístico’ y el arte útil”, who uses words as weapons but needs, however, to draw attention on himself:

Someday, steel smokestacks will break through the dome skylights which have been documented in the centuries after Christ in archeological logbooks to save man, even if it means the loss of the monument (O’Gorman, 2020: 11).⁵

The young man who was not yet thirty, had already turned into a champion of diatribe —or so his opponents thought— wielded against the traditional functions of archi-

⁵ El texto original de este artículo se encuentra en la Biblioteca Nacional de la UNAM: Fondo Reservado, Archivo Carlos Pellicer Cámara, correspondencia, caja 89, folder 2. Véase también Guzmán Urbiola, “Juan O’Gorman, el arte y la belleza de lo útil” (2020: 8 y 9).

⁵ The original text of this article is found in the Biblioteca Nacional de la UNAM: Fondo Reservado, Archivo Carlos Pellicer Cámara, correspondencia, caja 89, folder 2. See also Guzmán Urbiola, “Juan O’Gorman, el arte y la belleza de lo útil” (2020: 8 y 9).

—sus oponentes lo entendían de ese modo— acerca de la tradicional función social de la arquitectura y del arte en general. Es indudable que aquel joven arquitecto que pensaba así, que lograba construir lo que construía y que intentaba unir su reflexión a las necesidades populares, provocaba una imantación que hoy sigue vigente. Él era parte de una tendencia y producto de un contexto que —durante la fase reconstructiva de la Revolución—, junto con algunos miembros de su generación, compartían tales posturas y aspiraban a hacerse escuchar para impulsar sus ideas ante una circunstancia cruel que urgía intervenir con arquitectura industrializada y estandarizada para edificar lo que faltaba (y falta): viviendas, escuelas y hospitales, con arquitectura técnica e infinidad de objetos necesarios en las líneas de producción; claro que sin conciliar al “arte artístico” con el “arte útil”, al menos aún en ese momento. Piénsese en el ingeniero José Antonio Cuevas y en el arquitecto Guillermo Zárraga, a quienes O’Gorman consideraba sus maestros (Luna Arroyo, 1973: 90, 92 y 93); también en Juan Legarreta, que poco después (en octubre de 1933) escribiría la famosa “síntesis” de su postura teórica: “un pueblo que vive en jacales y cuartos redondos, no puede HABLAR, arquitectura [*sic*]. Haremos las

architecture and art in general. It cannot be doubted that the young architect who defended such thoughts, was able to build what he built and who strived to match his beliefs to people’s needs, acted as a magnet whose effect is still felt. He and others of his generation belonged to a trend and were the product of a context which —during the reconstruction phase of the Mexican Revolution— shared their viewpoints and aspired to be heard to transform the ideas, developed in the face of a cruel environment, into reality by the use of an industrialized and standardized architecture to build that which was lacking (and is still lacking): housing, schools and hospitals, applying technical architecture and a plethora of objects needed in production lines; clearly without then trying to reconcile “artistic art” with “useful art”. Antonio Cuevas, an engineer, and Guillermo Zárraga, an architect, who were O’Gorman’s teachers come to mind (Luna Arroyo, 1973: 90, 92 y 93), also Juan Legarreta, who would shortly after write the famous “synthesis” of his theoretical position: “people who live in shacks and shanty towns are unable to TALK through architecture. We will build people’s houses. Aesthetes and rhetoricians —death befall to all— will afterwards conduct their debates” (Legarreta, 1934a: III); Álvaro Aburto, who pioneered

- 3 -

solo para el recreo de la vista de ojos morbosos, y resucitar enterrados y sacar de sus tumbas a los estilos para reproducirlos y negar a nuestra vida, una vida propia, ~~es ser~~ como el hijo de familia rica que imita al padre, ~~y ~~parece~~ ~~el~~ ~~padre~~ ~~para~~~~ para parecer hombre.

Porqué entonces no iniciar una campaña para hacer microscopios estilo barroco o dinamos estilo colonial y ser completamente consecuentes con el arte mariposa?

O bien dejar que el arte se cuide solo. Condescender o conceder a llamar obras de arte de ciudad aquellas que tengan las miras utilitarias, simplemente utilitarias de alojamiento para el trabajo y para el descanso al igual que los constructores llaman obras de arte a los puentes que sirven solo para el paso del camino. Y entonces romper o desinflar las palabras infladas, salidas de boca de libros gordos e inflados de genios y musas que hacen a un lado la posibilidad de un arte utilitario y que trazan caminos académicos con enunciados de guía que solo sirven para los turistas.

Es casi inverosímil llegar a creer que la forma del objeto útil sea desagradable. Cuando menos es mas lógico decir que nos gustan aquellas formas producto del aprovechamiento de las fuerzas naturales para satisfacer necesidades humanas estableciendo forzosamente una armonía mecánica. Cualquiera forma hecha sin más propósito que el de agrandar por su simple forma será motivo mucho mas subjetivo y menos general.

Cuando menos en un caso podemos estar seguros de que el hombre que realiza con éxito la obra útil humana tenga gusto en ver la forma plástica producto de lo hecho, como quien descubre de nuevo la geometría y en el otro caso no podremos estar seguros de que tal o cual forma arbitraria no sea mas de una moda momentánea y pasajera y que además, que mas dá que lo sea.

Si se niega en estos casos el valor que puede tener la razón, entonces esta bien hacer juegos por jugar y que se establezcan reglas que organicen el deporte, y que se cambien estas reglas arbitrariamente por los propios jugadores para dar mayor interés, o por estar aburridos de ciertas reglas u otras razones cualesquiera, y la trascendencia de estos juegos consistirá quizás en el adiestramiento o bien en el significado sentimental que represente estar en el juego de parte de unos o de otros de los jugadores.

Juan O'Gorman

casas del pueblo. Estetas y retóricos —ojalá mueran todos— harán después sus discusiones” (Legarreta, 1934a: III); en Álvaro Aburto, que acometió como precursor el problema de la casa campesina y su estandarización en 1935 (Aburto, 1934: 81-84);⁶ o en los aún más jóvenes Carlos Leduc (que en 1936 proyectó una visionaria aula casa rural en Tuxpan, Veracruz) (Guzmán Urbiola, 2004: 28 y 29), Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Enrique Guerrero y Balbino Hernández (miembros de la Unión de Arquitectos Socialistas), quienes poco después, en 1938, proyectarían La Ciudad Obrera de México en el norte de la capital (Arai *et al.*, 1938: 202-216). Pero no continuemos ampliando la lista, piénsese por último en O’Gorman mismo, quien entre 1932 y 1933 se hallaba inmerso en la febril actividad constructiva —ya se mencionó— de las conocidísimas escuelas para el programa escolar de la SEP. Él había convencido al secretario de Educación, Narciso Bassols, de echar a andar ese proyecto en la Ciudad de México y sus inmediaciones, empresa que consideraba no de arquitectura, sino de “ingeniería de edificios”, escuelas que siguen siendo hoy asombrosas (O’Gorman, 1934b: 13-19; Luna Arroyo, 1973:

and tackled the issue of rural housing and its standardization in 1935 (Aburto, 1934: 81-84);⁶ or the even younger Carlos Leduc (who in 1936 conceived and designed a visionary rural classroom in Tuxpan, Veracruz) (Guzmán Urbiola, 2004: 28 y 29), Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Enrique Guerrero and Balbino Sánchez (members of the *Unión Obrera Socialista*), who would shortly after (in 1938) design the *Ciudad Obrera de México* to be built in the northern section of Mexico City (Arai *et al.*, 1938: 202-216). But let us not add to the list but rather think about O’Gorman himself, who was experiencing a construction frenzy in 1932-1933 as mentioned previously, erecting the famous schools for the Ministry of Education. He had persuaded the Secretary of Education, Narciso Bassols, of going ahead with the project in Mexico City and the surrounding areas, an undertaking considered by him to be not an architectural project but one of “construction engineering”; schools which even today are a cause of wonder (O’Gorman, 1934b: 13-19; Luna Arroyo, 1973: 99; O’Gorman, 1983: 123-124).⁷ All of them were part of an extremely momentous trend in Mexican architecture of the second half of the

⁶ Véase también Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana* (1964: 86).

⁶ See also Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana* (1964: 86).

⁷ See Xavier Guzmán Urbiola, “Los años radicales, 1930-1940” (2011: 174). One of these

99; O’Gorman, 1983: 123-124).⁷ Todos ellos conformaron una corriente importantísima e insoslayable porque comprendían el desarrollo de la arquitectura mexicana de la segunda mitad del siglo pasado, que partía de 1920, por lo menos. Eran conscientes de la falta de higiene en las ciudades y el campo, de la necesidad de dotar a amplios sectores de agua potable, de edificar hospitales, formar maestros para impartir educación a la niñez y facilitar viviendas a la población.⁸

“Diversas formas de la obra de arte”, no obstante ser un borrador nunca publicado en vida de O’Gorman, nos ayuda a entender la gestación de sus ideas y nos acerca a un personaje, a unos conceptos y a un periodo fundamentales, no sólo de la historia de la arquitectura, sino del arte en general en México. Este texto ofrece una mirada de conjunto sobre un asunto en apariencia bien acotado, pero que involucra un universo amplísimo del que forma parte. Si sus palabras e ideas son capaces todavía de remover conciencias, o de

last century which cannot be overlooked, whose origins can be dated as early as 1920. They were aware of the lack of sanitation in cities and farmlands, of the need of providing potable water to large swaths of the population, the need to build hospitals, train teachers to educate children and make housing available to people.⁸

Notwithstanding that the text “*Diversas formas de la obra de arte*” is just a draft which remained unpublished during O’Gorman’s lifetime, it is a text that helps us understand how his ideas evolved and draws us closer to the person, to his conceptions and to a fundamental period, not only of the history of architecture, but generally of art, in Mexico. This text provides an overarching view of a seemingly narrow subject matter which is, nevertheless, part of a much larger universe. If his words can still stir awareness or polarize opinions, they might move us to look from the past into our present, characterized unfortunately by a still persistent reluctance to leave behind such widespread

⁷ Véase también Xavier Guzmán Urbiola, “Los años radicales, 1930-1940” (2011: 174). Una de estas escuelas, la ubicada en la colonia Industrial, está declarada Monumento Artístico Nacional por el decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación*, 16 de noviembre de 2018.

⁸ Un buen estudio de esta tendencia sigue siendo el de Rafael López Rangel, *Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción* (López Rangel, 1984).

schools, located in Colonia Industrial, has been classified as a National Artistic Monument by an Executive Order published in the Mexican Official Gazette on November 16, 2018.

⁸ Un buen estudio de esta tendencia sigue siendo el de Rafael López Rangel, *Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción* (López Rangel, 1984).

polarizar opiniones, quizá sean útiles para aproximarnos, a través del pasado, a nuestro propio presente que, por desgracia, se resiste a dejar atrás esas mismas carencias e injusticias. En estas posturas es donde hallamos al Juan O’Gorman que continúa despertando interés.

Quinto y sexto textos, otra conferencia y un artículo más

De sus textos tempranos, quizá “El arte ‘artístico’ y el arte útil”, así como la conferencia que O’Gorman dictó en el marco de las llamadas Pláticas sobre Arquitectura, convocadas por los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Alfonso Pallares en octubre de 1933, son quizá los más sustanciosos. Creo que O’Gorman gozó entonces de más tiempo y reflexionó sus ideas y conceptos con mayor serenidad. Es claro que la última está mejor escrita. No hay metáforas fallidas o excesivas y expone su tema de manera transparente.⁹ Quizá sea un indicio de su natural orgullo por

deprivation and injustice. It is in instances such as this one, where we find the Juan O’Gorman who is still capable of arousing our interest.

Fifth and sixth texts, another lecture and one more article

From among his early texts, perhaps “*El arte ‘artístico’ y el arte útil*” and the lecture O’Gorman gave during those which came to be known as *Pláticas sobre Arquitectura*, organized by the architects Carlos Obregón Santacilia and Alfonso Pallares in October 1933, are the most substantial. I believe O’Gorman by that time had had more time to quietly reflect on his ideas and concepts. It is evident that the lecture was written with more care. It contained no faulty or exaggerated metaphors and presents clearly the matters at issue.⁹ The fact that this lecture was not only published together with the other lectures of the series in 1934, but that O’Gorman had it published by itself in a now hard-to-find booklet which

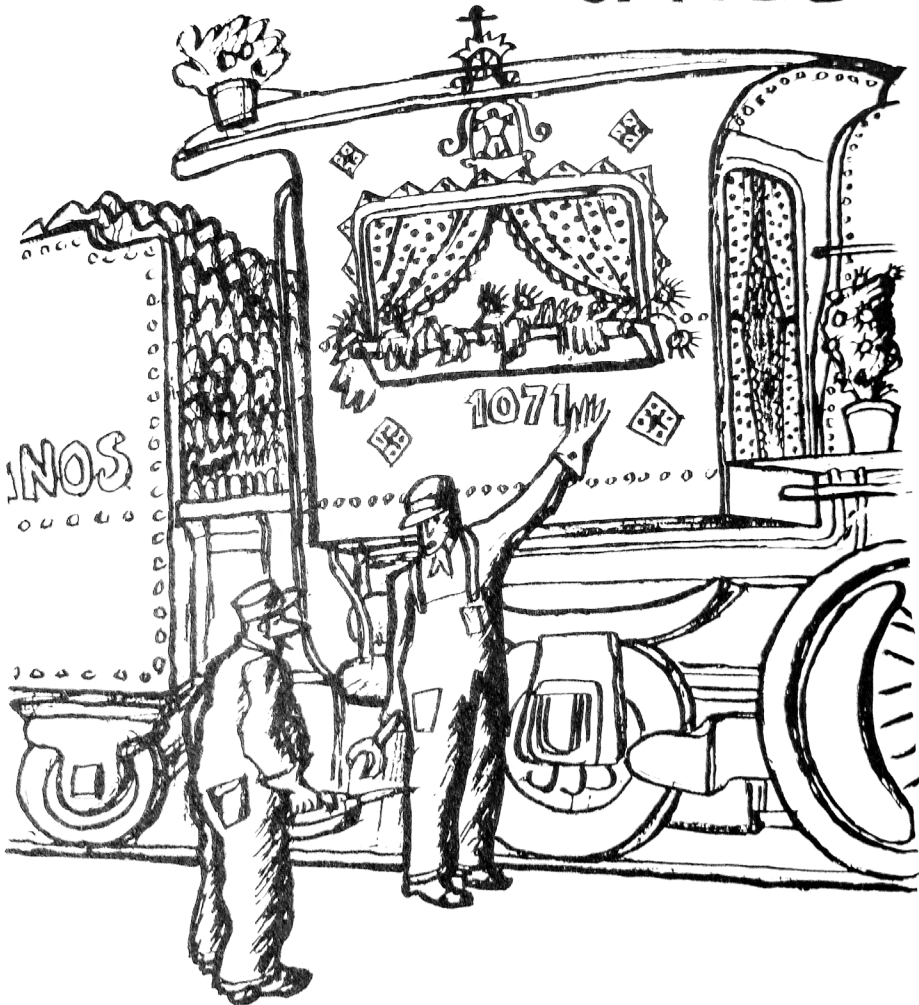
⁹ Esta conferencia ha sido analizada por varios estudiosos, el pionero quizá sea Carlos González Lobo, con “Arquitectura en México durante la cuarta década: el Maximato, el Cardenismo” (González Lobo, 1982: 60-62). Otro claro análisis de esta conferencia es el de Louise Noelle, “Juan O’Gorman. Ingeniería de edificios. Casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, México, D. F., 1932” (Noelle, 2016: 33, 34 y 36).

⁹ This lecture has been studied by several scholars, the Pioneer being Carlos González Lobo in his work “Arquitectura en México durante la cuarta década: el Maximato, el Cardenismo” (González Lobo, 1982: 60-62). Another careful examination of this lecture is the one made by Louise Noelle: “Juan O’Gorman. Ingeniería de edificios. Casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, México, D. F., 1932” (Noelle, 2016: 33,



Portada del cuadernillo titulado *Arquitectura contemporánea*, edición del autor, México, 1934. Rara perspectiva de O’Gorman de edificio con planta baja libre y cuatro niveles.

UNA SUGESTION PARA RESOLVER "NECESIDADES ESPIRITUALES."



Conocida caricatura de O'Gorman. La usó para ilustrar sus ideas en su famosa intervención en las *Pláticas sobre arquitectura* de 1933-1934.

ella el hecho de que, además de haberse publicado esta conferencia junto a las otras que se pronunciaron en el volumen titulado también *Pláticas sobre arquitectura* el año de 1934, O’Gorman promovió al mismo tiempo la aparición de su sola charla en forma de una hoy rara plaquette titulada *Arquitectura contemporánea* (O’Gorman, 1934c).¹⁰

En su conferencia del 9 de octubre de 1933, él se presentó como uno de los más radicales arquitectos convocados a aquellas sonadas conferencias. Una cosa que llama la atención de entrada es que procedió por negación; se demoró en afirmar sus certezas y en cambio se engolfó en criticar lo que consideraba inaceptable o superado. Habló de manera provocadora, con un lenguaje coloquial, aunque contenido, tal vez porque se hallaba ahora ante un auditorio distinto al de los estudiantes a quienes se dirigió el 9 de junio de 1933. Dio un cúmulo de ejemplos ridículos para diferenciar y evidenciar las necesidades “subjetivas”, “espirituales” o intangibles (eso que consideraba como obsoleto), de las necesidades “materiales”, que pueden ser “precisadas y medidas”, que eran donde él cifraba sus certidumbres para apostar por una

bore the title *Arquitectura contemporánea* (O’Gorman, 1934c)¹⁰, may be an indication that he felt justifiable proud of this text.

He presented himself at his October 1933 lecture as one of the most radical architects invited to participate in the well-known series. It is worth noting that he proceeded to use negation for his presentation. He took some time to introduce his affirmations, while first plunging ahead to criticize that which he found unacceptable or out-of-date. The language used was provocative and colloquial although measured, perhaps because he was then facing another audience, different from the students he addressed on June 9, 1933. He used ridicule to provide numerous examples and evidence of “subjective”, “spiritual” or intangible needs (which he found obsolete), to distinguish them from “material” needs, which could be “distinguished precisely and measured”, the latter being the grounds for his assertions to bet on an as yet novel methodology regarding the technical project. The caricature he made of a locomotive bearing the sign of progress, although dressed up as a doll house, was an eloquent example for that which he under-

¹⁰ Esta plaquette tiene en la portada una interesante ilustración de un edificio moderno dibujado por O’Gorman.

34 y 36).

¹⁰ The front cover of this booklet has an interesting illustration of a modern building drawn by O’Gorman.

metodología aun novedosa respecto del proyecto técnico. Su caricatura de una locomotora, portadora del mensaje del progreso, pero adornada como casa de muñecas, fue elocuente para ilustrar lo que entendía por “necesidades espirituales”; ésta se publicó en 1934 como ilustración de su conferencia y asimismo en el libro *Pláticas sobre arquitectura*,¹¹ continuando así su burla de quienes no querían ver lo que para él se presentaba como obvio.

Las ponencias de los arquitectos restantes giraron en gran medida en torno a esta diferencia de enfoques. Se asoció a los defensores de las necesidades espirituales con los tradicionalistas; en tanto que, a quienes pugnaban por dar más importancia a las necesidades materiales se les identificó con los funcionalistas modernos o radicales. Sin embargo, bien leída la conferencia de O’Gorman, no era que considerara a las necesidades espirituales como

stood to be “spiritual needs”. This illustration was published in 1934 to accompany his lecture and was included also in the *Pláticas sobre arquitectura*,¹¹ carrying on his tirade against those who refused to see that which was obvious to him.

The remaining lectures proceeded to a great extent to address this difference in approach. Defenders of spiritual needs were associated with the traditionalists, while those who backed the need to give more importance to material needs were identified as modern functionalists or radicals. Nevertheless, if one gives careful consideration to O’Gorman’s lecture, it seems that he did not actually consider spiritual needs to be obsolete, but rather that in affirming that both kinds should intervene “in architectural composition”, it would be desirable for the former to become subsumed into the latter.

¹¹ En la edición original de *Pláticas sobre arquitectura* (Pallares, 1934: 25), se incluyó este dibujo o caricatura por primera vez. Juan O’Gorman al cerrar su plática escribió que para dar una idea “más cabal de su concepto respecto de esta ambigüedad que llaman necesidades espirituales” llevó esta “caricatura publicada en un periódico americano”, a la que dio “algunos toques nacionales”. Se sobreentiende entonces que la copió y la redibujó adaptándola a nuestro contexto. Ahí se publicó con el siguiente pie: “Dibujo presentado por el arquitecto Juan O’Gorman ilustrando su tesis”. Se refiere, por supuesto, a las tesis expuestas en su conferencia, pues para 1934 aún no se recibía.

¹¹ The original edition of *Pláticas sobre arquitectura* (Pallares, 1934: 25), included this illustration or cartoon for the first time. Juan O’Gorman mentioned at the end of his lecture that to provide a more rounded idea of “this ambiguous term named spiritual needs” he had taken the “cartoon from an American newspaper” and “added a few Mexican touches”. So, one is to understand that he copied it and redrew it to adapt it to the Mexican context. It was published in that edition with the following caption: “Drawing by the architect Juan O’Gorman to illustrate his arguments.”

obsoletas exactamente, más bien, al afirmar que unas y otras debían “intervenir en la composición de la arquitectura”, era deseable subsumir las primeras a las segundas.

Innegable es que todos los hombres tenemos sentimientos que son el producto de la vida y de la experiencia, pero que por este hecho vamos a dejar que estos sentimientos tengan una participación perjudicial en la solución de los problemas de la arquitectura, por más que estos sentimientos o razones espirituales sean razones subjetivas necesarias a sus poseedores (O’Gorman, 1934b: 14).

Deben participar, pero no de manera perjudicial. Hay ahí por consecuencia una clara evolución, una suerte de síntesis en su pensamiento. En seguida enfatizaba que las primeras, las espirituales, no pueden imponerse a las segundas, las materiales, pues estas últimas son “más palpitantes [...] más profundamente humanas”, y dado que, ahí es donde ponía el acento, entonces generalizando afirmaba que en realidad todos los hombres deben ser satisfechos en esas necesidades “materiales” y no en las “espirituales”, que son privadas, singulares y, además, de pésimo gusto porque reflejan preferencias particulares, erráticas y dispares. Lo importante para él, quien en ese momento hacía escuelas estandarizadas, era

It is undeniable that all men have sensibilities that stem from life and experience, but why should we, as a result thereof, allow such feelings to have a prejudicial effect on the solution of architectural problems, even though such spiritual reasons or sensibilities may in fact be subjective reasons for their owners (O’Gorman, 1934b: 14).

Such sensibilities must be present but not have a harmful effect. We can see that his thought has clearly evolved to some extent into synthesis. He then goes on to underscore that spiritual needs cannot be made to prevail over material needs as the latter are “more vibrant... more profoundly human” and since, and this is what he wished to emphasize by generalization, every person’s “material needs” must perforce be satisfied, and not so the “spiritual needs” which are private and individual and even in bad taste because they express particular, erratic and disparate preferences. Important for him, when he was engaged in building standardized schools, was to detect the needs that would be satisfied with technical architecture, engineering must suffice. Referring to the majority of users, those pushed into oblivion after the revolution who lacked everything, he wrote:

definir necesidades para cubrirlas con arquitectura técnica, con sólo ingeniería. Refiriéndose a la gran mayoría de usuarios, olvidados por la posrevolución y carentes de todo, escribió:

Ojalá que en vez de pericos y macetas cargaran libros, libros para educarse y para que reclamaran y exigieran un lugar de habitación mejor. CON BUENOS BAÑOS DE REGADERA, con mucha luz y mucho sol y arrojar a la basura este lastre de mugre e ignorancia [...] En las escuelas, ¿vamos a pensar en necesidades espirituales? Ante un problema de carácter de tanta responsabilidad y trascendencia, ¿vamos a pensar en ambientes artísticos o aspectos agradables y espirituales del edificio? Cuando lo que se necesita con urgencia es higiene. Higiene del cuerpo y de la inteligencia. Ventanas grandes que den mucha luz y muchos baños de regadera (O’Gorman, 1934b: 20).

Mención aparte la merecen sus elogios a la arquitectura vernácula (que llama “del pueblo” o “regional”) como funcional por su homogeneidad, pues es, decía, “siempre igual, porque resuelve necesidades semejantes”.

De ahí O’Gorman dio un salto: puesto que los hombres son los mismos y sus necesidades son idénticas en el orbe, “la arquitectura tendrá

We should hope that instead of owning parrots and flowerpots they carried books, books for them to ask and demand better housing. DECENT SHOWER STALLS, good lighting and plenty of sunshine, hope that they cast away filth and ignorance [...] Are we to give thought [when building schools] to spiritual needs? Facing a problem of such import and transcendence: Are we to think about the pleasant and spiritual aspects of the building? When hygiene needs urgently to be addressed? Purity of mind and body. Large window panes to provide plenty of light and numerous shower stalls (O’Gorman, 1934b: 20).

He particularly extolls vernacular architecture (using the terms of “architecture of the people” or “regional architecture”) describing it as functional for its uniformity since, in his words, it was “always the same, providing solutions to like needs”. On these grounds, O’Gorman decides to take a leap and reasons that as men are the same and needs are identical worldwide, “architecture must become international, for the simple reason that man is striving for universality”: technology and “efficiency and the lowest cost”.

Thus, rationality and a concern for the context imposed the manner in which problems were to be faced. He explained this logic so:

que hacerse internacional, por la simple razón de que el hombre cada vez se universaliza más”: técnica y “eficiencia al precio más bajo”.

Así, la vida racional y la atención al contexto imponían una forma de enfrentar los problemas. Esa lógica la expresaba de la siguiente forma:

La vida impone sus condiciones económicas y sociales y sus condiciones materiales. A la técnica con sus medios le toca resolverlas de la mejor manera. Por la mejor vía, el máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo [...] Creo que la arquitectura que resuelve las 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, es la verdadera y única arquitectura de nuestra época (O’Gorman, 1934b: 18-19).

Reconocía que la arquitectura técnica tenía “un lenguaje feo”, pero “ya nos acostumbraremos después a oírlo [sic] bonito”.

Liberar [al hombre] de los fanatismos por medio de la verdad, llegar a la concordancia del sentimiento y de la razón y hacer del mundo mecánico, no un horror del que se huye y que se soporta, porque es inevitable como un infierno para pagar los pecados, sino un mundo en que se encuentre toda la belleza

Life imposes upon us social, economic and material conditions. Technological means must be used to offer the best solution. We should follow the best path with maximum efficiency and the least effort [...] I believe that an architecture that provides the means to satisfy material, palpable needs, which are real and proven and are not to be confused, which are also fundamental and common to all men, is the only and true architecture of our times (O’Gorman, 1934b: 18-19).

He acknowledged that technical architecture “spoke an ugly language” but went on to say that “we would eventually become accustomed to appreciate its beauty”.

To [free man] from fanatisms through truth, to achieve harmony between sentiments and reason and transform the mechanical world to be, not a horror to flee away from and be borne, but one that encompasses all the beauty and well being that man strives for, being aware of his creative potential [...] this is the reason why, gentlemen, we will identify the architecture named by some as functional or rational, and others as German, Swedish, international or modern architecture leading to confusion with so many terms, as technical architecture [...] in the understanding that it is meant to be useful to man, directly and precisely. The difference between a

y todo el bienestar que se procura el hombre a sí mismo, consciente de su potencialidad creadora [...] Por eso señores la arquitectura que unos llaman funcional o racional, y otros alemana, sueca, internacional o moderna, produciendo confusiones con tanto nombre, la llamaremos arquitectura técnica [...] entendiendo que su finalidad es la de ser útil al hombre de una manera directa y precisa. La diferencia entre un arquitecto técnico y uno académico o artístico será perfectamente clara. El técnico útil a la mayoría y el académico útil a la minoría. El primero para servir a la mayoría de individuos necesitados que sólo tienen necesidades materiales y a quienes las necesidades espirituales no han llegado. El segundo para servir a una minoría de personas que gozan del usufructo de la tierra y de la industria. La arquitectura que sirve al hombre o la arquitectura que sirve al dinero (O’Gorman, 1934b: 22).

Aunque O’Gorman insistía en la concordancia de los sentimientos y la razón, es curioso, por lo menos, tener presente que justo en el año de 1932 apareció la novela *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, donde en un espacio ambiguo todos son felices y libres porque, entre otras cosas, han sido satisfechos en sus necesidades, incluidos el sexo y las drogas (*sic*), a costa de eliminar la diversidad, el arte y las religiones. Al final los protagonistas, John y Linda, se suicidan.

technical architect and an academic or artistic one will be then made perfectly clear. The former to serve the greater majority, the academic architect to be useful only for the minority. The former to serve those in need, whose needs are only of a material nature and who are not yet capable of having spiritual needs. The later to serve those in the minority who benefit from the fruits of land and industry. Architecture to serve man or architecture to serve money (O’Gorman, 1934b: 22).

Even though O’Gorman insisted on the harmony between sentiment and reason, one should keep in mind as a matter of curiosity that Aldous Huxley’s *Brave New World* was published precisely in 1932. This work describes an indeterminate world where all people are happy and free, as all their needs, including those for sex and drugs, have been met, in exchange for the loss of all diversity, art and religions. In the end, the main characters, John and Linda, commit suicide.

Also to be noted is the manner in which he clung to his beliefs: he maintained his criticism of “romanticism” which extolled nature’s beauty, while excluding, in his opinion, that which was attractive of technology; he attacked surrealism, referred by him in these texts as “sub-realism” (perhaps in jest), due to its capricious and gratuitous anal-

De igual manera es destacable la continuidad de sus ideas: persistía en su crítica al “romanticismo” por elogiar a la naturaleza como bella, pero excluir, en su concepción, el atractivo de la técnica; iba contra el surrealismo, que aquí llama “sub-realismo” (quizá como burla), por sus analogías caprichosas y gratuitas (persistiendo claramente en su desconocimiento de la asociación que hizo este movimiento de vanguardia con las teorías, ya se mencionó, de Marx y Freud); insistía también en “salvar al hombre por encima de los monumentos”, y hasta en algunas metáforas o ironías que copia de sus anteriores trabajos —pues es seguro que le parecían tan claras como afortunadas— expresaba: “cuántas víboras hay entre los canastos de flores y cuántas ametralladoras hay detrás de los altares”.

Por consecuencia, a lo largo del texto salpicaba algunas consignas: “¿A un engaño y a una corrupción lo llamaremos satisfacción espiritual?”, “el arte que no sea la consecuencia directa de la técnica, será siempre una incongruencia”, y concluía su conferencia con otras arengas: “niego la estética como medio para resolver la obra”, “la única y verdadera arquitectura es la técnica”, la que él llamó “ingeniería de edificios”, pero bien leídas hoy sus ideas tratan de una ingeniería

ogies (persisting in his ignorance of the association made by this *avant-garde* movement with Marx and Freud’s theories as mentioned previously); he insisted also in “rescuing man over monuments”, and even repeats some of the metaphors and ironies used in previous texts —as he surely found them to be clear and adequate— he again states: “how many vipers remain hidden in flower baskets and how many machine guns hide behind altars”.

He scatters his catchphrases throughout the text: “Are we to designate deception and corruption as spiritual satisfaction?”, “art which is not the direct product of technology will always be incongruous”, he would close his lectures with other rallying cries: “I ban aesthetics as the solution to the work to be accomplished”, “technology is the only and true architecture”, the one he called “building engineering”. However, if his ideas are pondered carefully, we can see that they address engineering that does in fact take into account spiritual needs, albeit embodied into material needs.

His seemingly “new and modern” ideas were not in fact so, and the issues they addressed were not specific to his time, they had already been in his words “ranked in order” in the past by “talented individuals who knew how to express

que sí incluye las necesidades espirituales, sólo que subsumidas a las materiales.

Sus “ideas”, decía, que aparentaban ser “nuevas y modernas”, no lo eran, ni tampoco eran un problema únicamente de aquel momento, sino que en realidad ya habían sido “ordenadas” en el pasado por “individuos que con talento supieron expresarse para buscar tan solo y siempre el mejoramiento social en los problemas de arquitectura de su época” (O’Gorman, 1934b: 23). Para terminar, citaba a Bandol, Daviud, Mirbeau y Le Duc para legitimarse, y de esos autores seleccionaba textos que dejaban bastante lejos las nociones tradicionales de belleza y de arte, con afirmaciones como:

Nuestra época nos da los elementos de una fuerza creatriz [*sic*] enorme y como el ojival o el griego, debemos poseer nuestra estética moderna y no contentarnos con proceder como las épocas secundarias o de segundo orden aplicando a nuestras estructuras decoraciones, órdenes o formas tomadas del pasado (Anatole de Bandol, 1889, *apud* O’Gorman, 1934b: 23).

[...]

El orden verdadero y no el orden clásico, se hará en la arquitectura el día en que el Arquitecto, el Ingeniero y el Sabio se confundan en una sola persona (Daviud, 1878, *apud* O’Gorman, 1934b: 23).

themselves, seeking only and always to contribute to society by addressing the architectural issues of their time” (O’Gorman, 1934b: 23). In closing he would quote Bandol, Daviud, Mirbeau and Le Duc to legitimize himself, choosing texts that deviated significantly from traditional notions of beauty and art, with assertions such as the following:

Our times provide us with the elements of a vast creative force and we must, as was the case for ogival or Greek art, develop our own modern aesthetics and not content ourselves with becoming a second rate epoch by applying decorative elements, styles or forms borrowed from the past (Anatole de Bandol, 1889, cited by O’Gorman, 1934b:23).

[...]

True order and not classical order will be attained in architecture when the Architect, the Engineer and the Scholar become as one (Daviud, 1878, cited by O’Gorman, 1934b: 23)

[...]

While art strives to attain the intimacy of a cenacle and use outdated formulas, slipping and falling in the same spot, timid and weak as an elderly man glancing forever to the past, industry marches forward with a young and manly stride, exploring the unknown and discovering new formulas to be applied to new orders, conquering, so to speak, its

[...]

Mientras el arte busca la intimidad del cenáculo y viejas fórmulas, patinando y resbalando sobre el mismo lugar, tímido y débil con la vista siempre al pasado como un viejo, la industria marcha en adelante con actitud joven y viril, explorando lo desconocido y descubriendo fórmulas nuevas para aplicarlas a órdenes nuevos, conquistando, por decirlo así, sus propias formas, y por lo tanto, la industria está mucho más cerca de la belleza verdadera que el arte, pues está más cerca de la vida [...] Bramante y Miguel Ángel, no construirían hoy San Pedro de Roma, sería Eiffel (Mirbeau, 1898, *apud* O’Gorman, 1934b: 24). [...]

O las reglas de un gran arte, o simetría que falsifica el ordenamiento, qué daño nos hacen, cómo aliviarnos, cómo enmendar este mal, cómo hacer al público intervenir útilmente en las cuestiones de un verdadero arte y hacerlo emprender la buena dirección que ha perdido que es tan necesaria y tendremos una arquitectura cuando el público quiera, y para obtener ese resultado sólo hay que seguir el método siguiente:

Dar un programa definido, después mejorarlo lo más posible y después, cuando están hechos los planos que llenen las necesidades, preguntar al artista, o al arquitecto, o al ingeniero, o al que los haya hecho, sea quien fuere, la razón de cada cosa.

own forms, and therefore, industry is much closer to true beauty than art, being much closer to life [...] if Saint Peter in Rome were to be built today, the builders would not be Bramante and Michelangelo, but Eiffel (Mirbeau, 1898, cited in O’Gorman, 1934b: 24).

[...]

Or the rules of great art, or symmetry which infringes the norm, they harm us; How to alleviate this? how to right this wrong, how to achieve useful participation of the public in matters of true art and force them to once again find their way and follow the right path. We will have architecture when the public so wishes, and to attain this goal we just need to use the following method:

Provide a specific program and improve it to the utmost. And once the plans have been drawn to meet the needs, to ask the artist, the architect, the engineer or he who drew them, be he who he may, the reason for every item.

The columns on this facade – Why?

The marble on this wall – Why?

Bronzes – Why?

Mezzanine corners – Why?

Windows – this one small, the others large – Why?

Different shapes for doors – Why? Arches below, lintels above – Why? And should you receive this answer: Ah! So is mandated by art! Do not allow yourselves to be decei-

Las columnas de esta fachada,
¿por qué?
Los mármoles sobre este muro,
¿por qué?
Los broncees, ¿por qué?
Las cornisas entre los entresijos,
¿por qué?
Las ventanas más chicas aquí,
más grandes allá, ¿por qué?
Las puertas multiformes, ¿por
qué? Arcos abajo y platabandas arriba,
¿por qué? Y si él les contesta a
ustedes alguna vez: ¡Ah! pero nues-
tro gran arte nos dice. No dejen que
los engañe, pues la única regla de
este famoso arte llamado arquitectu-
ra es el de no hacer nada sin razón
(Viollet le Duc, 1889, *apud* O’Gor-
man, 1934b: 24).

El breve artículo titulado “Arquitectura funcional” (O’Gorman, 1983) debiera leerse como complemento de la conferencia anterior, pues sus argumentos son los mismos, tiene la ventaja de estar expresado de modo sintético, hasta esquemático, diríase, y más sereno; es una suerte de decantación resumida y sin apasionamientos excesivos de sus posturas. Aquí O’Gorman plantea de entrada que al mirar a la arquitectura “como un problema social” se presenta “el dilema” de “resolver la necesidad inmediata de albergue de las multitudes populares”, entiéndase unas necesidades materiales, “de la manera más eficaz y con el menor costo”, o “resolver la archi-

ved, as the only rule of this famous art called architecture is that of refraining from acting without reason (Viollet le Duc, 1889, cited in O’Gorman, 1934b: 24).

The brief article entitled “*Arquitectura funcional*” (O’Gorman, 1983) should be read in conjunction and as a complement to the lecture examined above. Although he resorts to the same arguments, it has the advantage of being succinct and expressed schematically, one could say, and is well pondered. It is a summarized and passionless expression of his tenets. In this article O’Gorman initially holds that if architecture is approached as a “social issue” one faces the “dilemma” of “finding a solution of providing housing to the masses”, when understood as a material need, “with the greatest efficacy at the lowest cost”, or to “treat the architectural solution as a superior work of art, intended to provide not only living space by allowing the expression of all that which contributes to dignify life, but to become an object of contemplation to satisfy the “spiritual and aesthetic needs” of man, a line of reasoning that intertwines with his acceptance of both these needs as he explained in his lecture.

The foregoing assertions, which seem to go against those held in “*El arte ‘artístico’ y el arte útil*”, he

itectura como producción de arte, en su aspecto superior, para dar expresión a todo aquello que dignifique la vida y haga de la arquitectura, además de espacio para vivir, objeto de contemplación para satisfacer las necesidades” espirituales y “estéticas” del hombre, razonamiento que se enlaza con la aceptación de ambas necesidades que explicó en su conferencia.

Las anteriores aseveraciones, que parecieran contrarias a lo sostenido en “El arte ‘artístico’ y el arte útil”, sin embargo, en seguida las matizó. Después de enfrentar una y otra postura, dándoles su valor a cada una, introdujo el argumento crucial de la “estandarización” para poder proyectar y construir con rapidez, economía y eficiencia, pero combinándolo con un valor moral para aquel México que se reconstruía: “el deber primordial del arquitecto es el de no gastar ni un céntimo que no sea indispensable y útil”. Así, para “resolver los albergues de emergencia”, que él ejemplificó mencionando “escuelas, hospitales y casas-habitación para multitudes”, éstos debían hacerse “de forma eficaz” y no había “más remedio que aplicar la fórmula de máximo de eficiencia por el mínimo de gasto o esfuerzo y transportar a la arquitectura al terreno de la ingeniería para hacer lo más efectiva posible la solución”.

immediately tones down. After expressing and weighing both of this standpoints against each other, he introduced the crucial argument of “standardization” to enable speedy, thrifty and efficient design and construction, to be used in combination with a moral value to be applied in Mexico which was then undergoing reconstruction: “the architect’s first duty is that of not spending a single cent if this is not essential and useful”. Thus, erecting the required “emergency shelters” which he exemplified by mentioning “schools, hospitals and residential housing for multitudes”, required “efficacy”, and consequently there was “no other alternative but to apply maximum efficiency with minimal expense or effort, and thus transport architecture to the engineering field to achieve the most effective solution”.

The issue at hand here is not one involving art or anything similar. It is an issue of a technical nature, of a strict functional, mechanical nature; involving an emergency, a problem of economy and in the end, a construction engineering problem and not expressions of human imagination (O’Gorman, 1983: 123).

O’Gorman further clarifies that such solutions are deemed by him to be: “provisional and subject to man’s needs, of short duration”, since permanent solutions re-

No se trata en este caso de un problema de arte ni nada que se le parezca. Se trata de un problema técnico, de funcionalismo estricto, de funcionalismo mecánico, de un problema de emergencia, de un problema de economía y a fin de cuentas de un problema de ingeniería de edificios y no de expresiones de imaginación humana (O’Gorman, 1983: 123).

O’Gorman aclara también que esas soluciones “las estimó provisionales a las necesidades del hombre con un corto tiempo de duración”, pues para acercarse a soluciones permanentes “resulta necesario plantear de nuevo la discusión sobre el concepto del arte que deba regir el pensamiento arquitectónico en México actualmente”.

Para cerrar responde *a posteriori* a Rivera a propósito de aquella “invención” teórica que el muralista discurrió al visitar la casa que él levantó para auto promocionarse, aquella que le había construido a su padre en San Ángel cuando le encargó proyectar y construir la suya. Arguye ahora, sin más preámbulo, quizá porque de entrada se había mostrado conciliador: “se me dirá que una tesis no excluye a la otra y que lo funcional está contenido en lo expresivo”. “No es exacto”, responde, la ingeniería de edificios no puede ser nada que no sea la expresión de la función mecánica y ésta,

quired: “to open again the debate on the concept of art which should prevail over architectural thought in Mexico at present.”

In closing, he provides a belated answer to Rivera, *a propos* of Rivera’s theoretical stance which the muralist expressed at the time he visited the house O’Gorman had built to promote his work, the home he built for his father in San Ángel, when Rivera commissioned him to build his own residence. In this instance, he argues without further ado, perhaps because he had begun on a conciliatory note: “I may be told that one tenet does not exclude the other and that the functional is encompassed by that which is expressive”. He answers: “This is not accurate”, construction engineering can be nothing but the expression of mechanical function; and the latter, that is to say mechanical function, is not an expression of art. “I will be told that I am holding a black-and-white view of architecture, and fail to comprehend shades of gray”; in answering this issue he immediately provides a response in the following terms:

I cannot deny that architecture, if it is to become a comprehensive solution to satisfy the need of human housing, must become in every instance a work of art. But I must immediately underscore that if this

la expresión mecánica, no es expresión de arte. “Se me dirá que veo la arquitectura como blanco o como negro y que no comprendo los matices grises”, respondió en seguida y terminó así:

No puedo negar que la arquitectura como solución integral de los problemas de albergue humano necesita convertirse en obra de arte en todos los casos. Pero en seguida hago notar que con este criterio no se podrá resolver en una extensión máxima el programa de trabajo de este género de necesidades en estos problemas de emergencia. No nos queda más remedio que el aceptar que este problema es un problema en que se sacrifica una de las dos cosas y que hay que escoger lo que se sacrifica [...] O [...] el máximo de eficiencia por el mínimo de gasto, o [...] la arquitectura como expresión estética (O’Gorman, 1983: 124).

Es evidente que O’Gorman, al reflexionar, construía sus ideas y éstas sufrían avances y retrocesos, evoluciones, reelaboraciones y enriquecimientos, con base en sus experiencias, observaciones, lecturas y pláticas. Así es como se configuran las ideas.

No está de más anotar aquí que, en las *Pláticas sobre arquitectura*, frente a O’Gorman hubo un conservador exaltado, el ingeniero Raúl Castro Padilla, quien le respondió del siguiente modo:

criterion is to be applied, it will not be possible to meet it to the extent required by any work program designed to satisfy such needs in the state of emergency we find ourselves in. We have no other recourse but to accept that this issue requires that either one or the other must be sacrificed, and we must choose [...] between maximum efficiency and minimal cost, or [...] architecture as an aesthetic expression (O’Gorman, 1983: 124).

It is obvious that O’Gorman, in moments of reflection, built on his ideas, moving forward and backward as they evolved, were reformulated and enriched as a result of his experiences, observations, readings and conversations. So are ideas shaped.

We should add that Mr. Raúl Castro Padilla, an exalted conservative, was present at the *Pláticas sobre arquitectura*, who addressed O’Gorman in the following terms:

Beauty is a necessity for the learned man, as imperious as are eating, sleeping, touching. Since functionalism is a logical and inextricable result of need, reason turns into madness when one becomes aware that there are architects who choose to identify themselves as functionalists, who find that the function, need, the infinite yearning for beauty of a man who has nurtured his

La belleza es una necesidad del hombre culto, necesidad imperiosa como comer, como dormir, como palpar. Y puesto que el funcionalismo es una consecuencia lógica e inseparable de la necesidad, la razón se desquicia al enterarse de que hay arquitectos que a sí mismos se llaman funcionalistas, y abominan de satisfacer en la expresión constructiva de la morada del hombre, la función, la necesidad, el ansia infinita de belleza del hombre que ha cultivado su intelecto (Castro Padilla, 1934: 47).

Dado que, durante las mismas Pláticas sobre Arquitectura se había bautizado a los dos funcionalismos partiendo del énfasis donde que colocaban unas u otras necesidades, Castro Padilla propuso:

[...] se denominen “funcionalismo animal” y “funcionalismo humano”, por cuanto que uno se refiere a la naturaleza material o irracional del ser, mientras que el otro tiene en cuenta a la vez lo material y lo subjetivo que integran, juntos, la naturaleza humana (Castro Padilla, 1934: 47 y 48).

Y, ya con fanatismo, agregó con clarísima dedicatoria:

El funcionalismo animal [...] ha llegado ya a la meta de erigir edificios [...] desprovistos no sólo de belleza, sino aun de algo parecido

mind is an abomination not to be expressed when building man’s abode (Castro Padilla, 1934: 47).

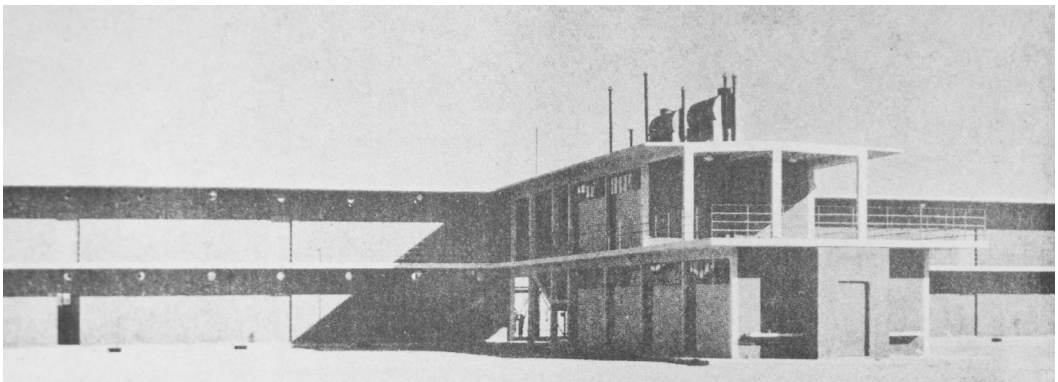
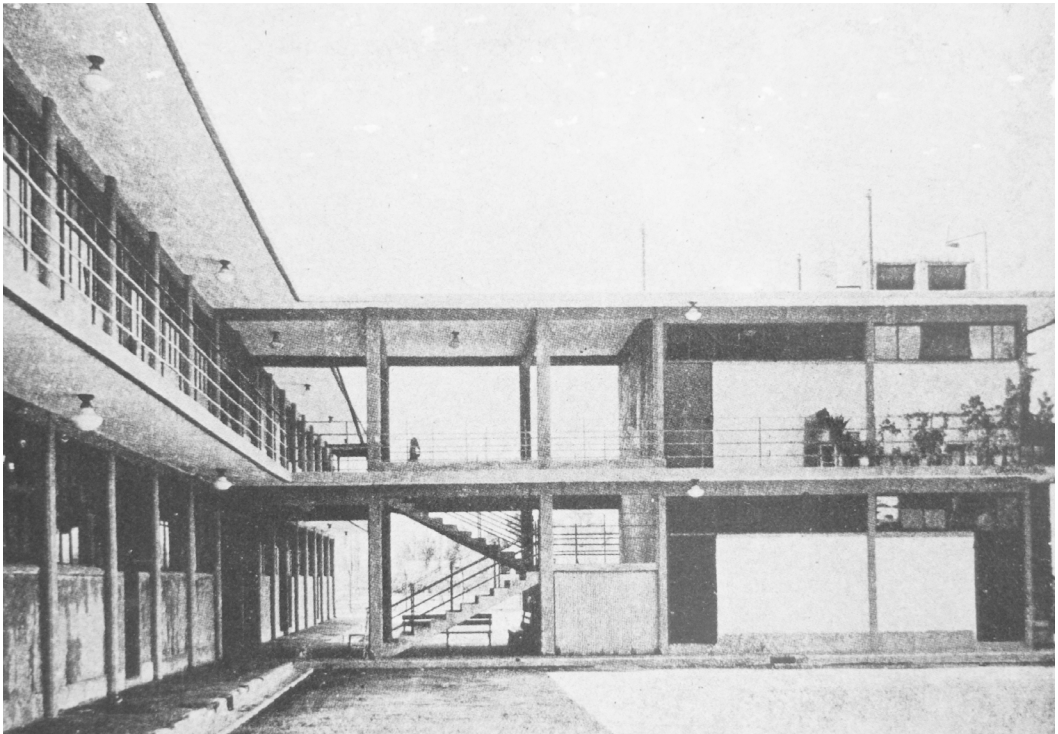
Since in the course of the lectures, both kinds of functionalism had been defined on the basis of the weight and importance given to one or the other, Castro Padilla, made the following proposal:

[...] that they be designated “animal functionalism” and “human functionalism”, as the former refers to the material or irrational nature of existence, while the latter is concerned simultaneously with its material and subjective aspects, both of which commingle in human nature (Castro Padilla, 1934: 47 y 48).

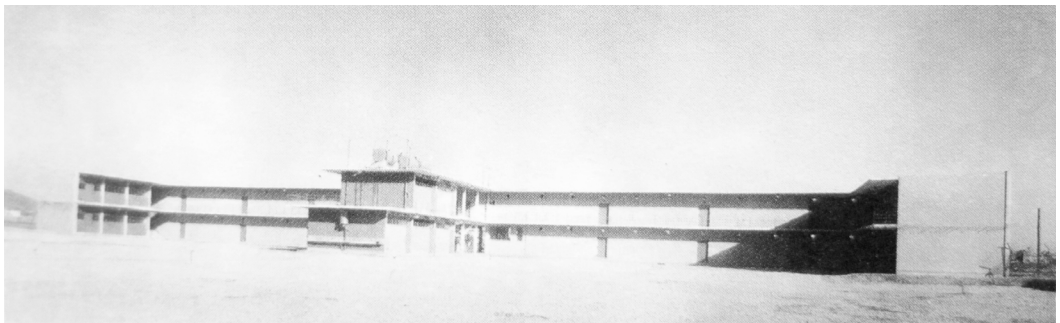
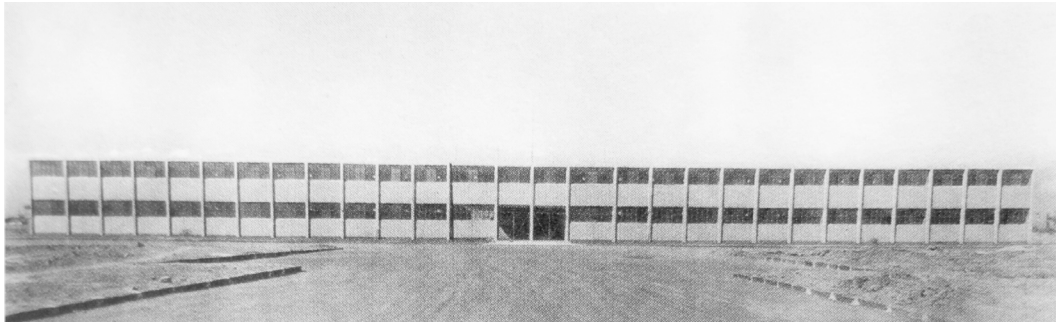
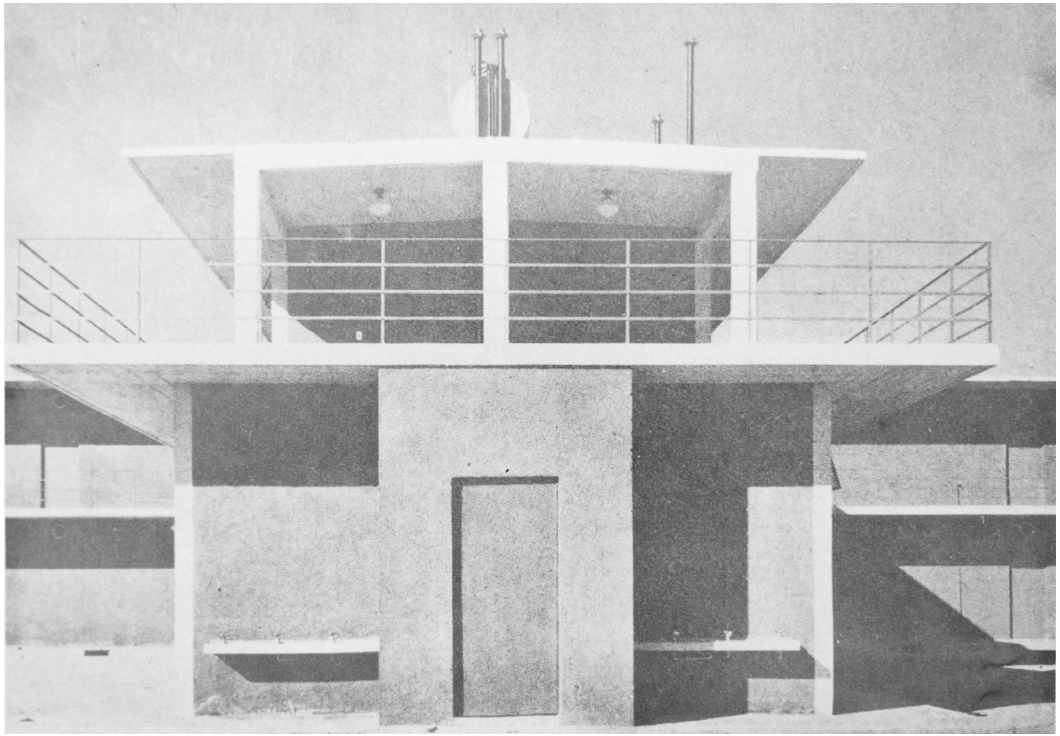
Proceeding fanatically to add, having a very specific person in mind:

Animal functionalism [...] has already gone as far as erecting buildings [...] devoid not only of beauty, but which show not the slightest concern for that which is beautiful. The elementary school building in Colonia Industrial and above else, Diego Rivera’s residence in Colonia Altavista, are examples of an architecture that is the product of peristalsis. By pretending to be unfeigned, it expresses nothing but miserliness, and becomes a lie when its ugliness is extolled and emphasized.

I visited the home of our great Diego out of curiosity. The small



Arriba Escuela Emiliano Zapata, y abajo la Escuela Melchor Ocampo que muestra dos aspectos de una disposición en “T”; la crujía de aulas hacia la calle y en el patín interior las escaleras que separan a los baños para favorecer su ventilación. Fotografías de Manuel Álvarez Bravo.



Tres vistas de la Escuela Carlos A. Carrillo, de entre las numerosas construidas por O'Gorman durante 1932. Éstas ilustran otra de las claves que las hicieron posibles: la estandarización. Fotos de Manuel Álvarez Bravo.

a una simple preocupación remota por lo bello. La Escuela Primaria de la Colonia Industrial y, sobre todo la casa de Diego Rivera, en la colonia Altavista son ejemplos de una arquitectura de funcionamiento peristáltico, que queriendo aparecer sincera, no expresa más que pauperismo, y miente alardeando y subrayando su fealdad.

Conocí la casa de nuestro gran Diego por curiosidad. La hijita de un amigo mío, al pasar su coche por la plazoleta que circunda el hotel y restorán San Ángel Inn, preguntó con asombro si aquello era la casa del diablo, lo que indica que el carácter, uno de los factores de la belleza tenido en cuenta por la anticuada e inservible estética, no anda tan perdido, puesto que una pequeñuela por el simple aspecto de la fábrica concluyó que era una casa, aunque le pareció, también por el aspecto, que era del diablo, y buena diferencia va de Diego al diablo (Castro Padilla, 1934: 48).

Las ideas asimismo se construyen por oposición frente a las posturas contrarias y quienes están del otro lado ayudan a definir las. Esa exacerbación reflejaba otro añejo enfrentamiento. No por casualidad, poco después de la salida de los maestros radicales funcionalistas de la Academia de San Carlos, luego del efímero paso de Diego Rivera por su dirección (entre agosto de 1929 y mayo de 1930), este último, al

daughter of a friend, asked with wonder, when the car drove around the small circle in front of the San Ángel Inn hotel and restaurant, whether the building was the devil’s house. This goes to show that outward features, one of the factors of beauty taken into account by old fashioned and useless aesthetics, still count, since the young child concluded, by just looking at the factory, that it was a house, although belonging to the devil; there being, indeed and however, a difference between Diego and the devil (Castro Padilla, 1934: 48).

Ideas develop also by taking into account criticism from others, and critics contribute to sharpen them. This heated exchange was the reflection of an old grudge. It was not fortuitous. It originated a short time after the group of radical functionalist teachers left the Academia de San Carlos, just after the short-lived span of Diego Rivera as its director (August 1929-May 1930), departure which took place among great scandal. It was then that Rivera made the proposal of building the “People’s University”. A school for workers already existed and needed to be remodeled and expanded. The 1933 heated debate among Mexican architects - which we will not address but just mention here to provide context - led the *avant-garde* architects to band together to

retirarse en medio de un escándalo mayúsculo, propuso la creación de una “Universidad del pueblo”. Ya existía una escuela para los trabajadores y era por tanto imperativo hacerla crecer estructurándola. Lo anterior, aunado a las diversas posturas enfrentadas en la polémica de 1933 que los arquitectos sostuvieron —y que aquí no es el lugar para analizar, pero sí mencionar para contextualizar—, hizo que los mismos profesores de avanzada unieran sus fuerzas para transformar la vieja Escuela Superior de Constructores, que ya funcionaba desde los años veinte, en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA) en 1937, la cual se integraría al Instituto Politécnico Nacional (IPN), que había sido fundado e iniciado actividades desde el 1 de enero de 1936 (González Lobo, 2007: 18 y 22).

En ese momento, O’Gorman, no por casualidad, se involucró —según explica en su *Autobiografía*—, en su transformación de manera directa a petición del secretario de Educación, Narciso Bassols, y además formó parte del cuerpo docente de la futura ESIA desde su inicio impartiendo “cátedra” justo de “teoría y composición”. Pero, a la vez, debido al decidido apoyo que brindó a ese nuevo proyecto educativo, en una “junta del consejo” de la Escuela de Arquitectura (ENA) de la UNAM, se hizo palpable el rechazo

transformar the old Escuela Superior de Constructores which had opened during the twenties, into the Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura in 1937, which would later become part of the National Polytechnic Institute, founded on January 1, 1936 (González Lobo, 2007: 18 y 22).

O’Gorman, became involved and not by chance, as he explains in his *Memoirs*, in such transformation at the time, at the direct request of the Secretary of Education, Narciso Bassols, and became a member of the ESIA’s faculty from the start, teaching “theory and composition”. Simultaneously, at a meeting held by the academic board of UNAM’s School of Architecture these events were discussed, and the board members expressed open disapproval of his actions. As he put it in his own words: “I was cast out [...] from the architects’ guild”. He was harassed by the Director of UNAM’s School of Architecture and, more than thirty years afterwards, he would recall in his *Memoirs* that he was threatened then with a refusal to grant him his Diploma as an architect, upon completion of his studies, by his “Alma Mater” and by a venerable teacher of the school (Luna Arroyo, 1973: 120 y 121).



a su intervención en tales sucesos. Él mismo lo expresó así: “me excomulgaron [...] del gremio de los arquitectos”. En consecuencia, sufrió acosos por parte del director y, más de 30 años después, al dictar sus memorias, recordaría que su “Alma Mater”, así como un “venerable” maestro de la misma escuela, fueron quienes lo amenazaron con negarle el título (Luna Arroyo, 1973: 120 y 121).

Juan O’Gorman a sus 31 años, *ca.* 1936, época en que se cierra la primera etapa de la formación de sus ideas.

Séptimo y octavo textos, una tesis y un artículo de coyuntura

Juan O’Gorman, en su práctica profesional, durante 1934 proyectó y construyó una serie de casas para la intelectualidad mexicana; entre ellos el pintor Julio Castellanos, el historiador Manuel Toussaint y aquella, muy notable, para el astrónomo Luis Enrique Erro, que integraba un observatorio conectado a la vivienda por un puente.

En tanto, en relación con su reflexión, pasaron casi dos años desde su conferencia y artículo anteriores. El 19 de diciembre de 1935, Juan O’Gorman se recibió de arquitecto con el proyecto de una escuela primaria ubicada en Tampico, Tamaulipas, para 1 250 alumnos, con 24 salones de clase. Su tesis¹² la acompañó de una *Memoria del proyecto que presenta Juan O’Gorman, para su examen profesional* (O’Gorman, 1935: 1-22). Aunque se trata de un documento estrictamente descriptivo y técnico que desmenuza la parte sustancial de su trabajo, esto es, el proyecto y explicación de la obra mismos, es interesante, no por lo que dice, sino por lo que excluye, lo cual tampoco puede pasarse por alto. Se pensó

¹² Libro 3 de Actas de Exámenes Profesionales de San Carlos, f. 32, e ISSUE, Archivo Histórico-UNAM, exp. 52836.

Seventh and eighth texts, a dissertation thesis and an article

Juan O’Gorman designed and built several residential houses for Mexican intellectuals during 1934; among them: the painter Julio Castellanos, the historian Manuel Toussaint and a very special one, for the astronomer Luis Enrique Erro, which included an observatory connected to the residence by a bridge.

Two years had gone by after he gave the lecture and wrote the article mentioned above. In 1935, Juan O’Gorman received his bachelor’s degree, and the topic of his dissertation was the project of an elementary school building in Tampico for 1250 students which had 24 classrooms. He accompanied this text with a logbook entitled *Memoria del proyecto que presenta Juan O’Gorman, para su examen profesional* (O’Gorman, 1935: 1-22). Although this text is a strictly technical and descriptive document providing the details of a substantial part of his project’s design and construction, it is interesting not because of what it includes but what is excluded from it, which is worth mentioning. The school was to be built in Tampico at the site known as “Llano del Golfo”, but the decision was made later to build it on a municipal lot at the Plazuela de Hidalgo. He follows in this text the script used for his



En esta página y la siguiente: Proyecto y obra terminada de O’Gorman. Se trata de la casa para el pintor Julio Castellanos en la entonces calle de Santa Rita, hoy Cerrada de la Avenida Colonia del Valle número 822, Colonia del Valle, Ciudad de México, 1934.

ubicar la escuela en Tampico, en lo que se llamaba el “Llano del Golfo”, pero con posterioridad se optó por el lote de propiedad municipal denominado Plazuela Hidalgo. En la *Memoria...* sigue estrictamente el guion de su texto para el libro *Escuelas primarias, 1932*, por lo que no viene al caso repetirlo. Sólo diré que nuevamente partió de un diagnóstico de la ciudad donde se edificaría la escuela, evaluó los materiales locales y especificidades

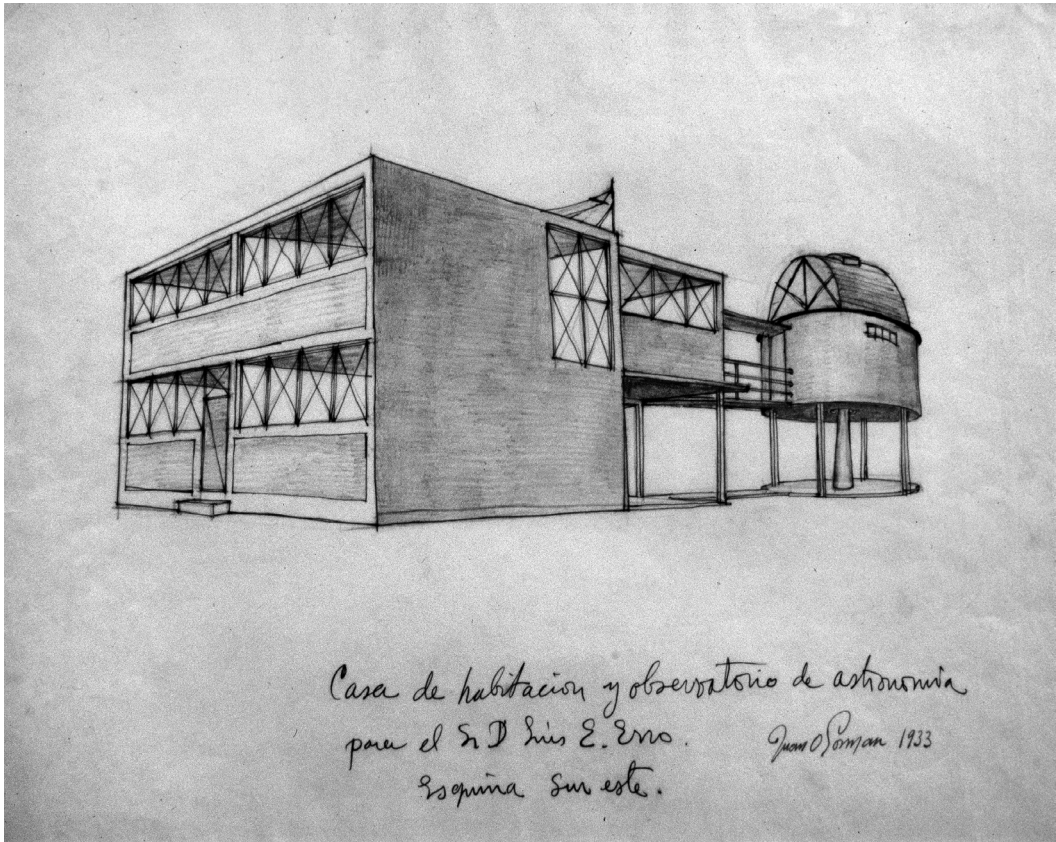
Escuelas Primarias, 1932 book. He again started by assessing the prevailing conditions of the city where the school was to be built, the local materials available and specifics of the particular location, cost per student and allocation of total available resources, stressing the concept of “utmost economy” or “well-understood economy” -which prevailed at all times. He used few adjectives in expressing the underlying ideas. He explained in eight items how



del lugar, el costo por alumno y la disposición total de recursos, enfatizando el concepto de “estricta economía” o “economía bien entendida” —lo cual hizo prevalecer todo el tiempo—, y donde se asoman sólo con calificativos algo de sus ideas. Explicó sus hasta ocho puntos con los que adecuó el presente proyecto a partir de su experiencia en 1933: los salones tendrían mayor altura, la superficie de ventilación sería más amplia, orientación única al sur y sureste, cancelación de entradas de rayos solares al interior del edificio, protección contra los vientos marinos, mayor superficie cubierta en los patios, “instalación de árboles”, y ventanas y puertas “de aluminio en vez de fierro” para conjurar la corrosión por humedad. Respecto de la obra, los cimientos y escaleras eran de concreto armado, muros de carga o relleno de tabique de 14 cm, pisos de cemento y asfalto, aplanados de cal, vidrio sencillo e instalación eléctrica oculta. Los salones de clase tuvieron el “standard americano” (9 x 6 m) y ese módulo se trasladó a todas las dependencias. Subrayaba la higiene: contaba con baños y regaderas para los alumnos e incluyó una biblioteca “con mil libros”, no sólo dirigida a los infantes, sino a “los obreros y personas ajenas” de los alrededores. Conservó la terraza para discursos y oradores, y decía que ésta podría

the project had been adapted on the basis of his 1933 experience: classroom floor-to-ceiling span would be increased, ventilation surface area was greater, sole orientation south-southeast, blinds to prevent sunshine from entering the building, protection from marine winds, more covered open yard space, planting of trees and aluminum door and window frames, to prevent corrosion due to environmental humidity. In regard to the building itself, it had reinforced-concrete foundations and staircases, 14 cm brick bearing- and non-bearing-walls, asphalt and cement floors, lime-plastered walls, single-pane glass windows, and hidden electrical wiring. Classrooms were built to comply with the “American standard” measurements of 9 x 6 m, and this module was used for all other areas. Hygiene was stressed: the building was equipped with toilet stalls and shower stalls for students. Also included was a 1000-book library to be used not only by the young students but also “by workers and the general public” of the surrounding area. He kept the open terrace to be used for public address, and he also mentioned that it could be used to place a screen at night to show “educational films”. Nothing more, nothing less.¹²

¹² The thesis and its *Memoria...* can be found in



En esta página y la siguiente: Proyecto y obra terminada de O’Gorman para la casa del astrónomo Luis Enrique Erro ubicada en la Calle de Pilares número 215 y 223, Colonia del Valle, Ciudad de México, 1933-1934.

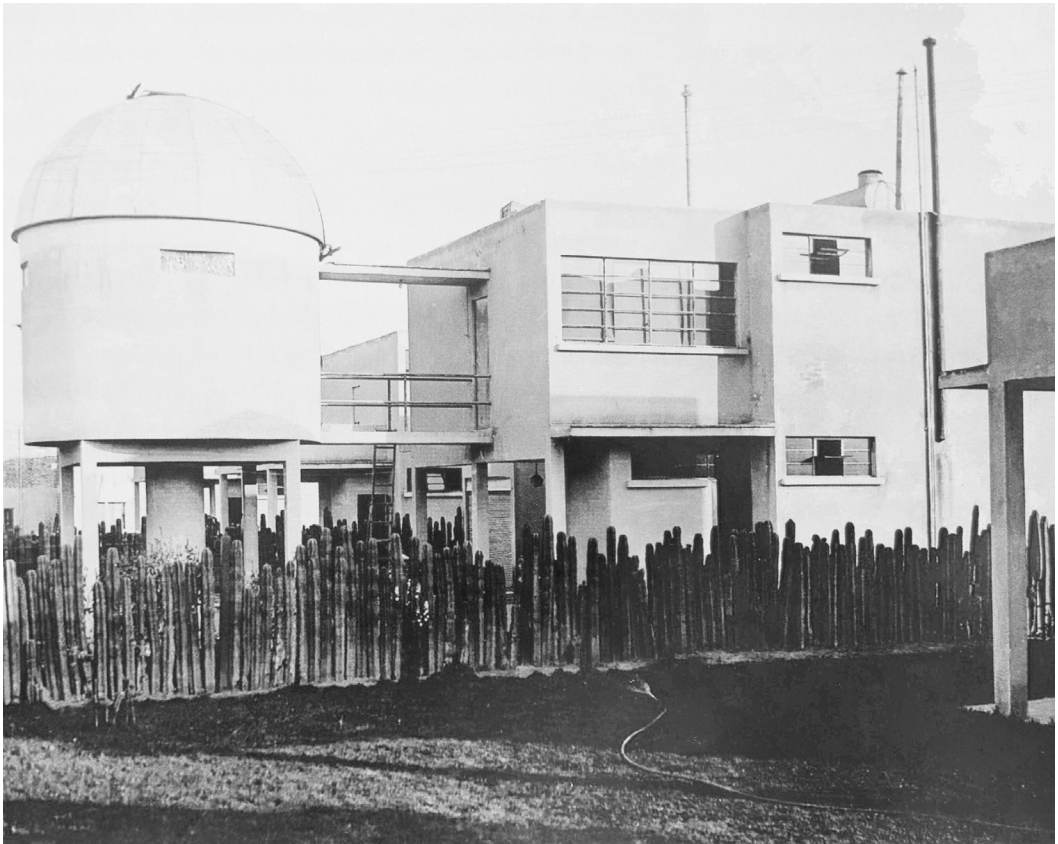
utilizarse para colocar por las noches una pantalla para proyectar “películas instructivas”. No había más, pero tampoco menos.¹⁵

¿Qué omitió? ¿Diríase que se alejó de cualquier arenga o afirmación polémicas? ¿Por qué? Es muy

What was left out? Could it be said he avoided all controversial rallying cries or assertions? Why did he do so? An open lecture or paper intended to make a point to address young audiences is certainly different from an explanatory text intended as a supplement of a the-

¹⁵ La tesis y su *Memoria*... se encuentran en el Fondo Tesis de la Biblioteca Central, UNAM, exp. 001-00121-01-1935-10.

the Fondo Tesis de la Biblioteca Central, UNAM, exp. 001-00121-01-1935-10.



distinto dictar una conferencia definiendo una postura, o escribir un artículo para arengar a jóvenes espectadores, que acompañar un texto explicativo para una tesis, pero también es cierto que sabemos, por afirmaciones del propio O’Gorman desde 1932, que “no deseaba recibirse”. Aquí hay que reiterar el ya explicado efímero paso de Diego Rivera como director de la Acade-

sis paper; but we know, on the basis of statements made by O’Gorman in 1932, that he had lost interest in completing the requirements to earn his degree. Here we should keep in mind the brief stint of Diego Rivera as Director of the Academia de San Carlos (with O’Gorman’s distant support, as he had by then obtained his degree). These events led O’Gorman to approach the

mia de San Carlos (O’Gorman lo apoyó, aunque a distancia, pues ya había terminado su carrera), aunado a sus mencionadas posturas durante la polémica de 1933, lo cual lo hizo acercarse a los futuros fundadores del IPN en los ámbitos de las escuelas técnicas de constructores, situaciones todas ellas que le fueron creando una desafortunada relación con su Alma Mater, la ENA de la UNAM. Creo que lo anterior explica su cautela y el procurar evitar confrontaciones, y hace entendible, desde luego, que sus posturas, más que evidentes, sin embargo, aquí hayan quedado reducidas a escasos calificativos.

El artículo titulado “El Departamento Central, Inquisidor de la nueva arquitectura” (O’Gorman, 1936: 22), aunque O’Gorman estaba ya retirado de la arquitectura y dedicado de lleno a la pintura, lo escribió y publicó en agosto de 1936 para apoyar a sus amigos que protestaban desde la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), no obstante, guardar una postura crítica con respecto a esta organización.¹⁴ Se trataba —y los enlistó— de Carlos Leduc, Ramón Marcos, Ricardo Rivas, Fernando Beltrán y Puga, Alfonso Hurtado, Luis Cuevas

¹⁴ Véase también Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra* (1973: 129 y 130).

founders of the National Polytechnic Institute (IPN) at the time they were considering technical schools for builders. These circumstances had a deleterious effect on his relationship with his Alma Mater, UNAM’s School of Architecture. In my opinion, this serves to explain his care in striving to avoid confrontation, and to understand why his well-known viewpoints were in this text reduced to the use of a few adjectives.

The article entitled “*El Departamento Central, Inquisidor de la nueva arquitectura*” (O’Gorman, 1936: 22), was published by him in August 1936 (when he had already ceased to practice architecture) to devote all his time to painting, in support of his friends who were protesting as members of the *liga de escritores y artistas revolucionarios* (LEAR), although he was critical of this organization.¹⁵ He supported —and listed them— Carlos Leduc, Ramón Marcos, Ricardo Rivas, Fernando Beltrán y Puga, Alfonso Hurtado, Luis Cuevas Barrera, Estanislao Jiménez, Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Domingo García Ramos, Balbino Hernández Sanz, C. Torres Ortega, Álvaro Aburto and Enrique Yáñez.

At the time, the Department of the Federal District, acting through its Head Office of Public Works had

¹⁵ See also Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y docu-*

Barrena, Estanislao Jiménez, Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Domingo García Ramos, Balbino Hernández Sanz, C. Torres Ortega, Álvaro Aburto y Enrique Yáñez.

Sucedió que el Departamento del Distrito Federal (DDF) y su Dirección de Obras Públicas (DOP) formularon unas absurdas declaraciones donde anunciaban que se expediría una ley para que en lo futuro se construyera en Ciudad de México “exclusivamente arquitectura de tipo colonial”. Hoy al leerlas pueden desmenuzarse las razones, si así podemos llamarlas, de las autoridades, los argumentos de los arquitectos contestatarios, a los que O’Gorman se sumó, y citar los calificativos e ironías de estos últimos.

Aunque aquellas desafortunadas declaraciones no parecen haber tenido mayor consecuencia, debe glosarse que los primeros descalificaban la arquitectura moderna describiéndola con la “frase ya muy gastada de cajones con agujeros”, y apelaban en su favor a la “necesidad de conservar el carácter de la ciudad”. O’Gorman les asestó hasta cuatro razones de su absurda propuesta. Una medida así implicaba un retroceso, pues se pretendía imponer, no sólo construir una arquitectura de otro tiempo, sino vivir en un ambiente “inquisitorial” —aquí llevaba sus ejemplos de nuevo al absurdo recordándole

declared publicly that an absurd law was to be enacted mandating that “construction in Mexico City would have to adhere solely to architecture of the colonial style”. If we read these declarations carefully now, we can understand in detail the rationale, if so it may be called, used by the authorities, the arguments of the contesting architects, who were backed by O’Gorman, and quote the adjectives and ironical phrases used by the latter.

Even though such unfortunate declarations came to nothing, we should mention that the authorities disparaged modern architecture by describing it with “the worn-out phrase of boxes with holes” and invoked “the need to conserve the character of the city”. O’Gorman pounced on four of their absurd reasons. He argued that such a measure entailed a regression to the past, intended to impose not only an architectural style from another time, which would result in an “inquisitorial” environment. He used examples bordering on the absurd, by suggesting to the authorities that perhaps they should forbid the use of automobiles and streetcars, reminding them that in many cases the buildings from the colonial era had become “repug-

mentación exhaustiva sobre su obra (1973: 129 y 130).

a las autoridades que quizá deberían prohibir el tránsito de los autos y tranvías—, olvidando que en muchos casos esas casonas se hallaban convertidas en “asquerosas vecindades”. Pero, además, optar por esa arquitectura en exclusiva e implantarla entrañaba un mensaje “político” afín al totalitarismo alemán de la época, que les recordaba y preguntaba, entre líneas, si estaban dispuestos a asumir. “Para las personas que se declaran a favor del llamado carácter colonial de la ciudad es más importante ese carácter colonial por ser muy hermoso, que la vida misérrima de sus habitantes proletarios” (O’Gorman, 1936: 22) y no venía al caso argumentar que se haría en favor del turismo. Les aclaraba algo importante: el tipo de construcciones que anhelaban serían forzosamente más caro, toda vez que implicaría “ornatos, máscaras postizas [...] y rejas forjadas a mano” (O’Gorman, 1936: 22). Su última razón fue por demás interesante, cierra y a la vez matiza de manera madura, conciliadora e inteligentemente los radicalismos que venía blandiendo amenazante en relación con el patrimonio, aunque no olvidaba su amada ironía. En opinión de Louise Noelle, en este punto concreto, quizá se vio influido por su cercana amistad, misma que incluía un fuerte intercambio intelectual, con Justino Fernández:

nant tenement dwellings”. He stated furthermore, that opting for this type of architecture also became a “political statement” in tune with the Totalitarianism of Germany at the time and asked the authorities, between the lines, whether they were willing to assume the consequences. “I ask the persons who are in favor of the so-called colonial character of the city, whether this character is more important for its beauty than the miserable lives of the city proletarian inhabitants” (O’Gorman, 1936: 22) adding that the argument brandished that the change would be made to foster tourism was not the issue. He made an important point: the type of construction proposed would inevitably be more costly, since it called for “ornamentation, fake masks [...] and hand-wrought ironwork”. The last reason he brought to bear upon them was for the most part very interesting, as it wound up while at the same time toned down in a mature, conciliatory and intelligent manner the radical opinions he had uttered threateningly against heritage buildings, although he did not refrain from using his cherished irony. In the opinion of Louise Noelle, perhaps he was influenced in this particular instance by his close friendship, which included an animated intellectual exchange, with Justino Fernández:

Una cosa es conservar la carroza de Maximiliano en el museo y otra es usarla para salir de paseo en la calle. Estos son dos conceptos que no se deben confundir. Pero no sólo se pretende conservar los edificios arqueológicos, lo cual es correcto, sino que también se pretende imponer un estilo anticuado de construcciones para la actualidad, cuando que todos estaremos de acuerdo en que la vida de México ya no tiene, por fortuna, ninguna de las características de la Colonia española [...].

Así como es verdad que los monumentos coloniales legítimos tienen un gran interés histórico, las falsificaciones arquitectónicas nunca lo podrán tener y quedarán marcadas con el sello del falsificador (O’Gorman, 1936: 22).

Lejos, por fortuna, quedaba su arenga de “El arte ‘artístico’ y el arte útil”: “creo justo y de mucha mayor importancia que se salve el hombre, aunque se pierdan todos los monumentos de todo el mundo y todas las victorias de Samotracia” (*sic*) (O’Gorman, 2005: 12).

It is one thing to conserve Maximilian’s carriage in the museum and another to use it for a jaunt through the streets. These two must not be confused. But here the intention is not only to conserve archeological buildings, which is the right thing to do, but also to impose an out-of-date style to be used for present day buildings, when we must all agree that life in Mexico does not, fortunately have, any of the characteristics of the Spanish colonies [...].

Although it is true that genuine colonial buildings are of great historical interest, fake architectural buildings will never achieve this status, and will remain branded with the forger’s branding mark (O’Gorman, 1936: 22).

Fortunately, he had gone a long way from the rallying cry included in “*El arte ‘artístico’ y el arte útil*”: “better that man be saved, even if all monuments and Samothracian Victories were to be lost.” (O’Gorman, 2005: 12).

Conclusiones

Las décadas transcurrieron y el país y sus hombres se transformaron, al igual que ocurrió con aquel joven provocador. Creo que, en la entrevista de 1932, él balbuceaba aún sus ideas y Sánchez Fogarty lo ayudó como partero socrático a ponerles palabras y acotarlas en un campo. Muy distinto es el folleto “El arte ‘artístico’ y el arte útil”, donde O’Gorman empezó a nadar solo y se excedió con las consignas, pero amplió su espectro de intereses. Frente al texto anterior y a su conferencia de 1933, “Diversas formas de la obra de arte” es, en cambio, una bisagra que ofrece la posibilidad de mirar la continuidad y reafirmación de su radicalismo teórico. En la conocida conferencia dictada en las Pláticas sobre Arquitectura, sus ideas maduran, son reelaboradas y logra exponerlas con claridad y elocuencia llegando a síntesis claras. Por último, paulatinamente va abriendo su pensamiento a los matices y a las obvias retractaciones en “Arquitectura funcional” y “El Departamento Central, Inquisidor de la nueva arquitectura”.

O’Gorman se recibió de arquitecto en diciembre de 1935. En 1936 abandonó la arquitectura y a partir de entonces se dedicó a pintar. Entre el final de 1939 y

Conclusions

Decades went by and the country and its men changed, as was the case for the young provocateur. At the 1932 interview he was just beginning to utter his ideas, and Sánchez Fogarty helped him, acting as a Socratic midwife, to put them into words and confine them to a specific field. The “*El arte ‘artístico’ y el arte útil*” booklet was a completely different text. In this text he decided to go his own way, overemphasized his rallying cries, but extended his range of interests. In comparison to the previous text and his 1933 lecture, “*Diversas formas de la obra de arte*” is a text that serves as a pivot allowing us to appreciate the continuity and reaffirmation of his theoretical radicalism. In his well-known lecture given at the *Pláticas sobre Arquitectura*, his ideas had matured and been reformulated, so he was able to express them clearly and eloquently to achieve lucid syntheses. Finally, he gradually expanded his thoughts to include nuances, allowing him to recant as was obviously required, as can be observed in “*Arquitectura funcional*” and “*El Departamento Central, Inquisidor de la nueva arquitectura*”.

O’Gorman obtained his B.A. Diploma in Architecture in December 1935. In 1936 he stopped practicing architecture and devoted himself to painting. Sometime between late



O’Gorman en la terraza de su llamada “casa cueva”, hoy demolida, que se hallaba en Avenida San Jerónimo número 162, actualmente colonia El Pedregal, Ciudad de México, 1948-1955. La niña que se aprecia a su lado quizás es una de las hijas del arquitecto Max Cetto.

mediados de 1940 visitó y conoció a detalle la *Casa de la cascada* de Frank Lloyd Wright, en Bear-run, Pensilvania, obra paradigmática del organicismo, y en cartas escritas a Frida Kahlo dejó testimonio de su admiración, con chocarreras bromas incluidas. El camino de sus excesos lo llevó a descubrirlos como tales, a matizar sus posturas; el caso de su reformulación y la recapacitación que hizo en 1936 sobre la arquitectura histórica y el patrimonio es patente. Incluso abrazó algo de lo que detestó. No sólo proyectó y construyó la *Casa Nancarrow* (1947), sino su llamada *Casa cueva* en San Jerónimo número 162, en el Pedregal, entre 1948 y 1955 —tan influida de su pintura surreal—, así como los murales exteriores de la Biblioteca Central de la UNAM (1949-1953). Eran —sobre todo su *Casa cueva*— un manifiesto, en apariencia radicalmente diferentes a su escueta arquitectura de los años treinta, pero en 1973, al protestar por su destrucción, recordó como elogio, pues a él le parecía un ejemplo de “arquitectura fantástica”, en tanto Ida Rodríguez Parampolini, Ceferino Palencia y Margarita Nelken la consideraban “surrealista” (Luna Arroyo, 1973: 187, 318, 328 y 331).

Su camino posterior a 1933 lo llevaría a afinar y graduar algunas de sus radicales posturas, sin la

1939 and mid-1940, he visited and was able to observe Frank Lloyd Wright’s *Falling Water*, in Bear Run, Pennsylvania, a paradigmatic work of organic architecture. In his letters to Frida Kahlo, which included his jokes in bad taste, he expressed his admiration for this work.

The path which had led him to his excesses, led him also to acknowledge them as such, and made him tone down his positions; the way he reformulated and rethought his ideas on historical architecture and the built heritage serves as evidence. He even went as far embracing that which he had detested. He not only designed and built *Casa Nancarrow* (1947), but also his *Casa cueva*, in San Jerónimo 162, in the *Pedregal*, between 1948 and 1955 —heavily influenced by his surreal paintings— as well as the exterior murals of UNAM’s Central Library (1949-1953). All of these were —in particular his *Casa Cueva*— a manifesto, apparently radically different from the austere architecture from the thirties. In 1973, when protesting against the latter’s destruction, he also recalled it with pride, as he considered it to be an example of “fantastic architecture”, while Ida Rodríguez Parampolini, Ceferino Palencia and Margarita Nelken classified it as “surrealist” (Luna Arroyo, 1973: 187, 318, 328 y 331).

The road he followed after 1933 would, indubitably, make him hone

menor duda. No obstante, O’Gorman también mantuvo sabiamente inalteradas muchas otras de sus convicciones, pero lo destacable aquí es que con ese tránsito personal, entre 1932 y 1936, aunque en temas de historia de las ideas las fechas precisas sean escurridizas, marcó a la arquitectura mexicana del siglo xx.

Así pues, los puntos más claros en la evolución de sus ideas son evidentes en tres asuntos y esto lo anoto como pistas para trabajos futuros: su concepción cada vez más matizada en torno a la “ingeniería de edificios”, sus ideas sobre el patrimonio y su entendimiento y, por tanto, aceptación creciente de las experiencias y propuestas surrealistas.

Si bien he expuesto una serie de ideas y conceptos con los que O’Gorman no intentó formar una teoría formal de la arquitectura y del arte, éstas sí fueron su fundamento o ideario a partir del cual realizó sus proyectos y obras. Ahora bien, aunque no es, pues, una teoría como tal lo que se ha revisado, el resultado final expuesto aquí sí exhibe una estructura de pensamiento teórico. Así, al unirse esas experiencias teóricas y constructivas de O’Gorman con casos extraños como el de las casas levantadas a trasmano en la calle de San Borja esquina con Gabriel Mancera, Colo-

and moderate a few of his most radical positions. Nevertheless, O’Gorman also wisely maintained unaltered many other of his convictions. What is worthy of note here is that his own personal journey, from 1932 to 1936 (however vague dates may be when dealing with these historical matters) did indeed leave its imprint on the Mexican architecture of the twentieth century.

Thus, the high points in the evolution of his ideas focus mainly on three concepts, and I mention them here to serve as pointers for future work: his ideas concerning “building engineering” which he toned down with the passage of time; his ideas on the built heritage, and lastly, his understanding, and in the end, final acceptance of the surrealist experience and proposals.

Although I have presented a number of ideas and concepts which were not intended by O’Gorman to become a formal theory of architecture and art, they did become the foundation or corpus of his beliefs underlying his projects and works. Even though the subject matter of our scrutiny was not a formal theory, we find that it does indeed show the structure of theoretical thought. Aside from the buildings erected by O’Gorman on the basis of his theoretical thought and experience when taken together with those of the houses built out of the ordinary path by Paul Artaria and



Aspecto de las escaleras empotradas al muro en la casa del músico Conlon Nancarrow, ubicada en Calzada de las Águilas número 46, Colonia Las Águilas, Ciudad de México, 1945-1947.

nia del Valle, de los arquitectos Paul Artaria y Hans Schmidt (1929-1930) (Heredia, 2020), hoy destruidas, a la postre nadie en México continuó proyectando y construyendo como habían venido haciéndolo.

En lo particular, O’Gorman, conciliando sus reflexiones, logró un endeble equilibrio frente a su racionalismo, obsesiones, neurosis, detallismo, egolatría, melancolía y depresión, pues dio cauce abierto e hizo convivir todo lo anterior con su fantasía, sensibilidad, libertad y sabiduría. Aquel equilibrio lo mantendría a flote 50 años, no poco tiempo, hasta 1982 en que decidió de manera más que premeditada quitarse la vida.

Hans Schmidt (1929-1930) (Heredia, 2020) on the corner of *San Borja* and *Gabriel Mancera*, in the Colonia del Valle, now demolished, nobody else in Mexico continued on this path as they had done in the past.

O’Gorman, in particular, achieved a fragile balance by reconciling his ideas in the light of his rationalism, obsessions, neuroses, attention to detail, egocentrism, melancholy and depression. In doing so, he was able to find an open path which allowed him to combine all the foregoing with his fantasy, sensitivity, freedom and wisdom. This balance would keep him afloat until he reached fifty in 1982, not a negligible time, when he decided to voluntarily end his life.



O’Gorman posa en la terraza de su “casa cueva”. Páginas siguientes: Fachadas poniente y sur de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria de Ciudad de México, de los arquitectos Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velazco, con los famosos murales de O’Gorman, 1949-1953.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

BIN

UN

VIVA MEXICO

PAZ

PARIS

UNO

DOS

TRES

FOOTBALL

PTOLOMEO



Fuentes

Archivos

Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE-UNAM).

Archivo Carlos Pellicer Cámara, Fondo reservado de la Biblioteca Nacional-UNAM.

Archivo Frida Kahlo y Diego Rivera, Museo Frida Kahlo (AFKDR-MFK).

Bibliografía

ABURTO, ÁLVARO

1934 “Arquitecto Álvaro Aburto”, en Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas sobre arquitectura*, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

ARAI, ALBERTO T., RAÚL CACHO, ENRIQUE GUERRERO Y BALBINO HERNÁNDEZ

1938 “Proyecto de la Ciudad Obrera de México”, *Arquitectura y Decoración*, núm. 11, septiembre, pp. 202-216.

BLAKE, WILLIAM

1942 *El matrimonio del cielo y del infierno*, México, Editorial Séneca.

BRETON, ANDRÉ

1973 “Primer Manifiesto del surrealismo” y “Segundo Manifiesto del surrealismo”, en *Antología (1913/1966)*, selec. y pról. de Margarita Bonnet, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores.

Sources

Archives

Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE-UNAM).

Archivo Carlos Pellicer Cámara, Fondo reservado de la Biblioteca Nacional-UNAM.

Archivo Frida Kahlo y Diego Rivera, Museo Frida Kahlo (AFKDR-MFK).

Bibliography

ABURTO, ÁLVARO

1934 “Arquitecto Álvaro Aburto”, in Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas sobre arquitectura*, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

ARAI, ALBERTO T., RAÚL CACHO, ENRIQUE GUERRERO Y BALBINO HERNÁNDEZ

1938 “Proyecto de la Ciudad Obrera de México”, *Arquitectura y Decoración*, No. 11, Spetember, pp. 202-216.

BLAKE, WILLIAM

1942 *El matrimonio del cielo y del infierno*, Mexico, Editorial Séneca.

BRETON, ANDRÉ

1973 “Primer Manifiesto del surrealismo” and “Segundo Manifiesto del surrealismo”, in *Antología (1913/1966)*, selec. y pról. de Margarita Bonnet, translation: Tomás Segovia, Mexico, Siglo XXI Editores.

CASTRO PADILLA, RAÚL

1934 “Ingeniero civil Raúl Castro Padilla”, en Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas sobre arquitectura*, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

GÓMEZ, LILIA, Y MIGUEL ÁNGEL DE QUEVEDO
1981 *Testimonios vivos 20 arquitectos: 1781-1981, bicentenario de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura*, México, SEP/Dirección de Arquitectura-INBA.

GONZÁLEZ LOBO, CARLOS

1982 “Arquitectura en México durante la cuarta década: el Maximato, el Cardenismo”, en *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, vol. 2, México, INBA, pp. 49-116.
2007 *Hacia una teoría del proyecto arquitectónico*, tesis de doctorado, México, Facultad de Arquitectura-UNAM.

GUZMÁN URBIOLA, XAVIER

2004 *Carlos Leduc. Vida y obra*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, 2004.
2007 *Juan O’Gorman, sus primeras casas funcionales*, México, INBA/Difusión Cultural-UNAM.
2011 “Los años radicales, 1930-1940”, en *Arquitectura escolar. SEP 90 años*, México, Conaculta-SEP, pp. 166-186.
2020 “Juan O’Gorman, el arte y la belleza de lo útil”, *La Jornada Semanal*, núm. 1320, 21 de junio, pp. 8 y 9.
2022 “Tres ejemplos de arquitecturas heterodoxas en México”, en *Sólo lo maravilloso es bello. Surrealismo en diálogo*, México, Secretaría de Cultura-INBAL/Fundación Jenkins, pp. 470-493. En *Los debates y las polémicas*

CASTRO PADILLA, RAÚL

1934 “Ingeniero civil Raúl Castro Padilla”, in Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas sobre arquitectura*, Mexico, Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

GÓMEZ, LILIA, Y MIGUEL ÁNGEL DE QUEVEDO
1981 *Testimonios vivos 20 arquitectos: 1781-1981, bicentenario de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura*, Mexico, SEP/Dirección de Arquitectura-INBA.

GONZÁLEZ LOBO, CARLOS

1982 “Arquitectura en México durante la cuarta década: el Maximato, el Cardenismo”, in *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx: 1900-1980*, vol. 2, México, INBA, pp. 49-116.
2007 *Hacia una teoría del proyecto arquitectónico*, doctoral thesis, México, Facultad de Arquitectura-UNAM.

GUZMÁN URBIOLA, XAVIER

2004 *Carlos Leduc. Vida y obra*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, 2004.
2007 *Juan O’Gorman, sus primeras casas funcionales*, México, INBA/Difusión Cultural-UNAM.
2011 “Los años radicales, 1930-1940”, in *Arquitectura escolar. SEP 90 años*, Mexico, Conaculta-SEP, pp. 166-186.
2020 “Juan O’Gorman, el arte y la belleza de lo útil”, *La Jornada Semanal*, No. 1320, June 21, pp. 8 y 9.
2022 “Tres ejemplos de arquitecturas heterodoxas en México”, in *Sólo lo maravilloso es bello. Surrealismo en diálogo*, Mexico, Secretaría de Cultura-INBAL/Fundación Jenkins, pp. 470-493.

micas teóricas en la arquitectura del siglo xx, prensa

Los debates y las polémicas teóricas en la arquitectura del siglo xx.

GUZMÁN URBIOLA, XAVIER, VÍCTOR JIMÉNEZ Y TOYO ITO
2014 *Casa O’Gorman, 1929*, México, INBA/Editorial RM.

GUZMÁN URBIOLA, XAVIER, VÍCTOR JIMÉNEZ Y TOYO ITO
2014 *Casa O’Gorman, 1929*, Mexico, INBA/Editorial RM.

HEREDIA, JUAN MANUEL
2020 *El primer edificio moderno en México. Las casas gemelas de Paul Artaria y Hans Schmidt*, México, Arquine.

HEREDIA, JUAN MANUEL
2020 *El primer edificio moderno en México. Las casas gemelas de Paul Artaria y Hans Schmidt*, México, Arquine.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA (INBAL)
2017 “Develan firma de Juan O’Gorman en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo”, *Boletín*, núm. 1106, 17 de agosto.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA (INBAL)
2017 “Develan firma de Juan O’Gorman en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo”, *Boletín*, núm. 1106, 17 de agosto.

KATZMAN, ISRAEL
1964 *Arquitectura contemporánea mexicana*, México, INAH.

KATZMAN, ISRAEL
1964 *Arquitectura contemporánea mexicana*, México, INAH.

LEGARRETA, JUAN
1934 “Síntesis autógrafa enviada por el arquitecto de la plática por él sustentada”, en Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas sobre arquitectura*, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

LEGARRETA, JUAN
1934 “Síntesis autógrafa enviada por el arquitecto de la plática por él sustentada”, in Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas sobre arquitectura*, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

LÓPEZ RANGEL, RAFAEL
1984 *Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción*, México, UAM-Xochimilco.

LÓPEZ RANGEL, RAFAEL
1984 *Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción*, Mexico, UAM-Xochimilco.

LUNA ARROYO, ANTONIO
1973 *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*,

LUNA ARROYO, ANTONIO
1973 *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, Mexico, Cuadernos Populares de

México, Cuadernos Populares de
Pintura Mexicana Moderna.

Pintura Mexicana Moderna.

LÓPEZ URIBE, CRISTINA

2015 “Las firmas de las primeras casas
funcionalistas de Juan O’Gorman”,
Bitácora Arquitectura, núm. 30,
marzo-julio, pp. 132 a 137.

LÓPEZ URIBE, CRISTINA

2015 “Las firmas de las primeras casas
funcionalistas de Juan O’Gorman”,
Bitácora Arquitectura, No. 30, mar-
zo-julio, pp. 132 a 137.

MICHELI, MARIO DE

1984 *Las vanguardias artísticas del siglo
xx*, Madrid, Alianza Editorial.

MICHELI, MARIO DE

1984 *Las vanguardias artísticas del siglo
xx*, Madrid, Alianza Editorial.

NOELLE, LOUISE

2016 “Juan O’Gorman. Ingeniería de
edificios. Casas estudio de Diego
Rivera y Frida Kahlo, México, D. F.,
1932”, en Ana Esteban Maluenda
(ed.), *La arquitectura moderna en
Latinoamérica*, Barcelona, Reverté,
pp. 30-36.

NOELLE, LOUISE

2016 “Juan O’Gorman. Ingeniería de
edificios. Casas estudio de Diego
Rivera y Frida Kahlo, México, D. F.,
1932”, in Ana Esteban Maluenda
(ed.), *La arquitectura moderna en
Latinoamérica*, Barcelona, Reverté,
pp. 30-36.

O’GORMAN, JUAN

1934a *Escuelas primarias, 1932*, México,
SEP.
1934b “Arquitecto Juan O’Gorman”, en
Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas so-
bre arquitectura*, México, Sociedad
de Arquitectos Mexicanos; existe
también la edición, *Pláticas sobre
arquitectura (1933)*, México, CNCA-IN-
BA-DACPAI, 2001.
1934c *Arquitectura contemporánea. Breve
bosquejo sobre lo que “debe ser” el
estilo arquitectónico de nuestro tiem-
po*, México, s.p.i. [Plaquette.]
1935 *Memoria del proyecto que presenta
Juan O’Gorman, para su examen pro-
fesional*, complemento de la tesis
de licenciatura, México, UNAM.
1936 “El Departamento Central, Inquisi-
dor de la nueva arquitectura”, en
Frente a Frente, núm. 5, agosto.

O’GORMAN, JUAN

1934a *Escuelas primarias, 1932*, México,
SEP.
1934b “Arquitecto Juan O’Gorman”, in
Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas sobre
arquitectura*, México, Sociedad de
Arquitectos Mexicanos; also: *Pláti-
cas sobre arquitectura (1933)*, Mexi-
co, published by CNCA-INBA-DACPAI,
2001.
1934c *Arquitectura contemporánea. Breve
bosquejo sobre lo que “debe ser” el
estilo arquitectónico de nuestro tiem-
po*, Mexico, s.p.i. [Plaquette.]
1935 *Memoria del proyecto que presenta
Juan O’Gorman, para su examen pro-
fesional*, complemento de la tesis
de licenciatura, México, UNAM.
1936 “El Departamento Central, Inqui-
sidor de la nueva arquitectura”, in
Frente a Frente, No. 5, August.
1983 “Arquitectura funcional”, in *La pa-*

- 1983 “Arquitectura funcional”, en *La palabra de Juan O’Gorman (selección de textos)*, investigación y coordinación documental de Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz y Elizabeth Fuentes Rojas, México, Difusión Cultural-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (Textos de Humanidades, 37), 1983.
- 2005 [1934] *El arte “artístico” y el arte útil*, presentación de Xavier Guzmán Urbiola, México, CNCA-INBA. [Edición facsimilar.]
- 2020 “Diversas formas de la obra de arte”, *La Jornada Semanal*, núm. 1320, 21 de junio, pp. 10 y 11.
- PALLARES, ALFONSO (ed.)
1934 *Pláticas sobre arquitectura*, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos.
- QUINTERO, PABLO (comp.)
1990 *Modernidad en la arquitectura mexicana (18 protagonistas)*, México, UAM-Xochimilco.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA
1982 *Juan O’Gorman. Arquitecto y pintor*, México, IIE-UNAM.
- SÁNCHEZ FOGARTY, FEDERICO
1932 “Juan O’Gorman”, *Tolteca*, núm. 22, marzo, pp. 328-330.
- TALLER 1932
2006 *Utopía. No utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, México, CNCA-INBA/Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.
- Toussaint, Manuel
1938 *Retrato y paisaje en la obra de Cecil Crawford O’Gorman*, México, *labra de Juan O’Gorman (selección de textos)*, research and documentary coordination by Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz and Elizabeth Fuentes Rojas, Mexico, Difusión Cultural-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (Textos de Humanidades, 37), 1983.
- 2005 [1934] *El arte “artístico” y el arte útil*, presentation by Xavier Guzmán Urbiola, Mexico, CNCA-INBA. [Facsimile edition]
- 2020 “Diversas formas de la obra de arte”, *La Jornada Semanal*, No. 1320, June 21, pp. 10 y 11.
- PALLARES, ALFONSO (ED.)
1934 *Pláticas sobre arquitectura*, Mexico, Sociedad de Arquitectos Mexicanos.
- QUINTERO, PABLO (COMP.)
1990 *Modernidad en la arquitectura mexicana (18 protagonistas)*, México, UAM-Xochimilco.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA
1982 *Juan O’Gorman. Arquitecto y pintor*, Mexico, IIE-UNAM.
- SÁNCHEZ FOGARTY, FEDERICO
1932 “Juan O’Gorman”, *Tolteca*, núm. 22, March, pp. 328-330.
- TALLER 1932
2006 *Utopía. No utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, Mexico, CNCA-INBA/Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.
- TOUSSAINT, MANUEL
1938 *Retrato y paisaje en la obra de Cecil Crawford O’Gorman*, México,

Crawford O’Gorman, México, Al-
cancía. Existe también una edición
facsimilar con una presentación de
Guillermo Tovar de Teresa, México,
INBA, 2014.

Alcancía. There is also a facsimile
edition with an introductory pre-
sentation by Guillermo Tovar de
Teresa, Mexico, INBA, 2014.

Agradecimientos

Cecilia Pérez Grovas Sariñana, Guillermo Tovar de Teresa (†), Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Isaura González Gottdiener, Louise Noelle Gras, Lorenzo Rocha Cito, Ana Segovia Camelo, Carmen Martínez Zorrilla, Rafael Vargas Escalante y Miquel Adrià.

Acknowledgments

Cecilia Pérez Grovas Sariñana, Guillermo Tovar de Teresa (†), Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Isaura González Gottdiener, Louise Noelle Gras, Lorenzo Rocha Cito, Ana Segovia Camelo, Carmen Martínez Zorrilla, Rafael Vargas Escalante and Miquel Adrià.



Juan O’Gorman explica su proyecto de mural para el auditorio de la Hemisfair en San Antonio, Texas, 1967. Página siguiente: Sección izquierda del templo sobre masonite La ciudad de México, 1947, de Juan O’Gorman.



En este trabajo a los
bandos de México
estructuras de esta

Juan O'Gorman

XAVIER GUZMÁN URBIOLA

Juan O'Gorman y la formación de sus ideas, 1932–1936
Cuatro años cruciales para la arquitectura mexicana del siglo xx

Juan O'Gorman and the development of his conceptual
framework, 1932–1936
Four crucial years in Twentieth Century Mexican Architecture

Edited for the
Biblioteca Arte & Cultura, UNAM San Antonio
by
Miguel García Audelo

October 18, 2023





UNAM
SAN ANTONIO



Biblioteca
Arte & Cultura
UNAM San Antonio

