

Pensar, edificar, morar

Una reflexión sobre Luis Barragán

Humberto Ricalde

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



Foto de Luis Barragán en su estudio

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

Martin Heidegger¹

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

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

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

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

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

³ *Ibid.*, p. 124.

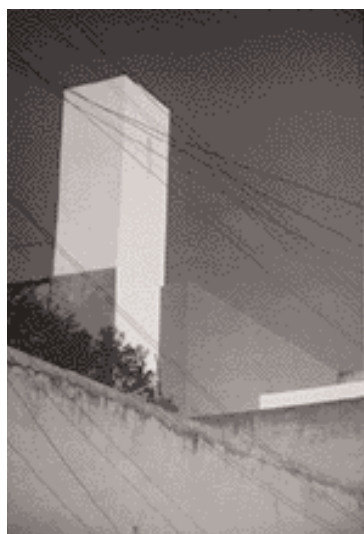
⁴ Antonio Toca, “Arquitectura moderna en México”, *Excelsior*, México, 7 de mayo de 1989.

LA HUELLA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

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

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

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



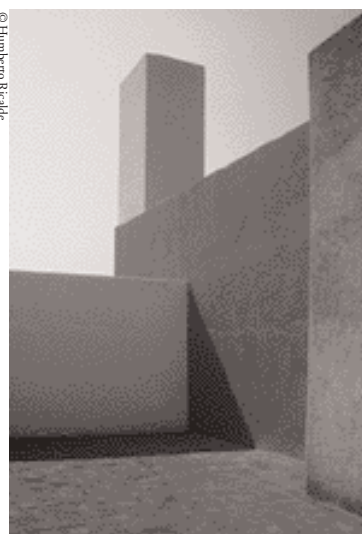
Fachada



Ventana del estudio



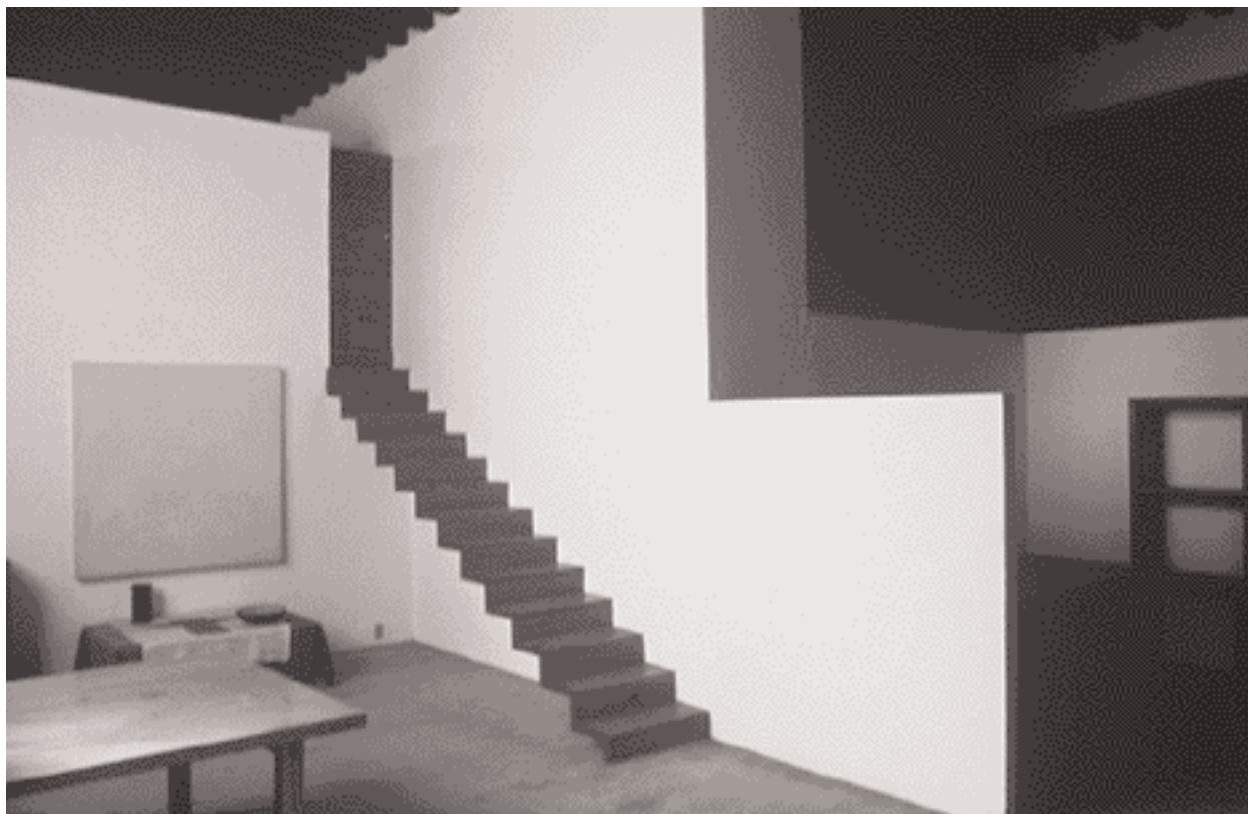
Patio del estudio



Terraza



Estudio



Estudio

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

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

⁶ Figueroa, *op. cit.*, p. 124.



© Alberto Moreno

Vista del estudio hacia la estancia

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

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

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

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

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

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

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

⁹ *Ibidem*.



Recibidor



Vestíbulo

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

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

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

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

¹¹ Curtis, *op. cit.*, p. 59.

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

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



Estancia

© Humberto Ricalde



Estancia

© Alberto Moreno

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

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

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

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

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



Comedor



Vista de la estancia desde el patio

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

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

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

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



© Alberto Moreno

"Estancia de la tarde"



© Humberto Ricalde

"El rincón de la música"

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

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

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

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

¹⁵ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

LA HUELLA DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL

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

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

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

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

¹⁸ Curtis, *op. cit.*, p. 61.

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

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

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

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



Patio del estudio



Vista desde el patio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Heidegger, *op. cit.*