

Juan O’Gorman (1905-1982)

Este año se cumple el centenario del “padre joven de la arquitectura moderna en México”, Juan O’Gorman. Fernanda Canales sigue la trayectoria de ese polifacético artista mexicano.

Juan O’Gorman inauguró la arquitectura moderna en México a la edad de veinticuatro años, con su segunda construcción. La casa estudio en Palmas 81 de 1929, considerada la primera obra funcionalista en América Latina, significó la creación de un nuevo lenguaje, confirmado tres años después en las casas que diseñó para Diego Rivera y Frida Kahlo. El 6 de julio se cumple el centenario del nacimiento del “padre joven de la arquitectura moderna en México”, quien a los veintinueve años de edad había ya construido treinta escuelas públicas y reformado otras veinte. La de Palmas, contemporánea a las casas pioneras de Warchavchik en Sao Paulo, de Bustillo en Buenos Aires y de Schmidt/Artaria en la capital mexicana, está precedida por la Granja Sanitaria de Popotla y el Sanatorio de Huipulco de Villagrán, de 1926. Pero mientras en ellas se conservaba aún el peso de la simetría y se reproducían interiores sin relación con el aspecto exterior (la de Warchavchik incluso ocultaba tras los volúmenes cuadrados un techo de teja inclinado), la de O’Gorman planteaba, en cambio, una nueva distribución en sintonía con formas de vida inéditas.

De su precoz arranque siguió una trayectoria marcada por la reinterpretación de la corriente “funcionalista radical”, en un periplo contagiado siempre por la pintura. En una relación promiscua ante los papeles de artista plástico, arquitecto, ingeniero o activista social, O’Gorman jamás conoció un punto medio. Su puntería inicial, que le valió el reconocimiento como el más radical de sus coetáneos (entre los que destacan Juan Legarreta, Enrique del Moral, Enrique Yáñez y Luis Barragán), desencadenó después en un itinerario fragmentado por el compromiso social y los placeres estéticos de la arquitectura. Aunque, tras terminar su casa de San Jerónimo 162 en 1955, se dedicó exclusivamente a la pintura, no puso fin a los dilemas sobre una “arquitectura realista”, congruente con su tiempo y con el entorno, sino hasta con su muerte en enero de 1982.

*

En la creación de su casa refugio del Pedregal, en la cual trabajó cerca de cinco años, tardó más tiempo que en la suma de sus primeras cuarenta construcciones, y es en esa gruta surrealista donde mejor se sintetiza una carrera arrebatada entre el estilo internacional y la identidad regional. Pero más allá del conflicto sobre la vocación cosmopolita y la *mexicanidad* —definida por Octavio Paz—, O’Gorman (de padre irlandés y madre mexicana)

na) estuvo sobre todo dividido entre lo técnico y lo poético; entre la estandarización y el taylorismo. En 1926 aprendió de Le Corbusier, en *Hacia una arquitectura*, la estética maquinista, encajándola impecablemente dentro del terreno del México pos-revolucionario, que tras la lucha armada de 1910 se encontraba con un peligroso déficit de vivienda, servicios e infraestructura. La “arquitectura científica”, como la llamó, se convirtió en dogma que, como el movimiento muralista al que perteneció junto con Rivera, Orozco y Siqueiros, daba una respuesta a los aspectos sociales y, de manera casi didáctica o como discurso político, conjugaba lo internacional con lo popular.

Lo que empezó tras la compra de un terreno ocupado por



Biblioteca Central de Ciudad Universitaria.

dos pistas de tenis en Altavista (una zona dominada por mansiones decimonónicas en el sur de la capital), adquirido con los ahorros de su trabajo en los despachos de Carlos Obregón Santacilia, Carlos Tarditti y José Villagrán, durante su época como estudiante de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes, devino en el experimento de construir una casa para su padre cuyo costo, por metro cuadrado, fuese igual al de una construcción para un obrero. De ese primer fulgor surgió el interés de Rivera y Kahlo en transformar la pista de tenis restante en su casa estudio de 1932, convirtiéndose así en los primeros clientes de una nueva estética que el joven arquitecto consideraba simplemente “ingeniería de edificios”.

A pesar del tópico sobre las influencias lecorbusierianas, en la casa de Rivera y Kahlo (*pilotis*, la terraza como quinta fachada, *fenêtre en longueur*, planta libre...) O’Gorman adelantó al suizo en la ética de lo necesario y en la *tropicalización* de la arquitectura del Movimiento Moderno en suelo americano. Mientras en el estudio parisino de Ozenfant la cubierta dentada queda disimulada por un plafón y las tripas del edificio se ocultan tras superficies lisas, el mexicano dejó expuestas la cubierta fabril y los bloques de barro que formaban la estructura, manteniendo los muros interiores sin recubrimiento y todas las instalaciones a la vista (como haría Le Corbusier décadas más tarde). El uso prematuro de parasoles, el secuestro de los colores de la arquitectura popular, posiblemente trasplantados de su infancia en Guanajuato, así como la integración con la vegetación local —ejemplificada con el muro cactáceo—, además de la capacidad de otorgar a los espacios mayor transparencia, han conducido a comentarios sobre la perfección de una estética minimalista como el planteado por Toyo Ito, para quien “no sería exagerado decir que esta casa sobrepasa las obras de Le Corbusier”.

*

De aquella tendencia denominada “pobrismo arquitectónico”, deudora también de las ideas vanguardistas del pintor Rivera, corresponden tanto las escuelas públicas que el arquitecto mexicano realizó siendo director del área de construcción de la Secretaría de Educación Pública de 1932 a 1934, como una docena de casas construidas entre 1928 y 1937, como las de Julio Castellanos, Narciso Bassols, Manuel Toussaint, Frances Toor y Luis Erro. Pero es sobretodo en el proyecto (no realizado) de Vivienda Obrera de 1932, en el edificio para la CTM de 1934 y el del Sindicato de Cinematografistas de 1936 donde su arquitectura de emergencia trasciende en programas más complejos y toma mayor impulso propagandístico.



Casa estudio de Frida Kahlo y Diego Rivera.

Tras formar la Escuela Técnica de Constructores en 1932 y participar en la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), a favor de resolver los servicios de la colectividad, O’Gorman se hallaba defraudado por considerar que el manifiesto inicial de “máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo” se había traducido en el “máximo de rentas por el mínimo de inversión”. Cuando consideró que el estilo internacional había devenido en formalismo, en 1938 abandonó la práctica para dedicarse a la pintura, volviendo a reincidir en la arquitectura en 1950 para construir la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria y su casa del Pedregal, única obra en la que el autor considera haber hecho arquitectura. Los últimos años de su vida expresó sobre el funcionalismo que “fue su obra destructiva la más importante, la de limpiar, barrer y borrar los estilos del pasado”.

*

Su *casa caverna*, ubicada en un paisaje volcánico mezclado con murales de mosaicos policromos similares a la “integración plástica” del bloque de la Biblioteca, sirve como biopsia de las entrañas que mostró tras el desencanto en la vanguardia racionalista. La arquitectura de O’Gorman —del purismo de Le Corbusier y el racionalismo de Villagrán al organicismo de Wright o Gaudí— no conoció un intermedio entre la fábrica y el monumento. Su obra, casi toda desaparecida y víctima de inmensas lagunas bibliográficas —salvo las casas de Diego y Frida, restauradas en años recientes—, pavimentó el camino de una nueva sociedad. A cien años de su nacimiento, con la objetividad que da la distancia, resulta todavía complejo abarcar la trayectoria de uno de los más originales apóstoles de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. —

— FERNANDA CANALES

Rigo Tovar: “perdóname por ser tan guapo”

Ha muerto la perla de Matamoros, el ídolo de las multitudes, el autor de ese otro himno llamado “La sirenita”. Fabrizio Mejía Madrid le rinde merecido homenaje.

Si alguna, la definición de ídolo popular en los setenta es aquella que convoca más que el Ave María: en 1979, Rigo Tovar y su Costa Azul excede por diez mil asistentes a la concurrencia que Juan Pablo II reúne en Monterrey. Se usa la cifra de bailantes eufóricos y fans afónicas como argumento de que el ídolo es más popular que cualquiera de sus voceros. Sin decirlo, Rigo insiste en la frase de Lennon sobre la divinidad pop. No la necesita: ese 1979 arranca con la idea de que la música popular puede imponerse desde los bailes multitudinarios, desde las rocolas, antes que desde la televisión. Rigo, al igual que Juan Gabriel o Los Tigres del Norte, invierte la lógica de la promoción desde la mercadotecnia. Rigo es un ídolo sobre todo porque no necesita de la payola.

Rigo Tovar condensa los rasgos del rockero de los setenta: melena iracunda, actitud de extraterrestre recién bajado a la Tierra, un Ziggy Stardust emergido del pozo petrolero y gigantismo de las audiencias en los conciertos, mezclados con las fijaciones propias de la cumbia: el ritmo hipnótico del órgano Yamaha (aparato que terminará por sucumbir frente al karaoke), las letras tanto más románticas cuanto más *naïve* —“Perdóname, mi amor, por ser tan guapo” o “Eres mi esposa, mi amiga y mi amante”—, la coreografía del conjunto vestido de noche y que, en el caso de Rigo, privatiza para su uso exclusivo un brinquito hacia atrás. La Costa Azul de Tovar y de Efrén Solís será, desde la mezcla exitosa, lo que hoy serían las bodas del ballenato y el *bip-bop*. En los inicios de los ochenta, la fórmula de éxito fue tocar cumbias y vestirse como rockeros. Preguntado por sus cantantes más admirados, Rigo Tovar no duda en responder: “Ozzy Osbourne y el cantante de Scorpions.” Y, si se piensa un instante, no existe lugar para la sorpresa: sin el *soundtrack* de *Quítate la máscara*, Rigo parece una aclimatación al Golfo de México de la estética del *heavy metal*.

La sensibilidad —inventar la cumbia electrónica— se forja en el destierro fronterizo. A mediados de los setenta, Rigo prueba suerte en Tejas, aunque no mucha: es mesero, junto a Rosa Valencia, en el restorán “Tex-Mex Chano’s” en Houston. Una noche de aletargamiento, ambos deciden entretener con música a los comensales, y se arrancan con canciones que evocan la ciudad

abandonada (“Viva Matamoros”, de Xavier Passos, que inspiraría a su vez “Mi Matamoros querido”). El entretenimiento de una noche se convierte en rutina y ésta en un disco que jamás suena en la radio tejana, sino en la de Matamoros. Con Gastón Ponce Castellanos, dueño de la primera disquera que graba a Tovar y a Rosa Valencia, se abre la etapa de esa forma de la evocación sentimental que hoy se llama “música gruperá”, y que en los años setenta se llamó “tropical”.

Pero Rigo está llamado a reproducir como se pueda al vocalista único de los setenta, al alienado ídolo de multitudes, al James Brown fronterizo: se separa pronto de Rosa Valencia para firmar, ya como Costa Azul, con Nacho Morales, el señor de Discos Melody. Cada vez más extravagante, no sólo en el aspecto —el cabello esponjado, los lentes que reflejan a sus fans, los estoperoles y las lentejuelas, los collares y las esclavas de oro—, sino también en la actitud —la languidez del dios caído que se mezcla con las noticias sobre su creciente ceguera, que consagra su humildad en la grandeza—, Rigo Tovar reescribe en clave de cumbia un *porro* (atención historiadores del léxico toxicológico) que su madre le cantaba de niño: “La sirenita”, filón vendible de la cultura fronteriza: lo híbrido de lo *naïve*. Convertido en himno a caballo entre el sexo playero y la esencia tropical, “La sirenita” es la consagración de Rigo Tovar como



Rigo es amor.

vocero de una cultura que sólo produce efectos traducibles por su simplicidad emotiva: “Rigo es amor.”

Rigo Tovar no sobrevive a su propia infancia musical. En los años posteriores a “La sirenita”, y a pesar de *Quítate la máscara* (1983), será el personaje asociado a una sola canción y sólo podrá agregar a su biografía su poligamia y la estimación de su descendencia en dos docenas de sirenitos —recuento al vuelo de cientos de *groupies* de lo guapachoso—, y tres películas en las que sale de sí mismo, y millones de recopilaciones de éxitos en Fonovisa, y su ceguera, y sus enfermedades. Un día antes de cumplir los sesenta años, el 28 de marzo pasado, Rigo Tovar muere. En su funeral, lo destacable no son las huestes de fans, sino los empujones entre beneficiarios del testamento. El resto nos reconocemos en el asombro: todos lo hemos bailado. —

— FABRIZIO MEJÍA MADRID

La vida de las abejas

Retrato de una personalidad compleja y obsesiva, Kinsey da cuenta del difícil camino que hemos recorrido rumbo a la apertura sexual, enfrentada a las cerrazones de siempre.

“La práctica del sexo oral puede causar esterilidad.” Si alguien no probaba lo opuesto, no teníamos por qué dudar.

Antes de 1948, el fin de la Edad Media en el terreno de la investigación sexual, el puritanismo estadounidense tenía como aliados la ausencia de rigor científico y una mitología afincada en el sentimiento de culpa. Con la publicación de *El comportamiento sexual del hombre*, Alfred Kinsey abrió las puertas de recámaras (y de baños, y coches) de la población, y a través de cientos de cuestionarios, que arrojaban números y estadísticas amorales, sacó a la luz conclusiones que pusieron a varios a temblar: que todas las llamadas perversiones sexuales entraban en los rangos de la normalidad biológica, y que el hombre promedio distaba mucho de tener el comportamiento que él mismo consideraba *normal*.

Por poner en jaque las relaciones entre religión y ciencia, el impacto del reporte Kinsey fue comparado con el del desarrollo de la bomba atómica. Dejando ver la relación entre una cosa y otra —que tanto la procreación como la muerte masiva habían dejado de ser un asunto divino—, la tensión creciente de la Guerra Fría frenó la apertura en el diálogo. La Fundación Rockefeller retiró a Kinsey los fondos para lo que sería la continuación natural del reporte —la investigación sobre el comportamiento sexual femenino—, y la sociedad se retrajo a un neopuritanismo que, avergonzado de su naturaleza, hoy navega todavía con bandera de autocontrol.

Pero *Kinsey*, la película de Bill Condon, no se centra en la revolución. Sus primeras escenas —planos cerrados en blanco y negro de hombres interrogando a Kinsey (Liam Neeson), sometiéndolo a su cuestionario, parte del entrenamiento previo a la cruzada nacional— dejan ver un propósito que rebasa el de sólo contar: hacer el retrato del investigador, un sujeto escurridizo aun para su implacable método, y apuntar a la paradoja tanto en la vida del personaje como en la naturaleza de su famoso reporte. Los cuestionarios —la entrevista de uno a uno— son viables únicamente desde la empatía y la consideración, rasgos de la humanidad que el cuestionario Kinsey intentaba anular. Ésa es la lección del *close-up*: sólo el rostro posibilita hacer investigación del cuerpo, en tanto que éste revelaría los destinos pero no el mapa de los deseos que lo llevaron a desplazarse ahí.

Ésta, la del personaje imperfecto, es la versión que interesa a



Kinsey y equipo: hablemos de sexo.

Condon, un director más preocupado por hacer retratos especulados que disecciones precisas de cierto fenómeno social. Ya desde *De dioses y monstruos*, sobre los últimos años de Frank Whaley, el director del más famoso *Frankenstein*, Condon ha elegido metáforas para narrar las contradicciones entre los hombres y sus proyectos: una cosa extensión de la otra, pero a veces imposibilitados por el carácter o la historia detrás. Estas metáforas nunca son crueles, y escapan de la parodia gracias a la empatía con la que el director trata a sus biografiados y aborda los momentos clave de su caída personal: reivindicador de la naturaleza humana a partir de su “animalidad”, Kinsey es, en el retrato de Condon, un hombre mutilado en su capacidad de amar.

Como a la rara especie de abejas a las que observa durante toda su vida, el científico explora la biografía sexual humana con vocación de entomólogo, y pretende colocarse a sí mismo —y a su familia y a colegas— en un terreno de invulnerabilidad que no admite vínculo alguno entre afecto y sexualidad. Con el mismo bisturí con que separa el goce ilimitado del cuerpo de la carga moral que lo imposibilita y anula, intenta también extirpar tumores de sentimiento y territorialidad. La visión biológica y aséptica del cuerpo es en Kinsey origen y consecuencia de frustración: marcado en su infancia por la relación con un padre drenado de sentimientos, no puede desarrollar al tope una vida emocional.

Las mejores escenas de *Kinsey* son las que dejan ver las grietas por las que se desliza el proyecto de utopía sexual que el científico pretendía instaurar: cuando hiere a su esposa e hijos, que no comparten del todo su propuesta de intercambio sexual; cuando su equipo no resiste las consecuencias de ser conejillos de indias; cuando se topa con la prueba última de tolerancia y neutralidad: escuchar las confesiones de un paidófilo describiendo el orgasmo infantil. Lejos de ser reaccionarias, las escenas revisten el fenómeno de necesaria complejidad, y plantean el reto de conciliar parámetros inviolables de ética con la nueva conciencia sexual.

Sobre la vigencia de *Kinsey*, basta decir que es absoluta y tácita, y que recuerda una fábula bélica sobre una guerra que nadie ganó. Durante la secuencia de créditos, alguien contaba la historia de una amiga cuya abuela le dijo que la sangre menstrual contenía cadáveres de bebé. Hasta que alguien le explicó otra cosa, la amiga sepultaba los kótex en la tierra de su jardín. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

