



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

De ciudad a ruina

Mirando la catástrofe en la paisaje de Juan O’Gorman

Liliana Carachure Lobato¹

Resumen:

El ensayo realizará una lectura de dos cuadros del arquitecto y pintor Juan O’Gorman en relación con las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin; que elaboró una crítica a la sociedad moderna y a los fundamentos ideológicos sobre los que opera la revolución socialista. Benjamin no es el único en darse cuenta sobre el fracaso de este proyecto. Me interesa resaltar una ofensiva similar por parte del arquitecto y pintor Juan O’Gorman. Mi hipótesis es que su obra también elabora una crítica a la estandarización que imponen estos supuestos ideológicos. En ambos casos hay un replanteamiento del materialismo histórico. Dicho panorama conduce a O’Gorman hacia una reelaboración de su concepción espacial. Como arquitecto ve la contradicción de un discurso nacionalista que reproduce una arquitectura de valores universalistas. Abandona la construcción de edificios y continúa el debate arquitectónico en su pintura. Sobre esta línea se propone elaborar una lectura materialista sobre *La ciudad de México* y *De unas ruinas nacen otras ruinas* partiendo de la visión del ángel de la historia y la catástrofe benjaminiana.

¹ Maestría en Historia del Arte. UNAM-FFyL. karachure@gmail.com



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

De ciudad a ruina

Mirando la catástrofe en la paisaje de Juan O’Gorman

El presente escrito realizará una lectura de dos cuadros del arquitecto y pintor Juan O’Gorman en relación con la idea de ruina de Walter Benjamin. Como se sabe, el momento en que el filósofo alemán elaboró su crítica a la sociedad moderna, el panorama internacional se encontraba amenazado por la guerra. Así, *Sobre el concepto de la historia*, elabora una crítica de los fundamentos ideológicos sobre los que opera la revolución socialista y su discurso oficial que se anquilosa. Me interesa resaltar este tipo de ofensiva por parte de otros intelectuales de la época: en concreto de Juan O’Gorman. Dicho panorama conduce a al artista mexicano hacia una reelaboración de su concepción espacial. Él mismo, de ser un exponente de la arquitectura funcionalista, cambia a una idea de la arquitectura orgánica que corresponde a las necesidades del tiempo y el lugar. Así ve la contradicción de un discurso nacionalista que reproduce una arquitectura de valores universalistas. Es en este sentido sobre el que se orienta la crítica de Juan O’Gorman y de alguna manera la traslada a su pintura. Entonces se propone elaborar una lectura materialista sobre *La ciudad de México* y *De unas ruinas nacen otras ruinas* partiendo de la visión del ángel de la historia y la catástrofe benjaminiana.

Trataremos de aplicar el modelo historiográfico del alemán para rendir cuentas de esta actitud perceptual que el filósofo y el artista asumen de su experiencia con lo moderno. El primero concibió en su proyecto sobre *Los pasajes de París* una historia de la modernidad no fundamentada sobre un tiempo lineal, sino mediante estructuras fragmentadas que permiten una narrativa histórica simultánea; el segundo elaboró un discurso sobre la descentralización espacial que contradice la construcción de una arquitectura que reproduce valores universales. En ambos casos existe un replanteamiento del materialismo histórico que se opone a la proyección de un tiempo y un espacio homogéneo. Los dos se concentran en establecer una ordenación del saber que, mediante el fragmento, la ruina y el montaje, actualiza la alegoría como el elemento que devuelve una multiplicidad de experiencias generadas a partir de una lógica del instante.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

I

En 1920, mediante trazos rápidos y formas simples, Paul Klee hizo el dibujo de un ser que se mantenía suspendido en el cielo. El *Angelus Novus*, con sus manitas levantadas, sus risos en movimiento, su sonrisa extraña y su mirada evasiva, muestra un gesto de sorpresa ante el ojo de quien lo descubre. Walter Benjamin compró esta acuarela en 1921 y la conservó toda su vida hasta que en 1940, antes de partir a los Pirineos para intentar escapar de los nazis, la dejó a resguardo de Georges Bataille en la Biblioteca Nacional de París. En esos últimos años, la imagen inspiraría una de las reflexiones *Sobre el concepto de la historia* donde, en la tesis nueve, Benjamin nos describe una escena de catástrofe que no se asemeja al dibujo antes descrito, más bien explica una nueva alegoría inventada por él:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso²

Como se puede ver, Benjamin hace una interpretación narrativa muy personal de la obra puesto que ve algo más que no está dentro de la imagen: el “ángel de la historia” suspendido sobre las ruinas que nos indican el rastro que el progreso ha dejado a su paso. Esta visión no resulta extraña si tomamos en cuenta el curso que había tomado el panorama mundial donde los estados totalitarios, guiados por el discurso del marxismo “oficial”, amenazaban con una nueva guerra. Desde 1939 el Pacto germano-soviético causó conmoción al hacer visible el quiebre de los lindes entre el comunismo y el fascismo. La

² Tesis IX, Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahistorias, 2005, p. 23.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Revolución Soviética se había convertido en un completo fracaso y el denominado “socialismo marxista” se posicionaba como fenómeno ideológico en la cultura política de izquierda³. Estos resabios del imperialismo capitalista desvanecieron la idea de un progreso fundado sobre el avance tecnológico y el desarrollo industrial. Para Benjamin el mito de la modernidad se hizo visible en las ciudades, los edificios y los objetos que permanecieron “como desechos de la historia que evidenciaban una destrucción material sin precedentes”⁴. Esta idea de la civilización como transitoriedad que deja el rastro de una catástrofe que se continúa, es muy frecuente en varios intelectuales y artistas de esa época. Un cuadro de Juan O’Gorman de los años cuarenta muestra, al igual que la narrativa benjaminiana, una pila de vestigios que se acumula hasta el cielo. *De unas ruinas nacen otras ruinas*(1949) presenta una vista urbana llena de edificios que se amontonan uno sobre otro de manera ininterrumpida. La parte de arriba está saturada por construcciones recientes: rascacielos, fábricas, monumentos y puentes, productos de la arquitectura y la ingeniería moderna. Esta masa de edificios se encuentra sostenida por una gran cuenca que forma una enorme presa con sus barreras a los extremos. La corriente de los desechos que genera esta gran industria fluye por un desfiladero hacia la parte baja del cuadro donde están las construcciones más antiguas y ya sedimentadas. En medio se logra distinguir un conjunto de diferentes órdenes arquitectónicos que sostienen los símbolos de la cruz y la esvástica. Al centro de lo que podría parecer el rastro de un coliseo, la figura de un líder petrificado se yergue sobre un montículo de desechos arquitectónicos y, tras él, una columna sostiene el ángel de la victoria. El grado de deterioro que tienen los edificios nos deja ver que la naturaleza ha recuperado un poco de terreno. Aquí las capas y los fragmentos erosionados por el paso del tiempo se fusionan con el espacio y poco a poco van conformando una arquitectura de arcos y columnas rocosas donde aún permanece la huella de una civilización pasada. En este cuadro O’Gorman también elabora una burla a la idea de un progreso. En vez de ver el desarrollo de la arquitectura moderna como la vía que puede resolver las necesidades que los habitantes requieren, la ve como un cúmulo de ruinas que se reproducen de manera

³ Cfr. Bolívar Echeverría, “Benjamin, la condición judía y la política”, *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, México, Era, UNAM, 2005, pp. 9-19.

⁴ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado Libros, p.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

ininterrumpida para extender una gran catástrofe. De esta manera nos muestra la fragilidad de la arquitectura, cuya funcionalidad es tan efímera como los restos sobre los que el líder promueve su ideología. Cada edificio se construye para volverse el monumento de la sociedad que lo produce y al mismo tiempo la ruina que anuncia la brevedad de su permanencia.

¿Qué situación llevó a O’Gorman a representar una visión tan decadente de la civilización y su arquitectura? Él no había vivido de cerca los estragos de la guerra, sin embargo también participa del desencanto por la utopía social. Paralelamente a la crítica que hace Benjamin a los fundamentos ideológicos sobre los que opera la revolución socialista, la reacción ante los acontecimientos se trasladó al otro lado del Atlántico. Juan O’Gorman fue uno de los artistas mexicanos que también realizó una crítica a la estandarización que imponen estos supuestos ideológicos. Si bien es imposible que existiera una recepción inmediata del escritor alemán en México durante esos años, sí podemos enfocar la perspectiva de estos dos sujetos y entablar una relación a través de la reacción sintomática que los llevó a tener una visión catastrófica de su realidad.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

II

El apego que Benjamin tuvo desde un inicio por el *Angelus novus* nos deja ver que la historia siempre permaneció al centro de sus reflexiones como una preocupación filosófica constante⁵. Las *Tesis sobre la historia* surgen ante la necesidad de elaborar un planteamiento teórico que pudiera desplazar al historicismo tan predominante en ese momento. Según él, esta corriente entendía a la historia como el resultado de preguntas formuladas en el presente a partir de la suposición de continuidad y disponía de la masa de los hechos para llenar “un tiempo homogéneo y vacío”⁶. El resultado era un cúmulo de información dispuesta en un gran relato que omitía los fracasos y rememoraba las grandes hazañas. Para Benjamin, esta lectura uniforme impedía generar nexos con el pasado y la posibilidad de intercambiar experiencias con momentos que fueron olvidados⁷. Es allí donde radica la crítica y la propuesta del materialismo histórico benjaminiano en cuyos fundamentos se halla un principio constructivo basado en el “tiempo del ahora” que reconsidera la historia desde una perspectiva inversa. “En el tiempo del ahora se generan experiencias donde confluye el pasado, el presente y el futuro. No se trata de una simple referencia a estas diferencias temporales sino una vivencia abierta del presente hacia el pasado en la cual pueda germinar cualquier futuro”⁸. Se puede dar cuenta del espacio de lo social, mediante imágenes que establecen el puente entre los afectos del pasado y el presente para generar una experiencia única en un instante cualquiera.

Dentro de esta relación dialéctica los objetos que sobrevivieron a otro tiempo posibilitan el entrecruce de temporalidades. Son fragmentos que permanecen desconectados de sus contextos vitales y contienen en sí mismos la potencia de una historia que se mantiene en

⁵ Cfr. Javier Toscano Guerrero, *Walter Benjamin: imagen dialéctica y pensamiento estético*. México, el autor, 2005, p.4.

⁶ Tesis XVII, *Tesis sobre la historia*, op.cit., p. 30.

⁷ Pedro Joel, Reyes López, “Experiencia, tiempo e historia” en *La mirada del ángel*, op.cit., p. 119.

⁸ *Íbidem*, p. 121.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

forma fosilizada.⁹ Aquí Benjamin emplea el dispositivo alegórico que trabajó en su estudio sobre el drama barroco. Lejos de continuar una lectura ordenada que se concentra en el símbolo como significado unívoco, intenta recuperar la experiencia de un mundo fragmentado donde el tiempo no significa progreso sino desintegración. Las imágenes entremezcladas en la alegoría barroca permitían una multiplicidad de significados yuxtapuestos. La misma cosa podía representar tanto la virtud como un vicio, y por consiguiente, todo¹⁰. El significado de la imagen era ambiguo y único para cada experiencia concreta. De esta manera Benjamin emplea los efectos disruptivos de esta filosofía del fragmento y los hace operar en su teoría de la historia donde las ruinas de un determinado momento histórico funcionan como alegorías que hacen posible la apertura de múltiples experiencias

Desde esta perspectiva, Benjamin inició la investigación de su más grande obra: el proyecto de *Los pasajes de París* con el cual pretendía exponer el fenómeno de la metrópoli moderna durante el Segundo Imperio de Napoleón. Allí utilizó los elementos alegóricos de la cultura del siglo XIX para construir una red simultánea que hiciera visible la fracturada línea del tiempo. En efecto, Benjamin emprendió una amplia investigación que concentró un gran archivo de esbozos, compilación de materiales, extractos, apuntes y esquemas de clasificación que le funcionaron como una gran red de información. Con ella logró una ordenación del saber tan múltiple y compleja que, dispuesta de manera libre, le permitió establecer una lectura simultánea sobre la historia social de París¹¹.

Con esta composición fragmentaria, Benjamin se propuso estudiar los espacios urbanísticos de las famosas galerías a través de la figura del *flâneur* que le permitía abrir “la cartografía, el espacio y la historia de la ciudad de París”¹² para rendir cuentas de la experiencia perceptual que el sujeto asumía dentro del fenómeno moderno. Los pasajes fueron los primeros edificios de estilo internacional construidos por la clase capitalista¹³. En ellos las

⁹ Susan Buck-Morss Susan, *op.cit.*, p. 60.

¹⁰ Cfr. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 157.

¹¹ Cfr. Willi Bolle, en *Observaciones urbanas : Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, Buenos Aires, Gorla, 2007, p. 19-20.

¹² *Ibidem*, p. 28.

¹³ Buck-Morss, *op.cit.*, p. 57.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

mercancías eran exhibidas en un ambiente de encanto que podía experimentar cualquiera que ambulara por ellos. Esos espacios sometían a la multitud en un estado de ensueño donde el producto final del trabajo estaba más cerca de los consumidores. A través de este mecanismo, que benjamín llama “fantasmagórico”, las relaciones de producción permanecían ocultas. Cuando los pasajes fueron desplazados por las exposiciones internacionales quedaron como fragmentos arquitectónicos que evidenciaban la fragilidad y la transitoriedad de la cultura que los había habitado¹⁴.

III

El sentimiento de horror que produjo la segunda guerra mundial le permitió a Benjamin generar una constelación con el París del siglo XIX. En las ruinas de estos escenarios cosmopolitas pudo ver la catástrofe que ocultaban aún en su tiempo de esplendor. Una lectura similar se puede trasladar a los rascacielos del estilo internacional que desde principios del siglo XX fueron construidos por la clase burguesa para evidenciar un progreso tecnológico que oculta el mismo dominio capitalista. Llevando el modelo de la historiografía benjaminiana al terreno de la plástica, enfocaremos la perspectiva de un sujeto cuya actitud también está determinada por la experiencia de la guerra. Su obra encarna el padecimiento de una nueva sensibilidad. Veremos en Juan O’Gorman la figura del *flâneur* que nos permite abrir la cartografía y el espacio fragmentado de la ciudad de México a mediados del siglo XX.

La obra de O’Gorman encarna el padecimiento de una nueva sensibilidad histórica que establece un espacio discontinuo como respuesta al modelo racionalista de la arquitectura funcional y el estilo internacional. El racionalismo entendido como el resultado lógico de una forma bien planteada, permite el correcto funcionamiento de las acciones humanas, depura las formas a lo más esencial y se proyectaba bajo el supuesto de valores universales que pueden operar en cualquier entorno particular. Su deslinde de un tiempo y un lugar concreto generó una lucha constante de lo local contra la imposición de los presupuestos

¹⁴ Cfr. *Íbidem*, pp. 99-103.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

universales¹⁵. Desde este horizonte el pintor planteó un movimiento de descentralización donde el genere de un espacio discontinuo desplaza la estructura rígida y excluyente del racionalismo arquitectónico.

Puede resultar contradictoria una aseveración de este tipo pues fue O’Gorman quien en 1929 construyó la primera casa funcionalista en la ciudad de México. Allí ensayó los presupuestos de Le Corbusier. Al realizar la primera casa funcionalista la intención de O’Gorman era emplear los elementos más indispensables para construir una “máquina de habitar” que fuera útil para cubrir las necesidades más básicas y objetivas del hombre. De esta manera se establecía una crítica al ornamento del gusto burgués que se ocupaba más de las necesidades subjetivas¹⁶. Usando los materiales más baratos como el concreto armado, el vidrio y el acero; y quitando todo tipo de ornamentos eliminaba la finalidad de obtener una obra bella, sino eficiente. Sin embargo los acontecimientos de 1939 le hicieron tomar una postura bien definida respecto de la situación internacional amenazaba por el fascismo y el estalinismo que se perfilaban por un progreso de tipo industrial y el temor por el dominio de una clase capitalista internacional que lo absorbía todo. Decía

En la arquitectura funcional mecánica, la solución del problema arquitectónico requiere del pensamiento técnico, llamémosle *lineal lógico y ordenado*, dirigido hacia un fin preciso; requiere como medios la *estandarización* y, para hablar en términos más generales, el *taylorismo* de los procedimientos y la espacialización del trabajo desde el proyecto hasta la construcción [...] como procedimiento es adverso a la libertad de expresión artística y no permite el juego fluido de fantasía necesaria como medio de expresión humana. En los extremos de esta contradicción están, por un lado las fábricas y, por el otro, los monumentos.¹⁷

Esta postura se radicalizó aún más cuando la ciudad de México comenzó a llenarse de edificios del estilo internacional. Fue a mediados de la década de los 30, y en adelante, cuando Mario Pani obtuvo la dirección de numerosos proyectos encaminados a la

¹⁵ Argan Carlo Giulio, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal, 1991. p. 248-249.

¹⁶ Ver “Conferencia en la sociedad de arquitectos mexicanos” en *La palabra de Juan O’Gorman: selección de textos*, Inv. y coord. documental, Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz, Elizabeth Fuentes Rojas, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural: IIE, 1983. p. 101-117.

¹⁷ “Arquitectura funcional” en *La palabra.... Op.cit.*, p. 122.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

renovación urbana de ciertas zonas de la ciudad. La proliferación de rascacielos con su estructura rígida y excluyente, principalmente al servicio de la clase burguesa, violentó su entorno geográfico.

Decepcionado O'Gorman renunció a la construcción de edificios y se concentró en su labor como pintor a partir de 1938. Después de esa fecha se puede ubicar el traslado de un funcionalismo enfocado a resolver problemas sociales básicos, a un funcionalismo entendido como un mecanismo de estandarización y de dominio oculto bajo una apariencia de utilidad. Resulta interesante observar los planos y fotografías de los edificios construidos por el artista en su etapa funcionalista; por ejemplo las casas que construyó para Francisco Bassols, Luis Enrique Erro, el mismo Diego Rivera, inclusive su propia casa. En ellas se percibe una rígida fórmula perfeccionada y ensayada que se repite. Si bien ninguna casa es igual a otra, puesto que el arquitecto dio una solución distinta de acuerdo a la necesidad del habitante, si podemos notar que hay un sistema que se impone; una manera en la que el espacio es variable en tanto no cruce el límite de la premisa funcionalista. En cada edificio el autor tuvo en mente un planteamiento preconcebido del espacio. En cambio, en 1939 podemos ver que esta uniformidad se pierde por completo en *Camino perdido* donde la composición es de tipo cubista. Allí los diferentes estratos de tierra, presentados desde distintos ángulos y planos, saltan de la superficie. Aquí parece que las fuerzas terrestres originan una geografía accidentada de pliegues, ondulaciones y planos estratigráficos. A partir de esta fecha es posible ver no una representación espacial que se impone sino una que se abre hacia una experiencia activa.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

IV

Si O’Gorman renuncia a la construcción de edificios, en realidad su interés por la arquitectura nunca desaparece. Su pintura es el sitio donde comienza a confrontarla, elaborarla y proponer su visión de la misma. Su obra de los años cuarenta denota este desencanto por la arquitectura racionalista. Aparecen paisajes de ciudades en ruinas y geografías estériles o espacios que enmarcan una ciudad decadente atravesada por tubos. Para él, la arquitectura era un reflejo de las condiciones sociales que la producían y por consecuencia manifestaba los síntomas de salud o los síntomas enfermizos de una cultura.¹⁸ En su opinión, la arquitectura “abstraccionista”¹⁹ del estilo internacional reflejaba la descomposición en la que se encontraba el estado de la sociedad. Con sus estructuras largas y rígidas había perdido el objetivo al suprimir las formas expresivas que necesitaba el pueblo para identificarse con su entorno. En un artículo que publicó en 1949 “Urbanismo estático y urbanismo dinámico” lanza un ataque contra los edificios que se construyen como monumentos contruidos para permanecer a través de los tiempos

La idea de conservar para siempre lo que hace cada generación es, desde el punto de vista de la realidad, una ilusión y, como toda ilusión forma parte del pensamiento infantil que no se atreve a contemplar la realidad de los fenómenos materiales, participando de la idea religiosa de lo eterno. Todos los urbanistas, [...] han pasado por alto las condiciones temporales de la vida y de la realidad, y por lo tanto sus tratados y sus proyectos adquieren el aspecto de *estratificaciones* que pierden interés y se convierten en los *diagramas de las ilusiones* más o menos románticas o más o menos religiosas de una época.²⁰

Su idea sobre el fracaso de los presupuestos racionalistas lo lleva a representar los estilos arquitectónicos como ruinas que forman estratos al paso de los años. ¿Por qué los edificios más modernos le recuerdan a ciudades en ruinas? El padecimiento que experimentaba el artista le permite identificar la fragilidad de sus estructuras que se cimentan sobre una larga tradición y la continúan. Este panorama es el que nos anuncia en *De unas ruinas nacen otras ruinas* donde se puede ver que el paso del tiempo ha dejado en el olvido las grandes

¹⁸ Cfr. “¿Qué significa socialmente la arquitectura moderna en México?”, *Espacios*, 1953, en *La palabra...*, *op.cit.*, p. 174.

¹⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 175 -176.

²⁰ “Urbanismo estático y urbanismo dinámico” *Espacios*, 1949, en O’Gorman, *Ibidem* pp. 148-149.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

construcciones que en algún momento, se pensó, respondían a las necesidades de la sociedad que las había creado. En los fragmentos de estos monumentos podemos ver la velocidad de su transitoriedad. Sobre los edificios viejos se implantan nuevos como símbolo de un nuevo dominio y luego son suplantados por otros, ininterrumpidamente.

Con estas formas O’Gorman, manifiesta su postura respecto a una arquitectura “abstraccionista” que imita los modelos extranjeros. Con la ilusión de parecer socialmente útiles estas estructuras largas y excluyentes ocultan el mecanismo colonialista que contienen detrás. Desde esta perspectiva el artista desarrolla la proyección de un espacio discontinuo enfocado a construir un urbanismo dinámico que, lejos de imponer una manera de ver el mundo, establece una estrecha relación del habitante con su tradición y el paisaje local. Hacia fines de los años cuarenta O’Gorman vuelve a construir edificios para proyectar una arquitectura orgánica con materiales propios de la región. Por ahora solo nos concentraremos en ver cómo es que trabaja este espacio discontinuo y lo alegoriza en su pintura.

V

En su cuadro *La ciudad de México*, podemos encontrar algunos puntos clave que definen la posición histórica de su autor respecto del panorama internacional del arte entre fines de los años 40 y principios de los 50. Se trata de una vista panorámica hacia el centro de la ciudad desde el Monumento a la Revolución. Se pueden ver los rascacielos modernos sobre la Avenida Juárez. En el primer plano hay un trabajador vestido de overol y unas manos que toman un plano del siglo XVI. Mediante este recurso, el pintor coloca el mapa en las manos de quien mira el cuadro para confrontar la imagen histórica del urbanismo de la ciudad en el siglo XVI con la nueva vista en 1949. Ese mismo año, el cuadro ganó el concurso “La ciudad de México interpretada por sus pintores” cuyo propósito fue lograr una exhibición realista para mostrar “la verdad auténtica de la metrópoli” y “glorificar” la ciudad “sin



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

desfigurarla”²¹. Tanto para el jurado como para el público, la obra respondió a las pretensiones *realistas* de la exhibición pues, según ellos, estableció una imagen fiel sobre lo que la capital era en ese momento. Desde entonces la obra fue asociada a un nacionalismo profundo que muestra la vista de la urbe moderna en plena expansión durante el gobierno de Miguel Alemán. Parece que esta obra promueve una imagen prestigiosa de la ciudad que evidencia el cauce progresista y modernista sobre el que se había perfilado el país y ganó el concurso porque servía a los fines del Estado. Una lectura lineal y tan conveniente a la narrativa del gobierno, cerró la multiplicidad de interpretaciones que podía generar y anquilosó la imagen dejando al olvido la riqueza perceptual que el artista imprimió en ella. Muy al contrario de presentar una imagen eterna del pasado de la ciudad en el año de 1949, en un acto subversivo O’Gorman vuelve una experiencia única el contacto con la obra.

En este cuadro es posible ver no una representación espacial que se impone sino una que se abre hacia una experiencia activa. El espacio propuesto aquí es continuo. Al incluir el mapa el autor involucra a quien mira el cuadro y lo invita a realizar un recorrido libre por la ciudad en el que puede extender su corporalidad mediante el ojo. El cuadro dice: “Aquí se presenta el corazón de la ciudad de México tal y como se ve desde arriba del monumento a la revolución en dirección al oriente. Pintó Juan O’Gorman, 1949”. Es interesante notar que el artista sitúa al espectador en una posición periférica respecto del centro igual que en el mapa del siglo XVI; donde una iglesia se encuentra desproporcionalmente más grande en la orilla de la ciudad. Desde la periferia, ambos lugares se mantienen respecto del centro. De esta manera O’Gorman invierte la posición en un movimiento donde el centro se vuelve periferia y la periferia centro. Esta construcción podemos definirla como una descentralización en un sentido ontológico. Aquí produce un giro copernicano al no presentar un centro absoluto, preconcebido e inmóvil sino otro donde el individuo puede desplazarse hacia múltiples direcciones y esto lo hace consciente de no estar en el centro con respecto al mundo, sino en posición periférica. Se vuelve, en palabras de Argan, una posición que “momentáneamente es, si no el punto central, si una de las infinitas

²¹ *Excelsior*, 11, diciembre, 1949.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

posibilidades de centralidad dentro de una dimensión ilimitada.”²² Me parece que este movimiento bien nos puede ayudar a entender la creación de un espacio que no se determina sino que es variable. Aquí nada está concluido puesto que existen muchas maneras de recorrer libremente el espacio y de direccionarse en cada momento hacia un objeto nuevo. En este sentido la posición céntrica siempre está actualizándose, reconfigurándose y definiendo su existencia respecto de las múltiples direcciones que toma.

Desde el concurso el cuadro había conformado un emblema de *La ciudad de México*. Resulta interesante mencionar el contexto de su recepción porque justamente evidencia toda la fantasmagoría que la envuelve, los signos positivos que la hacen parecer encantadora. Pero como en todo encanto, es necesario “pasar el cepillo a contrapelo” y ver el conjunto de dispositivos²³ que se encuentran detrás: aquel rasgo materialista que la comprende como un emblema en el sentido benjaminiano del término, entendido como alegoría, como fragmento y montaje.

En este paisaje O’Gorman recupera los dispositivos alegóricos del manierismo a principios del siglo XVII y con ello la experiencia de un mundo fragmentado donde el tiempo no significa progreso sino desintegración. *La ciudad de México* cita un cuadro del El Greco, *Vista y plano de Toledo* que contiene elementos muy similares: desde una perspectiva alta se mira la ciudad y es confrontada con el mapa que sostiene un joven. Es interesante el mecanismo de montaje que recupera de la alegoría del Greco. Ambos pintores unen diversos elementos heterogéneos que en la realidad se encuentran aislados. A través de un ensamble, O’Gorman ponen en marcha la capacidad emotiva del espectador y juega con ella. En el cuadro las cosas están dispuestas para afectarlo y subsumirlo a una emoción de tranquilidad y transparencia. La recepción que causó dentro del concurso no es más que el resultado de la construcción intencionada de su autor. ¿Acaso la impresión que obtuvieron

²² Gulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico: desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1980., p. 160.

²³ “... es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y [...] siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas a otras. Cada línea está quebrada y sometida a variaciones de dirección, sometida a derivaciones”, Gilles Deleuze, “¿Qué es un dispositivo” en *Michel Foucault filósofo*, Gedisa, 1990. P. 155.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

los visitantes, no es más que el desencadenamiento de una afectación emotiva a través de la construcción de este espacio? La imagen fue cautivadora porque ocultó el mecanismo de montaje de la misma manera que el proyecto de modernización en el país ocultaba los antagonismos sociales y la imposibilidad de edificar un Estado sobre modelos racionalistas.

¿Cuál es el mensaje de O’Gorman al situarse sobre el monumento de la Revolución, símbolo del triunfo del estado posrevolucionario implantado sobre la estructura o el fragmento de lo que habría sido el palacio legislativo en el Porfiriato? ¿Acaso nos orilla a pensar en un mismo dominio que cambia de forma según la historia? O, mejor aún ¿Cuál fue la intención de presentar un mapa como la huella de lo que fue el mismo espacio en otro tiempo? Quitando la visión optimista del cuadro, que aparenta presentar una imagen unívoca de la ciudad, y buscando sus rasgos materialistas es posible ver que existe la misma forma de amontonamiento que el autor nos presenta en *De unas ruinas nacen otras ruinas*. De manera irónica, lo que O’Gorman construye como un panorama de progreso, en verdad representa la catástrofe que continua el estado posrevolucionario. Cimentado sobre las ruinas de los monumentos que hicieron homenaje a sociedades pasadas la institución del régimen para el artista significa el desencadenamiento de la barbarie.

En un acto revolucionario O’Gorman desestabiliza la imagen “eterna” del Estado al incluir los fragmentos que permanecen desconectados de sus contextos vitales y que contienen en sí mismos la potencia de una historia que se mantiene en forma fosilizada. Mediante las ruinas crea un nuevo espacio guiado bajo un principio constructivo muy similar al “tiempo de ahora” benjaminiano, donde una constelación llena de tensiones genera experiencias que hace confluir el pasado, el presente y el futuro. En el cuadro los fragmentos establecen un puente entre los afectos del pasado y el presente para generar una experiencia única en el momento que es mirado. De esta manera el autor construye un juego de elementos contradictorios que el espectador no puede resolver. Por un lado nos presenta la ciudad moderna del siglo XX, por otro lo hace sobre una imagen que asemeja la nueva urbanización con la apariencia fantasmal de un Toledo que existió hace muchos años. Las ruinas crean efectos disruptivos que quiebran las categorías del tiempo y el espacio homogéneo para generar múltiples experiencias del instante. Tal como “el ángel de la



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

historia” benjaminiano, el espectador se posiciona en el Monumento de la Revolución para dar un vistazo hacia el pasado y observar la gran catástrofe. Aún así estas ruinas pueden crear puentes con las distintas épocas de la ciudad y, dependiendo de la capacidad de cada espectador, generar cualquier experiencia. En un salto dialéctico O’Gorman activa un pasado olvidado para construir un acontecimiento donde lo nuevo y lo viejo establecen una relación única que se materializa en *La ciudad de México*.