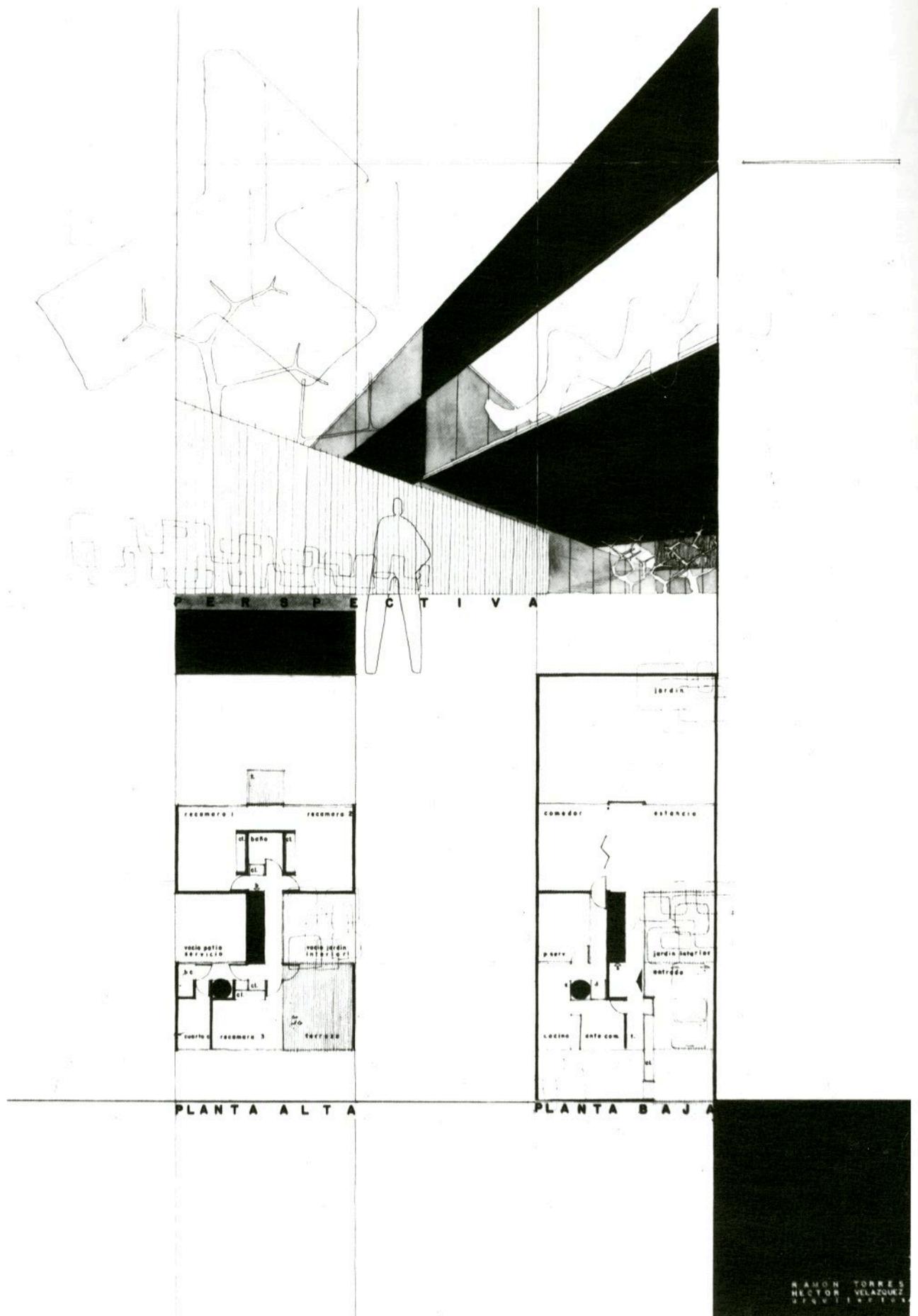


Fachada y variación formal

Análisis de la obra de Ramón Torres y Héctor Velázquez

Pedro Strukelj

Arquitecto por la Universidad Veracruzana,
actualmente cursa su doctorado en la Universidad Politécnica de Cataluña.





Casa en Río Guadalquivir



Casa Uxmal

En el prólogo de 1948 a la edición de *Abstracción y empatía*¹, Wilhelm Worringer describe su encuentro con Georg Simmel en el Museo del Trocadero de París: "Es una mañana gris y destemplada. Ni un alma en el museo. Un único ruido: mis pasos que repercuten en las salas, en las que no hay otros vestigios de vida. Ni siquiera los monumentos, los fríos calcos de yeso de la plástica medieval irradian algún estímulo vivificante. Me propongo estudiar el "drapeado", nada más. Y la mirada impaciente busca muchas veces la esfera del reloj.

De pronto... una interrupción. Al fondo se abre una puerta y entran otros dos visitantes. ¡Qué sorpresa cuando se aproximan! Reconozco a uno de ellos: es el filósofo berlinés Georg Simmel. [...] en aquellas horas transcurridas con Simmel, en una comunicación que sólo consistió en nuestra presencia común en aquel recinto, en las salas del Trocadero, se produjo en mí, como brusco alud, el repentino nacimiento de ese mundo de ideas que luego se concretó en una tesis doctoral."

¿Qué estaba haciendo Worringer justo antes de que apareciera Simmel y se produjera ese momento de iluminación? "Estudiar el drapeado", -es decir, los pliegues de los paños, agrega- "y nada más". Revisaba la forma de los pliegues. La forma en sí misma se reconoce visualmente y tiene un valor fundamental. Esto es lo que estaba haciendo el joven Worringer antes de articular esa serie de asociaciones sobre la voluntad de abstracción que han servido más tarde para reconocer la conexión entre la tradición del pasado y el arte moderno. Pues cómo pueden establecerse estos vínculos, sino es con una teoría que se acerque al arte desde la forma.

Los arquitectos Ramón Torres Martínez (1924) y Héctor Velázquez Moreno (1923) forman parte de esa continuidad silenciosa que el arte moderno ha tenido en México durante la segunda mitad del siglo XX. Su obra ha sido valorada por las escasas publicaciones existentes sobre la arquitectura moderna en México. Y sin duda la mayor cantidad de referencias a sus obras están en las revistas *Arquitectura México* y *Arquitectos de México* entre los años 1950 y 1965. Sin embargo, hay que destacar que existen publicados algunos recuentos de su producción. El primero lo realizó Louise Noelle en 1978 (*Arquitectura México* n° 117) y el segundo figura en la revista *Repentina* n° 167 (Tercera época, 1998).

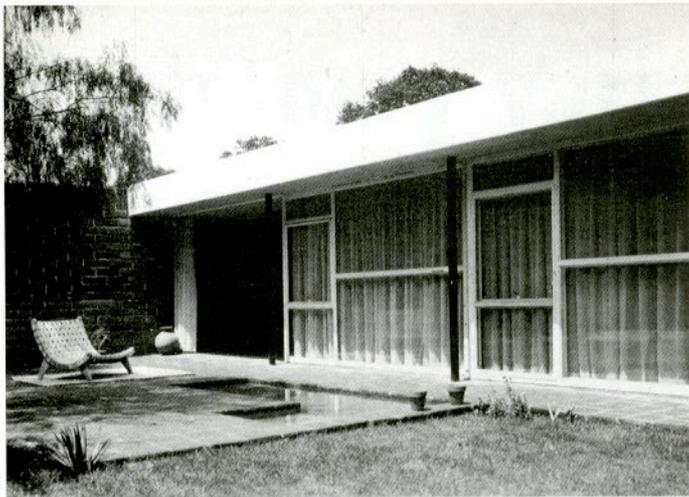
Si hubiera que destacar algún dato fundamental sobre su trayectoria, diríamos que ambos se formaron sobre la influencia clara de Augusto H. Álvarez en aquellos años previos a la Ciudad Universitaria, cuando la arquitectura moderna no tenía en México aún una referencia tan contundente como aquel proyecto. A partir de 1950 comenzaron a proyectar y construir una

serie de edificios que, si bien no se han conservado con el paso del tiempo, son una reelaboración arquitectónica de la tradición moderna. Tradición dentro de la cual nos encontramos irremediablemente inmersos².

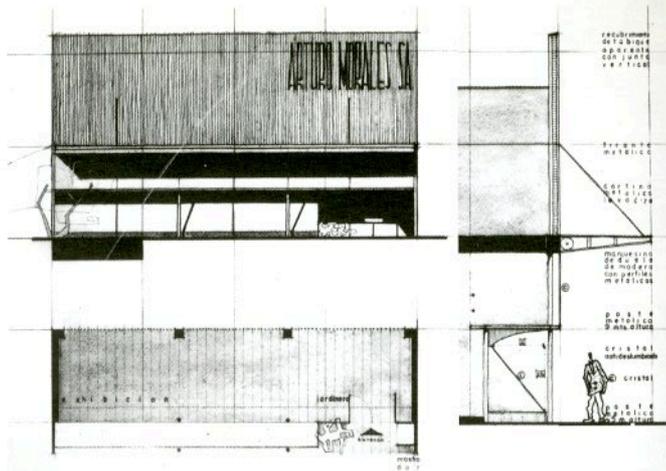
En el México de 1950, la *voluntad de forma* no tenía los recursos tecnológicos para mantenerse y lo que demuestran estas obras es que siempre ha habido estímulos que lleven esos recursos al límite. Y es ahí donde el planteamiento de Riegl³ y Worringer cobra vigencia frente al de Gottfried Semper. Como diría Worringer: para Riegl la historia del arte es una historia de la *voluntad*, mientras que para Semper se trata de una historia de la "capacidad"⁴. Este no es un análisis nostálgico y la obra de los arquitectos Ramón Torres y Héctor Velázquez es igual de vigente hoy como hace 50 años.

Retomando el objetivo de este texto, cabe adelantar que revisaremos una serie de aspectos formales de la obra de Ramón Torres y Héctor Velázquez. El modo en que la fachada (a la calle o al jardín) se va reelaborando en desplazamientos o variaciones a lo largo de 15 años. El análisis será eminentemente gráfico y sugerido. Acostumbrados, como estamos, a una sobresignificación en el estudio de las artes visuales, este tipo de análisis puede dar la impresión de ser insuficiente. No detenerse a explicar el entorno urbano o el contexto histórico es la crítica más sensata que, por otro lado, debe aceptar el Formalismo. El no ser capaz en muchos casos de comprender la arquitectura como un fenómeno cultural. Pero también habría que comenzar a desprendernos de algunos hábitos que los estudios de nuestra época tienen. En palabras de Borges: "He hablado del presente. Digo que nos pesa, que nos abruma nuestro sentido histórico. No podemos estudiar un texto antiguo como lo hicieron los hombres de la Edad Media, el Renacimiento o incluso el Siglo XVIII. Hoy nos preocupan las circunstancias; [...] Llegará un día en el que a los hombres les importen poco los accidentes y las circunstancias de la belleza; les importará la belleza misma. Puede que ni siquiera les interesen los nombres ni las biografías de los poetas"⁵. Este interés por la belleza como coherencia formal en las artes plásticas y la arquitectura motiva la pregunta ¿No es la responsabilidad última del arquitecto intencionar formalmente un problema constructivo? ¿Poder discernir visualmente, entre varias opciones, la más consistente? Puedo suponer que esto es lo que pensaban la mayoría de los arquitectos mexicanos en 1950, y volviendo a Borges "...cada vez que me he enfrentado a la página en blanco, he sabido que debería volver a descubrir la literatura por mí mismo"⁶.

Las casas Río Guadalquivir 17 y Uxmal, ambas de 1947, son el primer tipo de encargos que tiene este equipo de arquitectos.



Casa en Avenida Tecamachalco



Comercio Morales

Se trata de proyectos de viviendas urbanas entre colindancias que se construyen o reforman. Uno de los principales elementos en este tipo de proyectos es la definición de una fachada a la calle. Vemos en estos dos proyectos, uno de tres plantas y otro de dos, como la intención más clara es la de disponer unas franjas horizontales, en forma de antepechos o repisones continuos. Cada elemento tiene una independencia formal con relación a los demás. La planta baja esta retrasada un poco de la alineación de fachada y tiene un recubrimiento oscuro (madera en un caso y piedra en otro). Esto hace que el antepecho de la primera planta entre en tensión con el plano horizontal de la acera. Las ventanas corridas claramente refuerzan el valor abstracto de la fachada, y este es un recurso que muchos arquitectos habían aprendido. Sin embargo, en estas primeras obras vemos ya un cuidado por enfatizar plásticamente los detalles; como en este caso, el encuentro del vano con el muro de la colindancia, embutiendo la manguetería en el muro. Esta solución es la que le da a los planos opacos de la fachada una entidad más clara.

Hay elementos que aparecen puntualmente en estas fachadas como una presencia asimétrica. Se trata por ejemplo del balcón y el elemento curvo de servicios en la azotea, que con un color y una geometría diferentes destacan de lo regular del conjunto. Como balcón esta mejor logrado el de la Casa Uxmal por respetar el frente continuo y asumir la particularidad del balcón al interior del volumen, del mismo modo que un anteproyecto elaborado varios años después (Casa en Copilco, 1956). En la Casa Uxmal puede parecer una prueba algo desafortunada disponer de un voladizo puntual para jerarquizar el acceso, habiendo retrasado la planta baja.

Hacia los primeros años de la década del 50 veremos dos proyectos de vivienda urbana que se plantean como casa patio: Av. Tecamachalco (1950) y Stallforth (1952). La primera es la casa que el propio Ramón Torres se construye recién egresado de la ENA. En un singular terreno con acceso a diferentes calles en extremos la casa, se organiza básicamente en una planta. Partiendo del terreno como totalidad, se ordena estratégicamente, se ocupa una parte para la vivienda manteniendo un jardín menor de acceso y un jardín principal como expansión del propio espacio interior. La Casa Stallforth en un terreno similar tiene la misma disposición, pero se desarrolla plenamente en dos plantas. En relación a la composición de la fachada al jardín principal vemos cómo la apertura en planta baja produce, como en las casas patio de Mies de 1931, una continuidad. Claro que en estas casas, los recursos constructivos existentes condicionaban el proyecto a subdividir los planos de vidrio en piezas relativamente pequeñas, moderando la contundencia del resultado. El planteamiento de Worringer aplicado a este caso sería que las variables materiales y constructivas (de Semper) actúan sobre la voluntad de forma (Riegl) como un coeficiente de fricción.

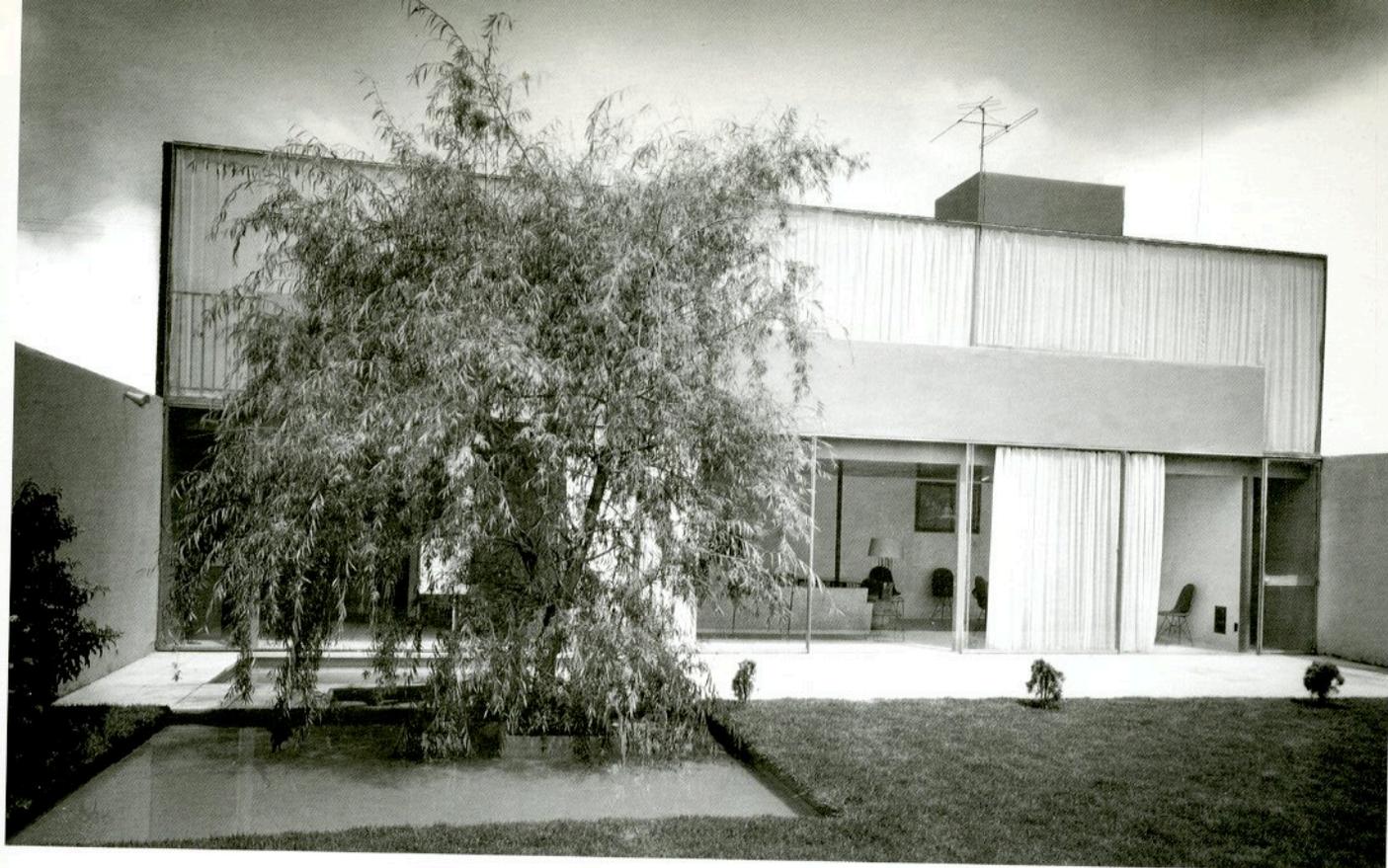
El proyecto para el Comercio de Arturo Morales (1952) es uno de esos proyectos no domésticos que pueden ayudarnos a analizar de qué modo la composición de la fachada se va elaborando con una tendencia cada vez más abstracta. Los proyectos de comercio no tienen tantas restricciones de privacidad, ni debe responder tan literalmente a una forma convencional como la casa. Vemos cómo la vocación del frente superior es ir de un extremo a otro y separarse con una gran cristalera de la planta baja. La altura del frente no se limita a cumplir una función exclusivamente de cierre. Podemos ver en sección cómo sobresale lo necesario para tener una dimensión mayor al espacio que queda debajo. Es un recurso de proyecto para tener nuevamente un plano opaco elevado que destaque la composición de una fachada urbana. La fachada está ordenada también por unos pilares metálicos dividiendo el frente en tercios, de un modo similar a las casas de 1947. El acceso y la tipografía del comercio coinciden en el tercio derecho produciendo una tensión entre la claridad del frente manifiesto y una voluntad asimétrica.

En la Casa Francoulon (1954), como puede verse en planta, tenemos una variante depurada de la casa patio. El planteamiento de la planta baja liberada completamente hacia el jardín es el mismo. La casa tiene dos plantas y en la fachada hacia el jardín se agrega la intención de separar el antepecho de la planta alta, de las colindancias. La estructura de pilares metálicos cuadrados se encuentra en el límite interior de la losa. Hay una conexión muy directa entre este proyecto y el último que veremos: la casa de Reforma 20 (1961-62).

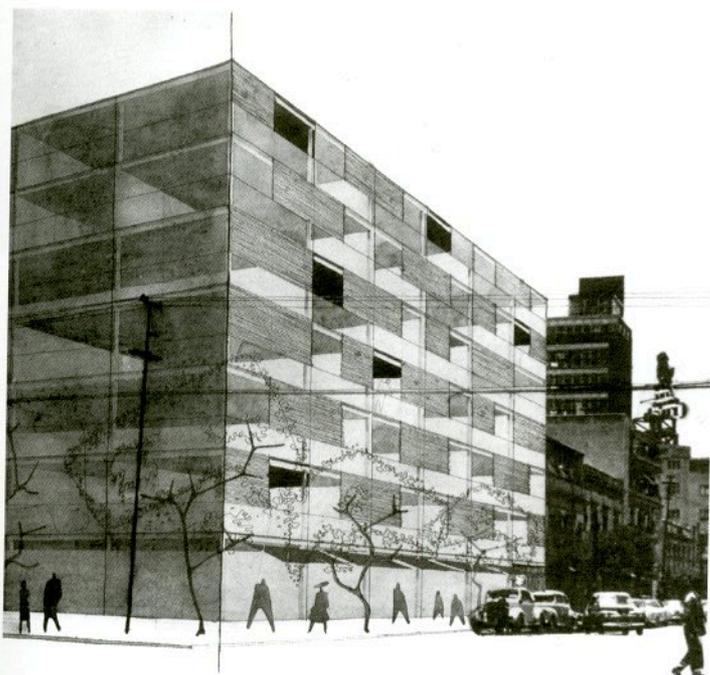
Edificio Hamburgo y Niza, Edificio Real, Edificio Rojas y Edificio Xalapa (1955)

Hay una serie de anteproyectos de edificios de mediana y pequeña dimensión (Edificios Hamburgo y Niza, Real, Rojas y Xalapa) que son de 1955 y no se construyeron. Podemos ver de qué manera lo que venimos analizando –la definición de la fachada y la relación de los elementos que la componen– presenta en estos edificios un repertorio amplio de soluciones. Algunas, en las que se ciñen de cerca a los principios constructivos, como el Edificio Xalapa, en el que las columnas exentas y las losas se reconocen. El Edificio Real, en el que por ocultar las losas detrás del cerramiento, las columnas destacan más. El Edificio Rojas, que tiene una dimensión a medio camino entre vivienda y edificio de apartamentos, adopta la inicial disposición de bandas horizontales opacas y transparentes. Pero con una intención más clara de reducir los manguetes al mínimo. Finalmente el Edificio Hamburgo y Niza, en el que se vislumbra la solución definitiva de varios proyectos construidos en la Zona Rosa y Polanco: adelantar la manguetería respecto del límite de la losa.

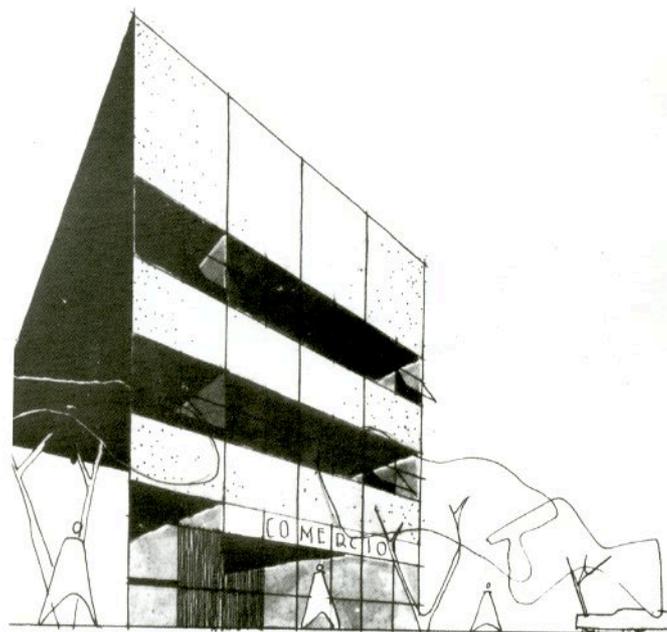
En el primer número de *Arquitectos de México* (1956) aparece publicada la Casa Av. del Parque (1955) junto con el siguiente



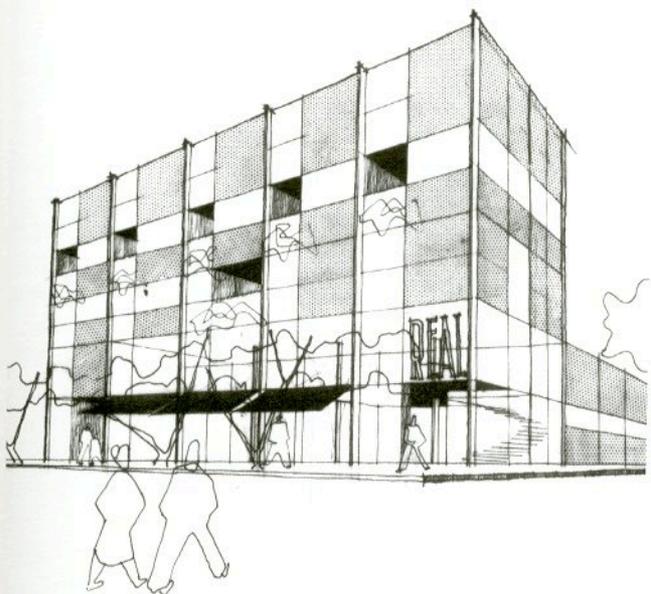
Casa Francoulon



Edificio Hamburgo



Edificio Rojas



Edificio Real



Edificio Xalapa



Edificio Liverpool. Fotografía: Guillermo Zamora



Edificio Kepler

comentario: "Las construcciones realizadas por estos arquitectos, son de gran contribución al desarrollo de una nueva arquitectura. El tratamiento de sus plantas y fachadas, se antoja tan sencillo, que da la sensación de que las soluciones fueron fácilmente encontradas. Calidad indiscutible al leer un buen proyecto." Y en el número 49 de *Arquitectura México* (1955) el comentario de Giovanni María Cosco es el siguiente: "Si orgánico quiere decir "fundido con la naturaleza" (sin especificar que esta fusión se verifica llenando de piedra y madera una casa, pero dejando que esta fusión se produzca en un nivel más refinado como el del proyecto; o mejor aún, en donde la idea del proyecto se origina), entonces diremos que esta obra logra una feliz combinación entre la presencia de elementos espontáneos de la naturaleza y un impulso deliberado al linealismo arquitectónico".

Liberar las fachadas de los apoyos estructurales es desde el inicio un objetivo claro para este equipo de arquitectos. Y como hemos ido viendo, da lugar a una serie de variaciones. Si en los primeros casos, retrasando los apoyos un poco y remarcando ese frente opaco se lograba aceptablemente el objetivo; al reducir ese antepecho a su mínima expresión (la pura manguetería de la Casa Francoulon), entonces hacer menos presente la estructura representa un nuevo problema. En las casas Av. Del Parque y Sierra Paracaima vemos de que modo se pone a prueba una estructura en voladizo para resolver un frente liberado de pilares.⁷

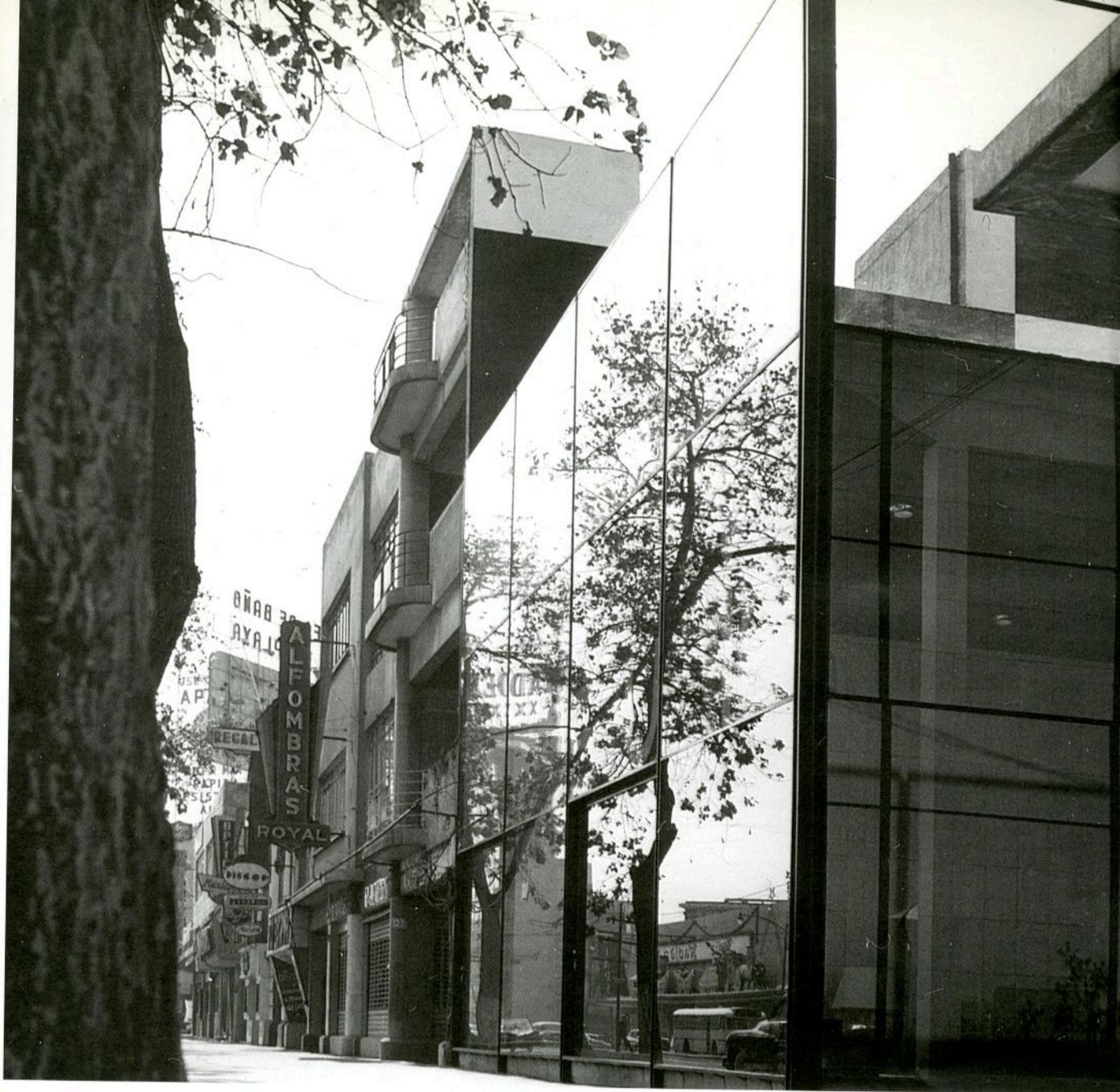
Sobre el Edificio Liverpool (1956) el propio Torres explica: "Estas eran dos casas iguales. Eran muy sencillas; subías las escaleras y tenías la estancia delante, y atrás la recámara con la cocina y el baño. Estos apartamentos eran muy baratos y había mucha demanda, había muchos solteros o recién casados y comprarse una casa costaba mucho dinero".⁸

En los edificios de varias plantas la solución formal de las fachadas inicialmente se resuelven con pilares exentos (Edif. Real) o con bandas horizontales (Edif. Rojas). Poco tiempo después la

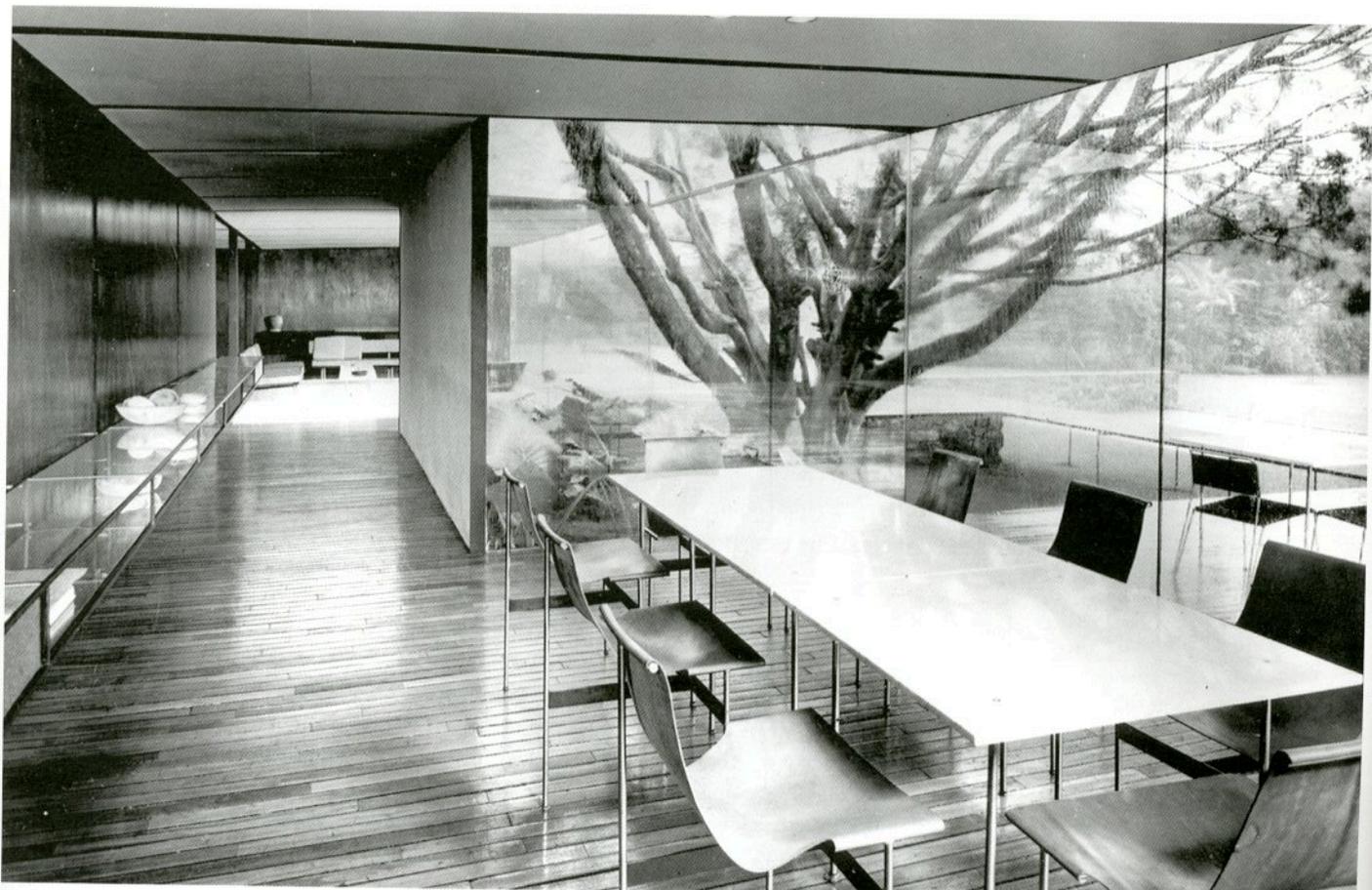
solución de adelantar la manguetería del plano de la estructura (Casa Francoulon) hace de la fachada un plano ordenado y transparente (Edif. Liverpool), y en una elaboración más reencontramos como el punto asimétrico que se agrega a un sistema de relaciones hace patente el orden con más fuerza. Éste es el Edificio Kepler (1957) en el que la planta se afina un poco más y parecería, siendo los apartamentos muy flexibles, que cada elemento no pudiera tener una colocación mejor.

El Pasaje Jacarandas (1956-57) es habitualmente recordado por haber sido motor de la Zona Rosa, una zona cosmopolita en una ciudad que tenía poco más de tres millones de habitantes. Se trata de un conjunto de pasajes peatonales que daba valor comercial a cuatro parcelas fusionadas. Los frentes de los comercios, pequeñas boutiques, restaurantes y cafés, podrían haber sido un caos de formas y anuncios. Pero el resultado, un ejemplo de conjunto comercial, es un espacio plásticamente unitario por la determinación de llevar la manguetería por delante de la losa y extenderla hacia arriba, en este caso, por delante también del repisón de la azotea, que oculta el estacionamiento elevado. El cuidado en el detalle tiene por objeto precisar el resultado visual.

El Comercio Studio (1960) en Insurgentes Sur, es un edificio que tiene de cara a la calle un local comercial muy amplio y detrás un edificio de despachos de tres plantas. Vemos cómo el vidrio que pasa por delante de la losa de cerramiento, en este proyecto, ha pasado a ser en sí mismo un antepecho. Es un recurso derivado del Pasaje Jacarandas. Del mismo modo, la estructura está retrasada, pero aquí el vidrio se vale por sí mismo. Cabe destacar cómo se ha llegado hasta aquí. El modo de resolver en el proyecto anterior un conflicto de anuncios y estacionamientos, con la entrega de la losa y la manguetería devino aquí, por variación, en una estructura plástica ahora autosuficiente. Vale para definir tanto la escala urbana, como la arquitectónica.



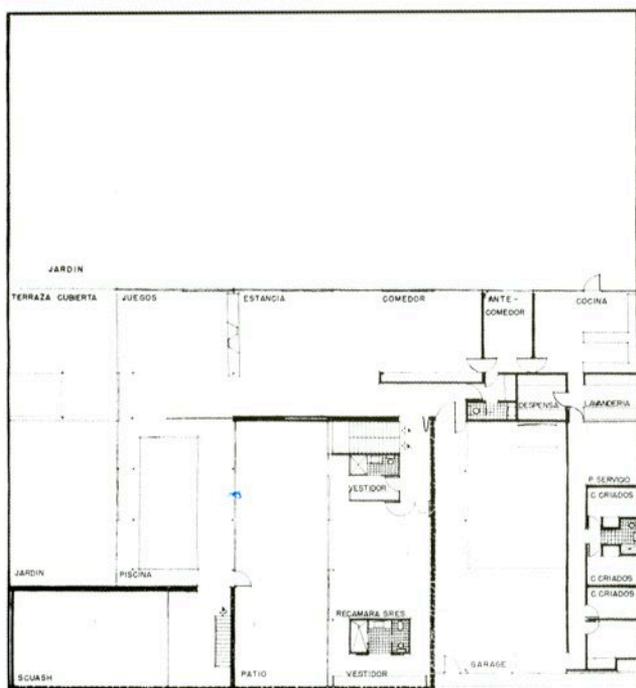
Comercio Studio en Insurgentes Sur



Interior casa en Av del Parque. Fotografía: Guillermo Zamora



Casa en Av del Parque. Fotografía: Guillermo Zamora



Planta casa Sierra Paracaima



Casa Sierra Paracaima. Fotografía: Guillermo Zamora

La Casa en Reforma 20 es la segunda casa del propio Ramón Torres. Una Casa que además de afinar la planta de la casa patio resuelve ejemplarmente una vivienda con terreno en pendiente. Demostrando como la arquitectura moderna asume con naturalidad, igual que toda buena arquitectura, las condiciones dadas por el sitio. Se accede por la planta baja, en la que hay un departamento independiente con un pequeño patio. La vivienda principal esta en la planta alta, las habitaciones dan a la calle, mientras que el salón de estar se abre al jardín principal que está, por la pendiente, al mismo nivel.

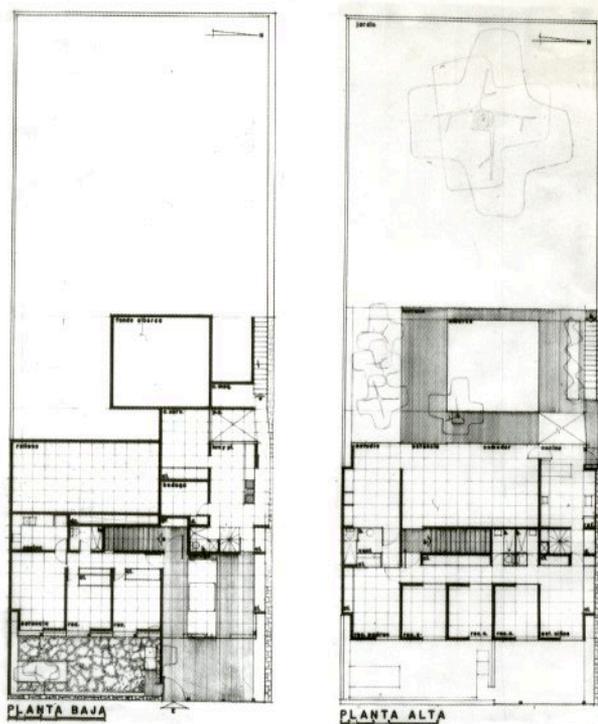
A modos de recapitulación, hemos visto cómo en las fachadas urbanas de las casas (Guadalquivir 17) las bandas opacas tienen la intención de presentarse como elemento principal a tono con las ventanas corridas. Posteriormente en las fachadas interiores de las casas patio, ese frente comienza a estar de más y se convierte en el remate de la losa (Tecamachalco) o en una banda exenta a las colindancias (Francoulon). Y finalmente acaba desapareciendo cuando la manguetería pasa por delante de la estruc-

tura (Reforma 20). Decíamos antes que podemos establecer un vínculo entre este último proyecto analizado con la Casa Francoulon y las casas de 1947.

La intención de remarcar una franja horizontal opaca en los primeros proyectos como la de liberar la planta baja formando un plano transparente son parte de lo mismo. No olvidemos que cuando se habla del espacio diáfano, la percepción interior de continuidad espacial, desde afuera muchas veces se percibe como un reflejo, incluso como un sólido. En síntesis, lo que en estos proyectos podemos identificar es la intención sistemática por formar un frente regular, una línea, un orden. Disponer un plano de vidrio es válido si la casa tiene una planta. Pero si tiene dos como la Casa Francoulon o la fachada de acceso de Reforma 20, el recurso es en parte el de las primeras casas: generar un frente opaco y regular destacado del plano del jardín. Así la conformación de la fachada en esta arquitectura precisa y llena de variaciones es, como en los tiempos pasados, la búsqueda por definir un orden abstracto en contraste con el plano del suelo. ■



Casa en Reforma 20. Ffotografía: Guillermo Zamora



Plantas casa en Reforma 20



Casa en Reforma 20. Fotografía: Guillermo Zamora

Notas:

¹ Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica 1953 [*Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Munich: R. Piper 1908]. He preferido el prólogo traducido por Elsa Tabernig que figura en *El arte y sus interrogantes* (Col. Ensayos arte y estética 12. Buenos Aires: Nueva Visión 1959), así como recuperar la traducción de Einfühlung como *Proyección sentimental* o bien *Empatía*.

² Como aclara Esteban Pujals Gesali en su introducción a los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot (Madrid: Cátedra 2004) "*La modernidad puede ser ambigua y estar en perenne estado de definición, pero su existencia resulta incontestable y el hecho de que la premodernidad sobreviva junto a ella en la actividad de autores y críticos nostálgicos, más que abolirla, la hace presentarse más visible, la define por contraste; cabe hasta decir que la construye*." p.12.

³ Alois Riegl fue discípulo de Zimmerman, es el vínculo entre los formalistas y Kant. Fue a su vez uno de los primeros en plantear los problemas de estilo como problemas de forma en *Problemas de estilo* [1893], Barcelona: Gustavo Gili 1980.

⁴ Worringer, Wilhelm. *Op. cit.* p.24.

⁵ Borges, Jorge Luis. *Arte Poética: seis conferencias*. Col. Biblioteca de bolsillo 118. Barcelona: Critica 2005. p.94. Es una recopilación de las intervenciones (Norton Lectures) que pronunciara en Harvard en 1967.

⁶ Borges, Jorge Luis. *Ibid.*, p.15

⁷ Un análisis detallado de estas dos obras y la Casa Reforma 20 se encuentra publicado por el autor en *Arquine* 31 (2005), p.70-83.

⁸ Fragmento de una entrevista realizada por el autor a finales de 2003.