

# Regionalism Revisited: The Case of Francisco Artigas

## A Fresh Look at a Forgotten Mexican Modernist

# Regionalismo revisado: el caso de Francisco Artigas

## Una nueva mirada a un mexicano moderno olvidado

Keith Eggener

Su nieto Alejandro lo recuerda como

[...] muy estricto. Todo en su closet estaba perfectamente coordinado por colores [...] Tenía una hilera de trajes en bolsas de plástico con los cinturones enganchados, los pañuelos preparados en los bolsillos y los zapatos a juego alineados debajo [...] Le pedía a la gente que secara amablemente la barra de jabón después de lavarse las manos.<sup>1</sup>

La crítica norteamericana Esther McCoy escribió de modo aprobatorio acerca de su “pulcritud fanática”.<sup>2</sup> Las fotografías lo muestran impecablemente vestido; sonrío detrás de unos anteojos de marco negro y un bigote recortado. Estira sus brazos y ajusta sus mancuernillas de forma precisa y elegante, y fuma como si fuera una estrella de cine en un anuncio de cigarrillos de los años cuarenta. Su escritorio está meticulosamente acomodado; una pistola antigua yace encima, lista para dispararle a cualquiera que ose descuidadamente arrojar su abrigo demasiado casualmente sobre una silla.

Francisco Artigas era un hombre de orden. La gran cantidad de casas modernas que diseñó en los años cincuenta y sesenta fueron tan estrictas y exactas como su guardarropa, tan limpias como su jabonera. La mayoría de ellas estaban en la Ciudad de México, en Jardines del Pedregal, una urbanización desarrollada después de la segunda Guerra Mundial por el arquitecto más aclamado de México: Luis Barragán.<sup>3</sup> Artigas diseñó y construyó allí más de cincuenta casas, de modo que fue, por mucho, el arquitecto más prolífico del Pedregal hasta ese momento.<sup>4</sup> En contraste, Barragán no hizo más de media docena de construcciones para el Pedregal, y sólo una de ellas, la casa Prieto López, se mantiene intacta. Las casas que Artigas construyó fueron habitadas por los mejores profesionales, líderes de comerciantes, poderosas familias de políticos, estrellas de cine y otras élites nacionales y extranjeras; además se exhibieron en películas mexicanas populares de la época y se reprodujeron en los periódicos y revistas de todo el país y de fuera de él.<sup>5</sup> Estos pabellones fríos de cristal representan el glamour, el optimismo y los excesos de su tiempo y su lugar –tal como lo hacen, de su propio tiempo y lugar, las mansiones Beaux Arts de Newport o Rhode Island, o las villas modernas de Palm Springs, California. Su arquitecto, sin embargo, a pesar de ser admirado por los entusiastas de la modernidad de los años cincuenta, permanece desconocido para el público en general. Bien merece la pena un vistazo.



Francisco Artigas en su oficina, ca. 1970. Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*

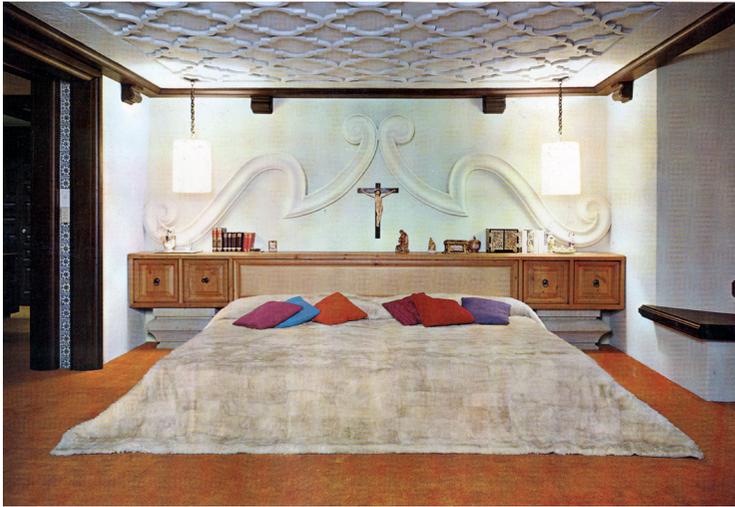
Hijo de un general, Francisco Artigas nació en la Ciudad de México en 1916 (murió en 1999). Siendo aún un joven, su familia se mudó al estado de Morelos, donde vivía la familia de su madre, y ahí estudió en una escuela de lengua francesa. Más tarde, regresó a la capital para estudiar en la Escuela Nacional de Ingenieros, sin embargo abandonó la carrera un año después. Al final de los años cuarenta se inició en la arquitectura; primero trabajó con su antiguo compañero de escuela, el arquitecto moderno Santiago Greenham, y posteriormente con Fernando Luna, con quién estableció una larga relación de trabajo. Durante el transcurso de su carrera, Artigas diseñó por todo México oficinas, edificios comerciales, capillas, hoteles, proyectos urbanos de restauración, escuelas (mientras fue director del Programa Federal de Construcción de Escuelas), y casas unifamiliares, lo más destacado de su trabajo. También trabajó fuera de México, lo cual era poco usual para un arquitecto de sus tiempos. Viajaba frecuentemente a Estados Unidos, entre 1952 y 1958 construyó en Apple Valley, California, un espléndido escape de 670 metros cuadrados, de acero, vidrio y concreto. Diseñada para el fundador de Apple Valley, Newton T. Bass, la Casa Hilltop –con vista de 360 grados, piscina interior-exterior, paredes deslizables al sólo apretar un botón, techos de caoba y televisiones empotradas en las paredes– expresaba tan bien la buena vida californiana de posguerra que apareció en un capítulo de la serie de TV Perry Mason (“El caso del Río Roving”).<sup>6</sup> Si no se hubiera incendiado en 1967, podría haber sido una fantástica guarida para un villano de James Bond.

Las mejores casas de Artigas son elegantes ejemplares del estilo internacional de posguerra. También son obras regionalistas, aunque no concuerdan con lo que ahora consideramos regionalismo moderno mexicano. Hace algunos años publiqué una crítica al regionalismo crítico –ese alguna vez invasivo modelo teórico, promulgado por Kenneth Frampton y otros,

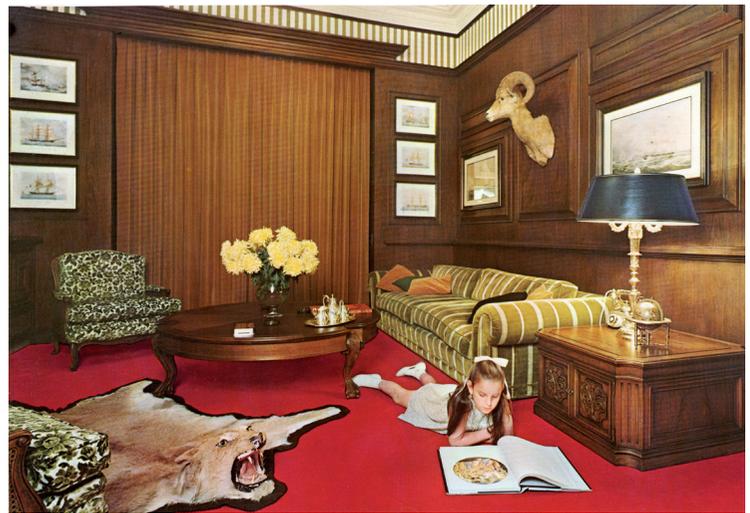
quienes, en las últimas fechas, se retractan de él– en la que lo describía como una construcción impuesta muy a menudo por autores que vivían y trabajaban fuera de las regiones de estudio.<sup>7</sup> Al identificar una supuesta arquitectura crítica regionalista como una forma de “resistencia”, estos analistas tendían a anular las complejidades culturales e históricas, a establecer dialécticas confusas (artificial-natural, centro-periferia, etcétera) y a enfatizar un modelo arquitectónico regionalmente “apropiado” que excluía a todos los demás.

Después de una exitosa exhibición en el Museum of Modern Art, MoMA, y un libro acerca de su trabajo en 1976, y de haber ganado el premio Pritzker en 1980, Luis Barragán se convirtió en el arquitecto moderno por excelencia, el regionalista crítico paradigmático, el arquitecto más famoso de Latinoamérica junto con Oscar Niemeyer, y el líder de una legión de seguidores dentro y fuera de México. Su arquitectura fue celebrada sobre todo por parecer muy mexicana, o mexicana en un sentido que la gente en lugares como Nueva York, Londres, Berlín y Tokio podría apreciar con mayor facilidad. Sus elegantes composiciones minimalistas y siempre fotogénicas –paredes ásperas y vacíos severos, colores brillantes (rojo, amarillo, azul, rosa), elementos históricos sutiles, elegantes notas de agua y trabajos artesanales rústicos– fueron envueltas por el arquitecto y sus muchos admiradores en una retórica de misterio, memoria, poesía y emoción. Su trabajo, descrito por su contemporáneo Juan O’Gorman como “exactamente lo que la arquitectura mexicana no debería ser”, fue para muchos la representación de lo mejor y más distinguido de la arquitectura del país.<sup>8</sup> Por más de una década, después de haber ganado el Pritzker, su influencia en México era irrefutable.

¿Y dónde queda alguien como Francisco Artigas al lado de esta poesía y maravilla de paredes rosadas, con sus trajes en fundas de plástico, su jabón



Francisco Artigas, casa para rancho, Texcoco, México, 1957, remodelada en 1967  
Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*



Francisco Artigas, casa de Artigas, Desierto de los Leones, México, ca. 1954  
Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*

de manos perfectamente seco, sus casas de vidrio reluciendo como muchas casas Farnsworth de intercambio extranjero? Parafraseando al cómico George Jessel, como un par de zapatos café en una tienda de esmóquines. El registro fotográfico tampoco le hace mucha justicia; sin embargo, esto es también parte de su historia.

De hecho, el trabajo de Artigas puede ser visto como el ejemplo de dos acercamientos estilísticos distintos: el historicismo romántico y el moderno racionalista. Ambos fueron empleados simultáneamente para el mismo tipo de construcciones (principalmente residencias) aunque en diferentes escenarios. Las construcciones historicistas estaban situadas en su mayoría en la provincia o en áreas rurales, mientras que las modernas estaban en áreas urbanas y suburbanas. Más allá de esto, Artigas no ofreció ninguna explicación para estos dos modelos tan diferentes. Los primeros fueron menos relevantes y, desde mi punto de vista, menos exitosos que los últimos.

Para las casas construidas hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en Texcoco, Tlalpan, San José Iturbide y el Desierto de los Leones, el arquitecto produjo pesadas composiciones neobarrocas que extrajeron, como Barragán lo había hecho, de la arquitectura colonial mexicana, sólo que sin las abstracciones imaginativas de éste. Para estos trabajos no urbanos, Artigas eligió el uso de paneles de madera oscura, vigas y ménsulas talladas, pesadas puertas de madera y celosías moriscas, molduras y detalles clásicos, hierro forjado, azulejos con dibujos, bóvedas y domos de piedra, patios con fuentes y mucho alfombrado afelpado. Los fotógrafos comisionados por el arquitecto muestran estos lugares repletos de muebles de madera robusta de una variedad de estilos del pasado; armas y trofeos de caza empotrados en los muros, crucifijos, pinturas y estatuillas con marcos dorados, suficientes almohadas y flores en macetas como para abastecer una tienda de decoración de tamaño promedio. Las pieles de animales muertos —leones, tigres, osos, cebras—, tendidas, dan la bienvenida redundantemente sobre los pisos ampliamente alfombrados.

En una imagen memorable, una niña pequeña lee un libro acostada sobre un tapete junto a un gran cadáver felino —cuyo rostro quedó fijo para la eternidad, como una protesta silenciosa—, lado a lado, como dos amigos que comparten un día tranquilo en casa. En otra, un hombre vestido con botas y chaqueta de caza disfruta del resplandor del fuego mientras acaricia su rifle; del lado opuesto, un mapache muerto cuelga debajo de un som-

brero, vigas de madera oscura soportan el techo y unas almohadas bien esponjadas descansan sobre el piso; encima de la chimenea cuelgan cuernos de diez puntas y otra arma, mientras que a los pies del hombre, encima del afelpado tapete naranja, descansan los restos de algo peludo, blanco y muerto (¿tal vez un pequeño oso polar?). Junto a su silla, un antiguo baúl de madera guarda media docena de botellas de licor (cuya ubicación resulta poco recomendable dada la existencia y proximidad de las armas). Las flores abundan: nochebuenas y lirios de agua. Es acogedor, si se está de acuerdo con la matanza.

Surgidos algunos años antes, y al mismo tiempo que su trabajo historicista, los diseños modernos de Artigas albergan una evidente influencia de Mies y Neutra, y un gran parecido a los ejemplos del programa Case Study House de California. Los mejores de ellos —las casas del Pedregal construidas para Federico Gómez (1952), Eduardo Echeverría (1955), José Alberto Bustamante (1955), la familia Fernández (1956), Stanley Wasung (1957) y Enrique Rojas (1962)— se contaban entre lo más exquisito y de mayor calidad de la época. Situadas de una forma dramática pero sensible en el terreno, con apariencia ligera, sus exteriores son notables por un gusto definido por lo rectilíneo y un elegante minimalismo; por cerramientos atrevidamente largos y continuos por encima de fachadas completas de cristal que hacen que la construcción regrese a la tierra aun cuando los pilotis la levantan de ella.

Sin embargo, en las fotos que Artigas comisionó, los interiores de estas casas modernas recibieron el mismo tratamiento florido que sus construcciones historicistas. El hecho de que su fotógrafo, Roberto Luna —padre de su colega Fernando Luna— usara un rollo fotográfico propenso a la saturación de colores chillantes no ayudó a mejorar la situación.<sup>9</sup> Las casas rigurosamente minimalistas se convirtieron en residencias repletas de plantas y flores, con fruteros que rebosan hasta lo más alto y cojines de colores acomodados ingeniosamente. Los sobrios pabellones de planta libre se contaminaron en algunas ocasiones con los mismos paneles de madera, artefactos religiosos y las pieles y cabezas que ya habíamos visto. Esto causa un efecto vertiginoso no muy distinto al Jungle Room de Graceland. Las mesas del comedor están cargadas de candelabros y manteles con diseños barrocos, el mármol abunda en los pisos y en las paredes interiores. Se admite, los muebles son mucho más escasos y más modernos que en las casas historicistas —sillas Butterfly y Barcelona, sofás largos y simples y mesas cómodas—



Francisco Artigas, casa de campo, El Diezmo, San José Iturbide, México, ca. 1960. Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*



Francisco Artigas, casa de Luis Echeverría, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1955, remodelada en 1969. Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*



Francisco Artigas, casa de Luis Echeverría, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1955, remodelada en 1969. Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*

no obstante, los tapetes peludos persisten y son brillantes. En una secuencia que muestra la casa Echeverría (su remodelación en 1969), una joven mujer elegantemente encorvada, en vestido formal hasta el piso, flota etéreamente mientras enciende velas y posa con pavorreales. La paleta de colores, una mezcla de azul, naranja y amarillo, nos recuerda la cabina de una aerolínea comercial de la época.

En otro lugar he argumentado que un factor que tiende a pasarse por alto, pero que es parte esencial del éxito de Barragán, es su agilidad para promocionarse a sí mismo, su astuta atención a la manera como él y su trabajo eran presentados.<sup>10</sup> Si Artigas se quedó corto en este aspecto no fue por falta de intentos, las fotografías que acabo de describir fueron exhibidas en una monografía de gran formato que él mismo publicó en 1972, tanto en inglés como en español, con 2 000 copias para cada idioma.<sup>11</sup> El retrato del frontispicio –del que hice mención antes– lo muestra sentado a la orilla de su silla de piel, fumando y sonriendo a la cámara; se le nota demasiado deseoso. De acuerdo a una entrevista reciente con Fernando Luna, Artigas deseaba que un crítico norteamericano escribiera la introducción de su libro para otorgarle así seriedad a su trabajo. Antes de llegar con la admirable Esther McCoy, quien ya había escrito artículos acerca de arquitectura moderna mexicana para *Arts & Architecture*, *Los Angeles Times* y otros periódicos y revistas, Artigas invitó a Henry-Russell Hitchcock y a Vincent Scully.<sup>12</sup> Me imagino sus reacciones al abrir los sobres y encontrarse con las fotos de esos cuartos plagados de almohadones y muerte. Ambos críticos se rehusaron muy cortésmente. El libro para el que McCoy eventualmente hizo la introducción apenas llamó la atención cuando fue publicado por primera vez, y ahora es difícil de encontrar.

Con las fotografías a la vista, resulta fácil desestimar el trabajo historicista de Artigas. Las reputaciones relevantes de la arquitectura se propician principalmente mediante imágenes –en la producción y circulación efectiva de imágenes cautivantes, atractivas y memorables. Por muy cómodos y significativos que estos lugares hayan sido, las fotos que tomó Luna las muestran estrafalariamente vulgares y opulentamente trilladas. Quizá lo mismo sea verdad acerca de las construcciones reales.

Las casas racionalistas cuentan una historia diferente; a pesar de lo estridente, éstas también aparecen algunas veces en las fotografías. A primera vista podría ser tentador desestimarlo como el trabajo de un seguidor de Mies muy competente y cuidadoso, un tanto audaz en ocasiones, pero aun así uno de tantos otros que se esforzaban alrededor del mundo por imitarlo, y no menos en México. Fueron Artigas, Manuel Rosen, José María Buendía, Antonio Attolini Lack, Fernando Ponce Pino, junto con otras figuras ya olvidadas, quienes dieron forma construida al “sueño mexicano” de los años cincuenta y sesenta al diseñar exclusivas casas modernas durante el auge económico de la posguerra, para la buena vida disponible en ese entonces para las clases medias y altas que se expandían por el país.

Los Jardines del Pedregal fueron el escenario principal: el hogar de estrellas del cine mexicano, de expresidentes, de los ricos, los poderosos y los que iban en ascenso. Es verdad que el desarrollo urbano pudo haber sido al principio idea de Barragán, pues tomó los riesgos iniciales, redactó las regulaciones que tanto constructores como propietarios debían seguir, supervisó la planificación urbana inicial y la publicidad, y diseñó algunas de las primeras casas, jardines y espacios públicos; también recibió muchos de los elogios que prosiguieron. No obstante, fueron otros los responsables finales de las construcciones que llenaron este lugar –un lugar, según el historiador Alfonso Pérez-Méndez, que acabó por ser el símbolo del partido en el poder (el PRI) y de la nueva burguesía de posguerra en el imaginario colectivo mexicano.<sup>13</sup>

Éste era un mundo de casas suburbanas de techos planos, llenos de luz y plantas libres, bien amuebladas con los electrodomésticos más modernos y muebles Knoll; con descapotables ingleses y grandes autos americanos tipo sedán estacionados afuera, con piscinas relucientes en los patios traseros, todo ello acomodado elegantemente entre la lava antigua y la salvaje vegetación semitropical del Pedregal. Con el nuevo y espectacular campus de la Universidad Nacional Autónoma de México que se levantaba justo al lado, éste era el escenario para el glamour y la sofisticación mexicanos modernos de los años sesenta –Palm Springs, Beverly Hills, Palo Alto y el County de Westchester, en uno. El Pedregal representó la materialización arquitectónica, estrictamente limitada, de la promesa de campaña del presidente Miguel Alemán –por lo demás inalcanzable– de 1946: “un Cadillac para cada mexicano”. Artigas fue su arquitecto más productivo y antes de finales de los años setenta, también el más influyente.

Para 1950, los lotes se habían empezado a vender en Jardines del Pedregal, pero sólo algunas construcciones se habían terminado. La casa del arquitecto Max Cetto todavía se encontraba en construcción, también la casa Prieto López, a cargo de Barragán. Ese año, Cetto y Barragán

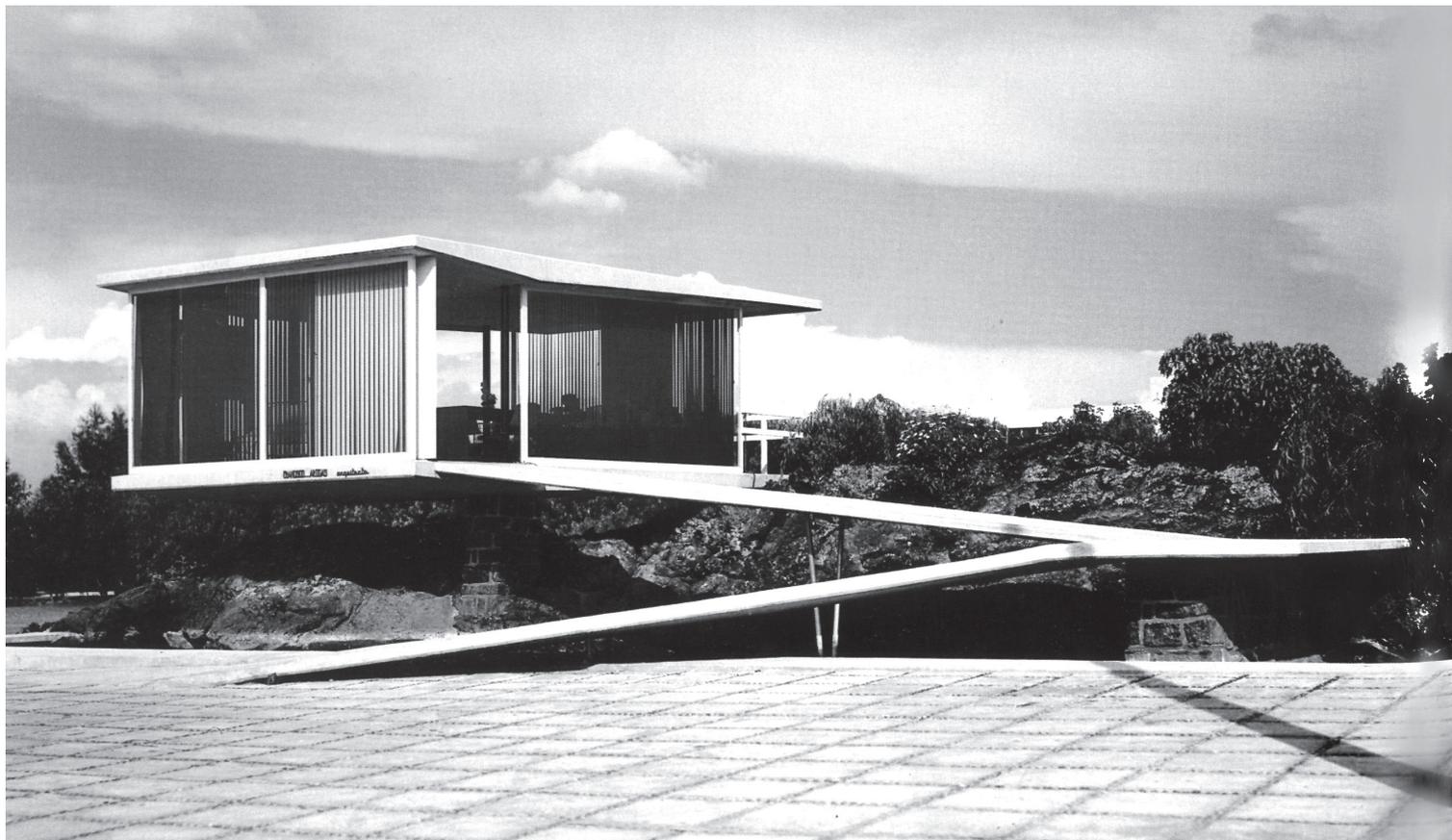


Luis Barragán, caseta de ventas, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, ca. 1949. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cortesía: Barragán Foundation

completaron la primera de sus dos casas muestra en colaboración (ubicada en el número 140 de la calle Fuentes, fue demolida en julio de 2014),<sup>14</sup> no había mucho más. La casa Chávez Peón de Artigas, una estructura de concreto armado larga y baja que literalmente tendía un puente entre el lugar rocoso y el pequeño estanque debajo, se completó ese año –una de las primeras construcciones, si no es que la primera en el Pedregal que no fue directamente supervisada por Barragán o Cetto. Poco después, a petición de Barragán y sus socios, los hermanos Luis y Alberto Bustamante, Artigas diseñó una pequeña caseta de ventas como oficina inmobiliaria de un solo cuarto, cerca de la entrada al Pedregal, en Avenida de las Fuentes. Una caja de paredes de vidrio, de luz y aire, se levantaba encima de las piedras, accesible a través de una dramática rampa de dos plataformas; ésta reemplazó a la caseta de ventas construida por Barragán en un principio: un típico (de él) cubo de muros gruesos surgido de la tierra con una torre de palomar. Ambos edificios iniciales buscaban proveer de ejemplos a los clientes prospecto ilustrando el tipo y el rango de la arquitectura moderna que Barragán había previsto para su nuevo desarrollo.

El contraste entre los enfoques de Barragán y de Artigas sobre cómo construir en el Pedregal es profundo; representan dos polos: sólido y transparente, enraizado y elevado, conectado a la tierra y dirigido hacia el cielo. Esto se puede observar en las dos casetas de ventas anteriormente descritas y en sus casas más representativas. Comparemos la casa Prieto López de Barragán (1949-1951) con la contemporánea de Artigas, la casa Gómez (trágicamente demolida en 2004).

Como la casa de Barragán en Tacubaya (1948), la casa Prieto López es una estructura introvertida de cubos con muros gruesos que enfatizan la solidez del edificio y su capacidad como refugio. En el lado de la entrada, brillantemente colorido pero por lo demás austero, las paredes son imponentes y las aperturas son escasas. En el interior bien protegido, se abren unas enormes ventanas, ya sea para una vista de largo o corto alcance: hacia el norte, parcialmente resguardada por la casa, se ubica una piscina cuadrangular entre césped recién cortado, montículos accidentados de lava y densas masas de vegetación; al este, aproximadamente a unos dos o tres kilómetros de distancia, el complejo de la Ciudad Universitaria. La planta está llena de giros y vueltas, cambios de nivel en



Francisco Artigas, caseta de ventas, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1950. Fotografía: Roberto y Fernando Luna.

el piso y en el techo, así como de efectos de luz dramáticos que cambian nuestro movimiento a través del espacio. Predominan el estuco blanco y la madera pulida acentuados por estallidos de rosa, naranja quemado, rojo y amarillo. Aparecen ecos de la arquitectura colonial mexicana en la planta laberíntica, en los altos techos de vigas enceradas y en las ventanas profundas que revelan los gruesos muros descuidadamente terminados. Conectada con la tierra, la construcción parece empotrada, incluso hundida en su terreno rocoso.

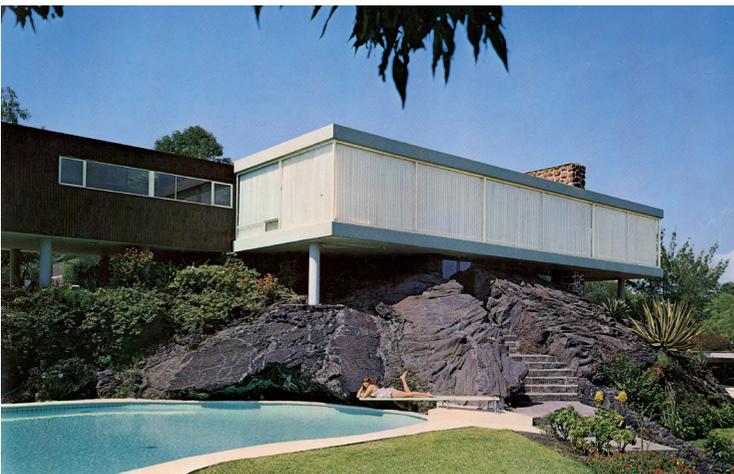
La casa que Artigas diseñó para el doctor Federico Gómez, por el contrario, era esencialmente una caja baja de cristal levantada en pilotis, liviana y volumétrica. En efecto, era lo opuesto a la casa Prieto López: toda de ventanas, nada de muros. O mejor dicho, sus muros estaban hechos de hojas de vidrio verde azulado enmarcadas por delgados montantes de metal blancos y por las largas y continuas horizontales del piso y el techo plano (los muros de cristal resultan pertinentes aquí, dado el clima templado de la Ciudad de México, comparable con el de San Diego o Santa Bárbara, California, aunque en las fotografías usualmente las cortinas aparecen cerradas). Al flotar por encima de un impresionante brote



Luis Barragán, Casa Prieto López, Mexico, 1947-1951. Fuente: Døgen, usuario de Flickr



Francisco Artigas, casa Federico Gómez, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1951-1952. Fotografía: Roberto y Fernando Luna



Francisco Artigas, casa Federico Gómez, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1951-1952  
Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*

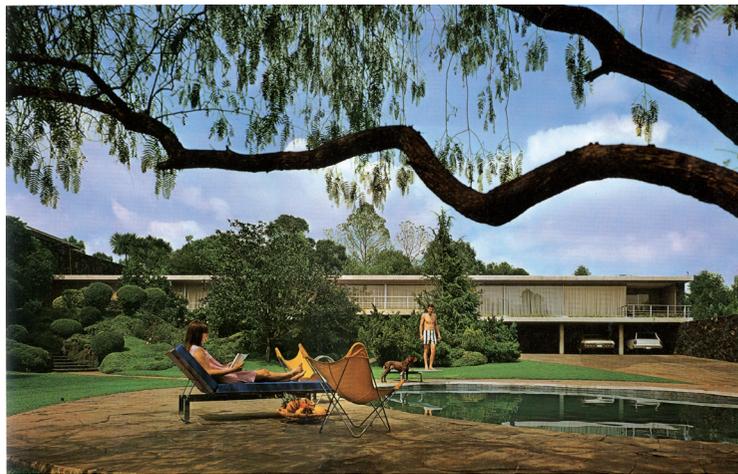


Francisco Artigas, casa Stanley Wasung, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1951-1952  
Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*

de roca volcánica negro púrpura, el edificio apenas si roza el suelo. Las escaleras se tallaron en las rocas para dar acceso al interior desde abajo. Una piscina como gruta se adaptó entre las ásperas rocas naturales de debajo de la casa, de modo que se reflejan las rígidas formas en las superficies resplandecientes de arriba. La planta era libre, lógica y relativamente simple; los interiores, inundados de luz y con vistas que alguna vez se extendieron hasta los rascacielos que se erguían en el centro de la ciudad, a dieciséis kilómetros al norte. Un pequeño jardín interior lleno de árboles, con paredes de cristal, dentro de la sala principal como un gran terrario, añadía luz, color y textura.

Artigas pasaba algunas veces de las fachadas abiertas y acristaladas, como la de la casa Gómez, a fachadas cerradas como la de la casa Wasung, pero incluso ahí la edificación se veía mucho más ligera que cualquiera de las de Barragán. La larga fachada con aplanado de la casa Wasung era una delgada pantalla blanca levantada en delgadas columnas, cuya prolongación se veía detenida sólo por una pequeña ventana fuera de centro; el techo flotaba por encima de una ventana alta continua; el conjunto apenas tocaba las rocas de abajo. Este diseño también es un ejemplo de la forma en la que Artigas integraba y exhibía los automóviles en sus diseños por medio de caminos de acceso y cocheras abiertas cuidadosamente situados. En la casa Wasung los autos descansan cómodamente debajo de la construcción, uno ascendía directamente del espacio del vehículo al espacio de la vivienda en la parte superior. Barragán, más reticente y un tanto enemigo de la tecnología, prefería guardar los autos en garajes cerrados o dejarlos a cierta distancia en terrazas pavimentadas. En esto, como en todo lo demás, Artigas se muestra flagrante en su modernidad, en su bienvenida a la máquina dentro del cuerpo de la casa.

Mi punto es el siguiente: además de las construcciones de Barragán, unas pocas más de Juan Sordo Madaleno, Enrique del Moral y Mathias Goeritz, existían pocas edificaciones en pie en cualquier parte de México antes de los años setenta —cuando Barragán todavía no era famoso— que se vieran como la casa Prieto López. Los diseños de Artigas, por otro lado, establecieron el estándar para los arquitectos modernos que trabajaban en el Pedregal



Francisco Artigas, casa Fernández, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1957  
Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*



Francisco Artigas, casa Fernández, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1957  
Fotografía: Roberto y Fernando Luna.

y en desarrollos residenciales lujosos en cualquier otra parte de la Ciudad de México, Acapulco y más allá, a lo largo de los años cincuenta, sesenta y setenta. Parece justo decir que el trabajo de Artigas era mucho más representativo de las construcciones del Pedregal y de los requerimientos de su época, que el de Barragán, quien fue siempre un personaje con un valor atípico personal y profesionalmente, y de igual forma su trabajo se mantuvo fuera de la regla. Sin embargo, sus casas –por muy formalmente excepcionales que hayan sido– no fueron más inherentemente mexicanas como aquéllas de Artigas y sus contemporáneos modernos, ni más regionales o críticas; por lo menos no hasta que los observadores extranjeros las declararon como tales.

Artigas –como Neutra, Pietro Bellushi, John Yeon o Harwell Hamilton Harris– supo mediar las líneas limpias y formas cúbicas del estilo internacional con materiales locales y una planificación sensible al lugar. Como Neutra, centró su atención en el estilo de vida, las prácticas culturales y el bienestar psicológico de sus ocupantes. McCoy resaltó que “su énfasis está en la gente que hace uso de la edificación”, así como en la forma en que “logra meterse a su psique para diseñar la planta y la secuencia de espacios en relación a los ángulos visuales”.<sup>15</sup> Las fotografías de su libro, aunque por momentos puedan parecer raras y cómicas, ayudan a respaldar esta visión. Las construcciones modernas de mediados de siglo son tan frecuentemente representadas sin gente, que es fácil olvidar que fueron diseñadas para ser habitadas por seres humanos.<sup>16</sup> Artigas rara vez nos deja olvidarnos de esto; ahí está



Francisco Artigas, casa Enrique Rojas, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1962. Fotografía: Roberto y Fernando Luna

el habitante, viéndonos directamente, viviendo ampliamente en los ambientes que él creó para ellos. El objetivo de Artigas era situar sus construcciones entre individuos que operan en un tiempo y espacio determinado. Sus casas fueron concebidas en total consciencia de las normas formales y de tecnología moderna, empero se erigen en un sitio determinado y con una cultura específica; arquitectura moderna localizada en su máxima expresión.

Esto nos vuelve a remitir al regionalismo crítico. Como un modelo teórico, fue producto de las

prioridades –y el gusto– del tardomoderno. Mientras que sus partidarios proclamaban el proceso y el efecto cultural sobre el estilo, el regionalismo crítico de hecho colocó un gran valor a la forma y a la originalidad. Los regionalistas críticos más paradigmáticos –Barragán, Niemeyer, Botta, Ando– poseían estilos distintivos. Junto al trabajo de Barragán, el trabajo de un arquitecto como Artigas, aunque “situado”, simplemente no lucía lo suficientemente original, o lo suficientemente mexicano para ser registrado como regionalista crítico; o por el contrario, lucía demasiado mexicano en el mal sentido.



Francisco Artigas, casa Enrique Rojas, Jardines del Pedregal, Ciudad de México, 1962. Fotografía: Roberto y Fernando Luna

Al lado de la sensualidad y espiritualidad percibida, el color y la pizca exuberante de las seductoras composiciones de Barragán, las casas frías, ordenadamente modernas de Artigas parecían casi mundanas, como algo que podrías encontrar en cualquier esquina de las calles de Norteamérica —escuela de Mies o Neutra— sólo que con un paisaje más extravagante y con accesorios de mal gusto.

Hoy en día, en nuestro tardío despertar de consciencia en el que nos percatamos de que nos estamos quedando sin ozono, sin agua potable, sin insectos que cumplan la función de polinizar —entre otras cosas más de gran utilidad—, la especificidad de la ubicación, sin tener un presuntuoso estilo personal, es una lección clave en el trabajo de Artigas. Desde el punto de vista de la sustentabilidad ambiental, lo más importante del Pedregal no eran las construcciones individuales, muchas veces excesivas, sino su estrategia hacia el paisaje. Sin lugar a dudas, el proyecto era una extensión, un suburbio a gran escala: grandes y lujosas casas construidas sobre vastos terrenos (al inicio, algunos de ellos eran de hasta 10 000 metros cuadrados), para emigrantes urbanos extranjeros. Sus tierras, sin desarrollo urbano previo, se mantuvieron alejadas de los barrios existentes y de la infraestructura de la ciudad, hasta finales de los años sesenta sólo se podía acceder a ellas por automóvil privado. En su mayoría, las edificaciones estaban integradas al paisaje en formas que permitieron conservar la roca existente y la vegetación, que celebraban un lugar definido y

que promovieron para la tierra y sus privilegiados habitantes el sentido —siempre frágil— de estar en un medioambiente que merece ser cuidado, conocido, amado y protegido.

Se puede conseguir el mismo efecto en casas y terrenos a menor escala, incluso en asentamientos densos urbanos. Pensemos en Portland, en el distrito Pearl de Oregón, establecido alrededor de los años noventa en medio de vías de ferrocarril descuidadas y edificios industriales, justo al noroeste del centro de la ciudad, dirigido por la Comisión de Desarrollo de Portland en conjunto con el sector privado, urbanistas y arquitectos. Se acomodaron tiendas, galerías, restaurantes y edificios altos de departamentos en la cuadrículada red de calles existente, en medio de una bodega renovada, una cervecería, edificios comerciales con abundantes árboles en las aceras y pequeños y acogedores parques y plazas que atraen la atención sobre la historia local y su paisaje (Plaza Jamison, Parque Tanner Springs). Se aprovechó la ventaja visual de los puntos emblemáticos tanto naturales (la montaña Hood y los west Hills), como hechos por el hombre (el puente Fremont, los North Park Blocks, la Union Station en estilo neorrománico). Portland está bien conectado con el resto de la región metropolitana por medio de autobuses y sistemas de trenes eléctricos. Por el diseño, pocos de los edificios individuales se destacan, es el todo lo que importa y el todo está proporcionado a los seres humanos, rico en texturas, cautivadoramente caminable; es un si-

tio con una cohesión notable y particular para la vida contemporánea del noroeste.

Ni Artigas, ni Barragán, ni mucho menos el regionalismo crítico, tenían mucho que decir acerca de las preocupaciones que empujan la discusión de nuestros tiempos sobre la arquitectura sustentable —eficiencia en la energía, tratamiento de los desperdicios y uso de la tierra, recursos renovables, ecosistemas más amplios, permacultura, equidad social. Hasta cierto punto se involucraban con lo que hoy llamamos sustentabilidad —o resiliencia, para usar el término más en boga. El regionalismo crítico se avocaba primordialmente a la sustentabilidad cultural lograda través del estilo arquitectónico. Sus proselitistas se enfocaron en la construcción y reconocimiento de estilos arquitectónicos como expresiones de identidad cultural, más o menos politizadas. Barragán no fue más que un poderoso y memorable estilista: sus famosos diseños autobiográficos fueron siempre acerca de él mismo. Ésta es una razón por la cual su más conocido y más efectivo diseño fue el de su propia casa. Tal consciencia estilística individual fue precisamente lo que causó más alarma en José Villagrán García, decano de los arquitectos modernos mexicanos, respecto del trabajo de Barragán en los años cincuenta: que sus pintorescas cualidades autobiográficas distraerían a la gente de las necesidades y problemas más apremiantes y generalizados.<sup>17</sup> Las casas de Artigas, conformadas cuidadosamente, acusaban una preocupación mucho menor por el estilo personal que por la psicología y las necesidades físicas de sus ocupantes, de su relación con la tierra sobre la que vivían, con lo colectivo. Como él lo declaró: “con una casa tratas de hacer a una familia feliz, pero cuando haces la renovación de un vecindario completo haces a muchas familias felices”.<sup>18</sup>

El paradigma del regionalismo crítico que contribuyó a la fama de Barragán pasó por alto el trabajo de Artigas y de otros arquitectos modernos mexicanos menos singulares. Se enfocó en identificar formas enraizadas en las culturas locales materiales y en maneras de edificar, en el clima y la topografía; lo hizo con la finalidad de que éstas pudieran, tal vez, ayudar a sostener a algunos gru-



Francisco Artigas, casa Chávez Peón. Fotografía: Roberto y Fernando Luna. Fuente: Esther McCoy, *Francisco Artigas*

pos limitados en contra de los efectos homogeneizadores de la cultura global. Esta consciencia del lugar permanece como una idea que merece ser sostenida, ya que cuando todos los lugares se ven y se sienten igual, la gente se vuelve insensible a ellos, se desconecta de ellos. Cuando esto ocurre, las consecuencias inevitables son las deprecaciones ambientales y humanas.

Sin embargo, la forma en que se toma consciencia del lugar puede ser más sustentable cuando no se asocia tanto a un solo individuo; cuando puede ser imaginado como parte de un grupo más extenso. Entonces se vuelve accesible, adaptable a un rango más amplio de exigencias y deseos. Es decir, a veces un poco menos de estilo es justo lo necesario.

#### Keith Eggner

Doctor en Historia del Arte

Catedrático del Departamento de Historia del Arte y la Arquitectura.

Director de estudios de pregrado

University of Oregon

✉ keggener@uoregon.edu

#### Notas

Este artículo fue desarrollado por el autor para una presentación en el simposio "Architecture and Energy: The Influence of Climate and Region", enero de 2013, organizado por la School of Design de la University of Pennsylvania. Se publicó como "Regionalism Revisited: The Case of Francisco Artigas", en *Places Journal*, enero 2015, consultado en línea el 21 de enero del 2015 en <https://placesjournal.org/article/regionalism-revisited-the-case-of-francisco-artigas/> Esta es la primera traducción al español, a cargo de Rocío Díaz y Cristina López Uribe.

1. Citado en Gendy Allmurung, "House of Genesee", *L.A. Weekly*, 10 de junio del 2010, consultado en línea el 21 de septiembre del 2014.
2. Esther McCoy, "Introduction: Work, 1950-1970", en *Francisco Artigas* (México: Editorial Tlálóc, 1972), s. p.
3. Ver mi libro, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001); y Alfonso Pérez-Méndez y Alejandro Apton, *Las Casas del Pedregal, 1947-1968* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007). El libro de Pérez-Méndez y Apton es el mejor recurso disponible acerca del trabajo de Artigas, detalladamente investigado e ilustrado hermosamente con fotografías históricas inéditas. Un artículo bilingüe, español-inglés, elaborado por los mismos autores, tomado del mismo libro y con el mismo título fue publicado en *Arquine* 41 (verano 2007), 78-93.
4. Esto según McCoy, quien presuntamente obtuvo el número del mismo Artigas cuando ella escribía la introducción de su libro. Ver Esther McCoy, "Introduction". No he tratado de verificar este conteo.
5. Por ejemplo, la Casa Gómez de 1952, en el número 240 de la calle Risco, figuró prominentemente en la película *El Inocente* (1956), protagonizada por Pedro Infante y Silvia Pinal. Ver "¿Adiós a una gran época?" *El Universal*, 8 de junio del 2006, consultado en línea el 21 de septiembre del 2014.
6. Ver Steve Vaught, "Newt's Paradise — Apple Valley's Spectacular Hilltop House", *Paradise Leased*, 16 de septiembre del 2011, consultado en línea el 21 de septiembre del 2014; y René de la Cruz, "The Hilltop House: A Monument to the Past", *Victorville Daily Press*, 18 de agosto del 2012, consultado en línea el 21 de septiembre 2014.
7. Ver mi artículo "Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism", *Journal of Architectural Education* 55: 4 (2002), 228-237.
8. Juan O'Gorman, citado por Selden Rodman en *Mexican Journal: The Conquerors Conquered* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958), 21.
9. Luna probablemente estaba usando Ektachrome, película usada por los fotógrafos de entonces de *National Geographic*, lo cual producía la imagen distintiva de la revista. Para imágenes comparables, ver el nuevo libro editado por Jennifer A. Watts, *Maynard L. Parker: Modern Photography and the American Dream* (New Haven: Yale University Press, 2012).
10. Keith Eggner, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, ver el capítulo "Photographic Architecture", 61-93.
11. *Francisco Artigas* (México: Editorial Tlálóc, 1972).
12. Alfonso Pérez-Méndez y Alejandro Apton, *Las casas del Pedregal*, 52, nota. 108.
13. Alfonso Pérez-Méndez y Alejandro Apton, *Las casas del Pedregal* 22.
14. Según un correo electrónico que recibí de la hija del arquitecto Max Cetto, Bettina Cetto, con fecha del 16 de agosto del 2014.
15. Esther McCoy, "Introduction".
16. Esto al considerar lo poco que la gente aparece en las fotos tomadas por Julius Shulman, Ezra Stoller o Ken Hedrich, o lo poco usuales que son en las imágenes reproducidas en las fotos de Armando Salas Portugal del trabajo de Barragán. Cuando la gente aparece, casi siempre están a lo lejos o dan la espalda a la cámara. Las personas parecen como objetos de utilería que individuos que puedan ser mirados a una corta distancia, como en las fotos de Artigas en las que sí son favorecidos.
17. De una carta publicada como "Carta a un Amigo", en Víctor Jiménez. (ed.), *José Villagrán* (México: INBA, 1986), 288-290.
18. Citado por Esther McCoy, "Introduction".