

Materialidad de la imagen: espejismos fotográficos en la práctica de Luis Barragán

Leonardo Díaz-Borioli*

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Este artículo revisa y contextualiza el papel que tuvo la fotografía en la práctica y recepción del arquitecto moderno mexicano Luis Barragán. Argumenta que la remediación de su obra arquitectónica de Guadalajara hacia la fotografía –guiada por el interés del arquitecto en relacionarse con el movimiento internacional moderno– fue la principal fuente de inspiración del estilo arquitectónico por el que Barragán es conocido internacionalmente.

(Luis Barragán, arquitectura moderna, fotografía, México)

“**H**e huído de toda influencia internacional” es el subtítulo en un diario capitalino mexicano que cita las palabras con las que el arquitecto Luis Barragán (1902-1988) respondió al primer reportero que lo entrevistó la mañana del 19 de noviembre de 1976, día en que se hizo pública la lista de los galardonados con el Premio Nacional de Ciencias y Artes.¹ Habían pasado sólo dos meses desde que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA por sus siglas en inglés) cerrara la exhibición “La arquitectura de Luis Barragán”, la primera exhibición individual del arquitecto y cuyo catálogo fue la primera publicación íntegramente dedicada a él a la edad de setenta y seis años.

“No concedo entrevistas”, fue lo primero que dijo Barragán al reportero. Sin embargo, tras un poco de insistencia, Barragán cedió: “Considero que este premio no es sólo para Luis Barragán sino para

* LDB@e314.mx

¹ Roberto Aguilar, “A los 74 años, Luis Barragán, fue galardonado por su Arquitectura Popular”, *El Sol de México*, 19 de noviembre de 1976.

la arquitectura popular de la cual muy pocos se han preocupado”. Posteriormente, consideró a “lo popular” como su fuente de inspiración, llevándolo a pronunciarse como evasor de “todo lo internacional”. Independientemente de las razones por la que el Consejo Nacional de Ciencias y Arte le haya otorgado el premio a Barragán, al arquitecto le bastaron unas cuantas frases para ajustar el premio al personaje que se había creado para sí mismo: el de un arquitecto que rehuía a la publicidad, que se había alejado de “lo internacional”, y que se había interesado por una arquitectura subestimada.

La combinación de la ambigüedad de los términos utilizados por Barragán y el carácter lacónico de su corta entrevista definió de manera inexacta la relación entre Barragán, el extranjero, la publicidad y la arquitectura popular. Afectivamente, para 1976 Barragán y sus críticos –conscientes del discurso arquitectónico internacional– habían descrito su trabajo en contraposición al “Estilo Internacional”, término acuñado en 1932 en el MoMA por Philip Johnson y Henry Russel Hitchcock. Sin embargo, como se verá en este artículo, Barragán no había evadido la inspiración arquitectónica fuera de México. Adicionalmente, se había promocionado con un público extranjero como pocos arquitectos mexicanos del siglo veinte lo hicieron y la recepción de su obra fue, en palabras del mismo Barragán, una influencia para él. Como parte de la figura que Barragán era en los Estados Unidos, el arquitecto era una visita obligada para los intelectuales de la Costa Este Americana que visitaban México, algunos de quienes le pedían entrevistas que Barragán concedía. Finalmente, tanto publicaciones norteamericanas como la postura del gobierno mexicano transmitida en ferias y exposiciones hacían de la arquitectura popular mexicana, en el entorno extranjero en el que Barragán fue recibido, todo menos subestimada. Más que un accidente en la carrera de un arquitecto que huía de la publicidad, el Premio Nacional de Ciencias y Artes parece ser un logro más constante con la historia de un largo proceso que Barragán comenzó desde la edad de veintinueve años.

El 12 de febrero de 1931, Barragán salió de Guadalajara hacia la ciudad de México en el principio de un viaje que lo llevaría a una estancia en Nueva York de cuatro meses y posteriormente a París,

IMAGEN 1. Despliegado de la publicación sobre la arquitectura de Barragán en *House and Garden*. Fotografía no identificada



donde conoció a uno de los arquitectos modernos que más influenciaron a la arquitectura del siglo xx, el suizo-francés Le Corbusier.² Habían pasado siete años desde que Barragán se recibiera como ingeniero civil y para entonces ya había construido aproximadamente catorce residencias. Al final de la estadía en Nueva York de este joven arquitecto de la provinciana ciudad de Guadalajara, *Architectural Record* y *House and Garden*, respectivamente, habían publicado la obra de Barragán (véase imagen 1).

Fuera de una breve mención de este viaje hecha por Barragán en una entrevista de 1962, hasta la fecha no se han investigado ni datos ni las condiciones que llevaron a la publicación de los artículos.³

² Luis Barragán a Alejandro Ramírez Ugarte (1962), en Antonio Riggen, ed., *Luis Barragán: escritos y conversaciones*, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, El Escorial, El Croquis editorial, 2000, 77. “De la sociedad tapatía: A la metrópoli”, *El Informador*, 12 de febrero de 1931.

³ Luis Barragán a Alejandro Ramírez Ugarte 1962, 78-79.

Este escrito sugiere que Barragán salió de Guadalajara muy poco sensibilizado a los requerimientos de las publicaciones de arquitectura; al medio de la fotografía en sí mismo; al movimiento de fotografía vanguardista que se gestó en México en la década de los veinte; y a los debates sobre arquitectura contemporánea de México, cosa que cambió diametralmente en Nueva York. Aparentemente, durante su estancia, diferentes personas contribuyeron a que Barragán fuera consciente de cierto debate de México sobre identidad arquitectónica postrevolucionaria así como del proceso de transferencia de su obra al medio de la fotografía y las publicaciones periódicas. El conocer quiénes y qué contexto despertaron en Barragán dicha consciencia es relevante a la luz de tres de sus características más importantes. Primero, la maestría con la que el arquitecto manejó la fotografía de su obra a lo largo de su vida, aspecto reconocido a través del trabajo del fotógrafo mexicano Armando Salas Portugal; segundo, menos identificada, la consistencia de la comunicación y reproducción de su obra en medios impresos a la que Barragán se dedicó a lo largo de su vida;⁴ y, tercero, su posición dentro del movimiento de arquitectura internacional y mexicana. Finalmente, el análisis de las fotografías de Barragán, entre 1930 y 1935, entendidas dentro de este contexto, permite entender un componente gráfico primordial que parece haber sido la inspiración para la estética de geometrías simples generadas por anchos muros por la que Barragán es conocido globalmente.

CONTEXTO PUBLICITARIO

Barragán llegó a Nueva York proveniente de una ciudad con una producción alta de publicaciones periódicas. Entre 1919, año en que Barragán ingresó a la escuela profesional, y 1931, cuando visitó Nueva York, en Guadalajara se publicaron al menos ochenta y un revistas con temas que iban desde arte y literatura a deportes y es-

⁴ Para la utilización de la fotografía y publicidad por parte de Barragán, véase Keith Eggner, "Photographic Architecture," cap. 2, en *Luis Barragán: Gardens of El Pedregal*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2001, 62-93.

pectáculos, y desde temas religiosos a educación laica.⁵ Como parte de su preparación profesional, Barragán tomó cursos de arquitectura bajo la dirección del ingeniero Agustín Basave, quien ya había sido su maestro desde el liceo. Según Barragán, Basave “despertó mucha inquietud entre los estudiantes, inquietud por las artes en general [...] entusiasmaba a los estudiantes a escribir o hacia la escritura [...] despertó muchas vocaciones y así fue que yo empecé a interesarme por la parte artística”.⁶ A través de la figura de Basave, Barragán pudo haberse percatado de la labor publicitaria tapatía. Independientemente de su trabajo como ingeniero –si es que éste existió–, Basave era jefe del departamento de publicidad de la Compañía Eléctrica Chapala S.A. (CECSA), y como tal publicaba la revista *Lumen* que la compañía utilizaba, entre otras cosas, para difundir la obra arquitectónica que ésta construía (véase imagen 2).⁷ Además de su trabajo para CECSA, Basave colaboraba con otras revistas de Guadalajara como la mensual *Arte y Artistas*, y la bimensual *Ibis*. Esta última, cuando anunció la publicación del libro *Viejos Tiempos* escrito por Basave, publicó –al igual que *Lumen*– un retrato del ingeniero. En estos retratos ambas revistas difundieron la imagen de Basave deteniendo el objeto del que pareciera representar a su oficio más característico: una publicación (véase imagen 3).⁸

Por su parte, en Nueva York, para la fecha en que *Architectural Record* y *House and Garden* publicaron los artículos de Barragán, las publicaciones con un tema de México en revistas de arquitectura no eran inéditos. Los temas incluyen relatos de viajes, artesanías, diseño

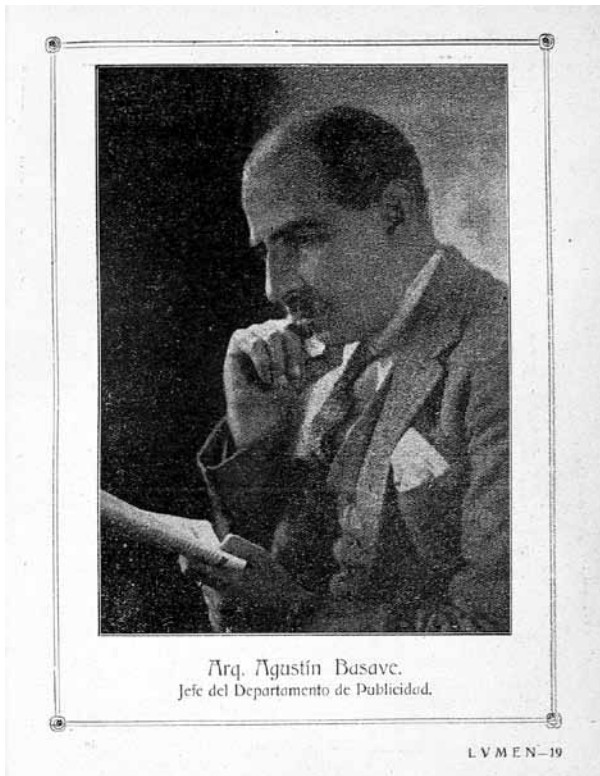
⁵ Con base en el catálogo de la Hemeroteca del Estado de Jalisco.

⁶ Luis Barragán a Alejandro Ramírez Ugarte 1962, 72-73.

⁷ *Lumen*, febrero de 1928, 19.

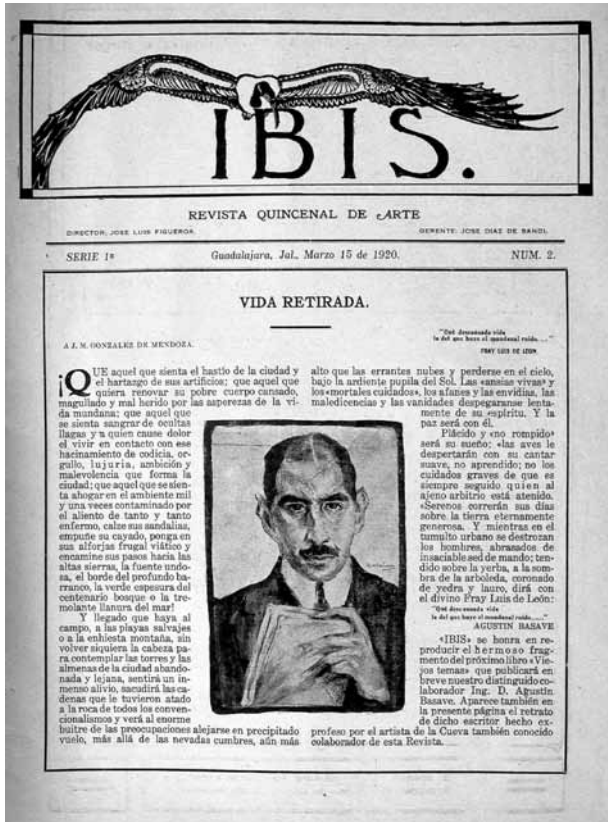
⁸ *Ibis*, núm. 1, 15 de marzo de 1920. La relación más conocida entre el mundo editorial periódico de Guadalajara y Luis Barragán es la que indirectamente existió entre él y la publicación *Bandera de Provincias*. Véase Antonio Riggen Martínez, “Guadalajara, Tapatíos, Mediterraneanism”, cap. 1, en Antonio R. Martínez, *Luis Barragán: Mexico’s Modern Master, 1902-1988*, Francesco Dal Co, introd., Christina Bennett, trad., Nueva York, The Monacelli Press, 1996, 17-53. Antonio Riggen, Emilia Orendain, Enrique Toussaint, *Pedro Castellanos*, Monografías de arquitectos del siglo XX, núm. 11, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2006, 44. Estos últimos sostienen que Barragán publicó en dicha revista, sin embargo, ni Riggen ni el autor han encontrado un artículo de Barragán.

IMAGEN 2. Página de la revista *Lumen* con retrato de Agustín Basave



urbano, y diseños de arquitectos norteamericanos para edificios construidos en México para compañías extranjeras. Sin embargo, el grueso de los artículos, comprensiblemente, lo constituyen aquellos que versan sobre arquitectura colonial y otros dos pequeños grupos sobre arquitectura precolombina y popular. Estos artículos vienen a complementarse con un cuarto grupo de artículos de 1910 que difundieron las obras comisionadas por el dictador Porfirio Díaz con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia de México. Dentro del siglo veinte y hasta la publicación de sus primeros artículos, Barragán comparte el ser un arquitecto contemporá-

IMAGEN 3. Página de la revista *Ibis* con retrato de Agustín Basave



neo asentado en México y publicado en los Estados Unidos con sólo otro más, aunque no mexicano: Adamo Boari, el arquitecto italiano oficial del régimen del dictador Porfirio Díaz.⁹

En su número de septiembre de 1931, *Architectural Record* publicó un artículo de tres páginas titulado “Mexican Villas” (Villas mexicanas) por el “arquitecto” Luis Barragán. Siguiendo la línea edi-

⁹ Basado en una búsqueda de la base de datos *AVERY Index to Architectural Periodicals* complementada con una consulta directa de algunas revistas de la época.

torial de la revista, el artículo ofrece un texto mínimo con una descripción formal y menciona al adobe como el método constructivo de las casas de Barragán. Aunado al pequeño texto, la revista publicó cuatro fotografías en blanco y negro y sin créditos de tres casas en “Ladacazara” [*sic*]: dos de la Casa Cristo, una de la Casa González Luna, y otra de la Casa Enrique Aguilar. El texto de nueve líneas comenta la relación entre la luminosidad de la ciudad y el tamaño de las ventanas abiertas en blancos muros de adobe enjarrados con cal y menciona también el costo de construcción de las casas a menos del cincuenta por ciento del costo de una casa de igual tamaño en los Estados Unidos.¹⁰

Las “Villas mexicanas” de Barragán son ambivalentes en las páginas de *Architectural Record*. Por un lado, las mal compuestas —aunque escenográficas— fotografías muestran diseños más o menos simples y cúbicos. Por otro lado, el lector difícilmente podría haber considerado su trabajo como modernas casas vanguardistas. Por ejemplo, las páginas que preceden al artículo de Barragán ilustran una residencia en California con fachadas lisas, formas repetitivas, y trabes voladas que sirven de partesoles.¹¹ Dicha casa fue diseñada por el arquitecto de origen vienés Rudolf M. Schindler, quien para entonces había trabajado con Frank Lloyd Wright en Chicago y colaboraba con Richard Neutra desde 1925. En comparación con la casa de Schindler, las “villas mexicanas” de Barragán, con su fuerte textura, techos de teja, abundantes arcos y patios, su veranda ornamentada y el título nacionalista, están más cerca a la arquitectura popular mexicana de otros artículos sobre México publicados por *Architectural Record* que de una casa inscrita en el movimiento arquitectónico contemporáneo.

Contrastando con “Villas mexicanas”, el artículo “Casas modernistas en México diseñadas por Luis Barragán” de *House and Garden*

¹⁰ La comparativa de costo realizada por el autor está basada en un artículo publicado en la misma revista el mes posterior a la publicación sobre Barragán. Charles F. Lewis, “A Moderate Rental Housing Project in Pittsburgh”, *Architectural Record* 70, núm. 4, octubre de 1931, 217-235.

¹¹ “Summer House of C.H. Wolfe Catalina Island: R. M. Schindler Architect”, *Architectural Record*, septiembre de 1931, 157-161.

inscribe el trabajo de Barragán dentro del movimiento de arquitectura moderna y da la información nacional como un dato netamente geográfico. Mientras que el título “Villas mexicanas” hace al trabajo de Barragán inherentemente mexicano, el de *House and Garden* lo hace modernista y simplemente localizado en México. Sin embargo, las fotografías que ilustran el artículo también distancian al trabajo de Barragán de ser estructuras de geometría simple, materiales industriales y desnudas de ornamento; en ellas se yuxtaponen elementos ornamentales hechos a mano en madera o barro y fragmentos de edificaciones. La composición general de las casas no se puede percibir ya que el artículo no ofrece una vista completa de ninguna de las residencias que ilustra, la publicación pareciera ser más un artículo sobre detalles arquitectónicos y decorativos que sobre el trabajo compositivo de lo que entonces se entendía como un arquitecto moderno. Los arcos también son recurrentes en este artículo: una fotografía usa un arco como su principal elemento compositivo, dos más tienen arcos como sus elementos arquitectónicos más prominentes, y en la cuarta un arco enmarca la vista; con respecto a los elementos ornamentales, celosías de madera torneada son los elementos predominantes. Por último, dos imágenes muestran la interrupción de las aristas superiores de las formas cúbicas con inserciones de teja y un tiro de chimenea rematado a su vez por un complicado ornamento.

El artículo presenta contradicciones que parecieran replicar la incongruencia entre las casas “modernistas” anunciadas por el título y las fotografías. Mejor escrito y editado que el artículo de *Architectural Record*, el texto de *House and Garden* identifica cada una de las casas de las fotografías y llama al trabajo de Barragán una interpretación de “los requerimientos y tradiciones locales de manera moderna”. Si bien el texto no identifica las “tradiciones locales” que Barragán supuestamente honraba, sí menciona el método constructivo de adobe y el uso de “nativas celosías y rejillas de madera” para crear particiones entre exteriores e interiores. El artículo también equipara el uso de la teja a lo “árabe” y describe a la chimenea como italiana a la vez que enfatiza el color mencionándolo catorce veces en el pequeño texto. Por otra parte, la publicación que preparó en el

uso del adobe, no menciona el uso de cemento armado por parte de Barragán en la casa González Luna. El intento por argumentar características “modernistas” de la arquitectura de Barragán y al mismo tiempo insistir en ornamento y color –amén de las fotografías publicadas– relacionan al trabajo del arquitecto alternativamente con diferentes concepciones rivales sobre la arquitectura de México en el Nueva York de los años veinte.¹²

Un manuscrito de Barragán del texto publicado y la minucia proporcionada sobre el costo y método constructivo de las casas acusan que Barragán proveyó a la revista –o a alguien en Nueva York– información sobre su obra. Los errores ortográficos de su ciudad, sin embargo, muestran que después no tuvo suficiente control sobre las publicaciones como para poder editar el texto. Aún así, esto no permite comprender el proceso de gestación de la idea de publicar el trabajo de Barragán. Sin embargo, el contraste entre la rareza de los artículos sobre un arquitecto contemporáneo de México y la pobre calidad de sus fotografías, aunado a un pequeño detalle del artículo de *House and Garden*, proporcionan un punto de entrada para indagar la inauguración de la publicidad de Barragán: bajo al fotografía superior izquierda se puede leer: *Delphic Studio* (Estudios Déléficos).

ESTUDIOS *DELPHIC* Y LA PROMOCIÓN DE LOS MUROS

Los Estudios *Delphic* es el nombre de una galería de Nueva York fundada por la periodista americana Alma Reed creada *ex profeso* para la promoción del muralista mexicano José Clemente Orozco,

¹² Para el estudio definitivo sobre el interés y la concepción de México en los Estados Unidos, véase Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920-1935*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1992. Es también útil la lectura del texto que inauguró el tema en la academia: Henry C. Schmidt, “The American Intellectual Discovery of Mexico in the 1920s”, *The South Atlantic Quarterly* 77, núm. 3, verano de 1978, 335-351. También es de utilidad: James Oles, “For Business of Pleasure: Exhibiting Mexican Folk Art, 1820-1930”, primer ensayo en Susan Danly, ed., *Casa Mañana: The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002.

también oriundo de Guadalajara.¹³ La promoción del pintor jalisciense por parte de Reed resaltaba el papel de la arquitectura en aras de encontrar algún arquitecto que contratara la “decoración” de los muros de uno de sus edificios. Aunado a que el medio de las pinturas de Orozco –los muros– hacía que su campaña de comunicación dependiera de fotografías de la arquitectura portante de sus obras, la “idea arquitectónica” de Reed estimuló a que éste pidiera que la fotografía de su trabajo fuera “90 % arquitectura y sólo 10 % pintura”.¹⁴ Su preocupación por controlar la imagen de la arquitectura en dichas fotografías era tal que en una ocasión le hizo enviar un plano del edificio de la Escuela Nacional Preparatoria a su colega Jean Charlot para indicar la posición y dirección exacta de la cámara que captaría su obra (véase imagen 4).¹⁵ Armada con lo que ella describe como un “portafolio impresionante”, Reed visitó las oficinas de los principales arquitectos neoyorquinos aunque sin obtener un trabajo para Orozco de manera inmediata, ya que los arquitectos –cuenta Reed– concebían de manera muy diferente “los murales en edificios coloniales mexicanos [*sic*] que en rascacielos de Nueva York”.

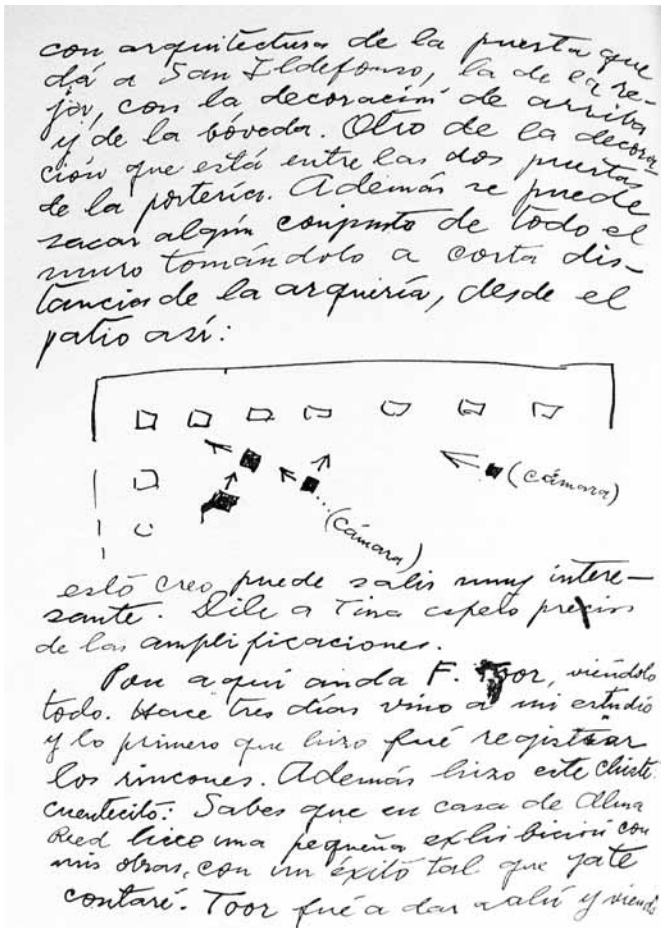
Aún así, Reed logró, junto con su amiga y entusiasta de arte mexicano Francis Paine, incluir el trabajo de Orozco y Rivera en la exhibición de la Liga de Arquitectos de Nueva York (*New York Architectural League*) de abril de 1929. Aunque dicha exhibición no se concretizó, la idea ayudó a que los arquitectos estadounidenses se percataran del trabajo de Rivera y se interesaran por lo que entendieron como la capacidad de integrar características nacionalistas a la arquitectura. Durante la septuagésima segunda convención del Instituto Americano de Arquitectos (AIA) del mismo año, dicho instituto le confirió a Rivera la medalla de artes por su capacidad de hacer su trabajo “una parte integral de los muros que decora y

¹³ Salvo las excepciones citadas, la información sobre *Orozco* y Reed en Nueva York proviene de Alma Reed, *Orozco*, Nueva York, Oxford University Press, 1956.

¹⁴ José Clemente Orozco a Jean Charlot, Nueva York, 15 de octubre de 1928, en José Clemente Orozco, *The Artist in New York: Letters to Jean Charlot and Unpublished Writings, 1925-1929*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1974, 82.

¹⁵ Orozco a Charlot, Nueva York, octubre 13, en José Clemente Orozco 1974, 77.

IMAGEN 4. Carta de José C. Orozco a Jean Charlot



tipificar el carácter y tema nacional de una manera simple, directa, y potente”.¹⁶

Eventualmente ese mismo año, Reed consiguió el primer trabajo mural para un mexicano en Nueva York al contratar para Oroz-

¹⁶ J. Monroe Hewlett, “The Committee Reports: Committee on Allied Arts”, *The American Architect*, 20 de mayo de 1929, 672.

co la aplicación de murales al comedor de la escuela del nuevo edificio de la *New School for Social Research* diseñado por el arquitecto Joseph Urban. Independientemente de la prensa que recibió el trabajo por la controversia que causó la inclusión de Lenin en el mural, la comunidad arquitectónica se percató de los murales de Orozco. Philip Johnson escribió sobre el edificio, Frederick Kiesler se “impresionó por la contribución de Orozco a la decoración de un edificio de Estilo Internacional”, y Frank Lloyd Wright le ofreció a Orozco un contrato de exclusividad que él último rechazó. La promoción de la obra de Orozco —e indirectamente de Rivera— le permitieron a Reed una familiaridad con el mundo arquitectónico de Nueva York de la que Barragán se pudo beneficiar a su llegada a dicha metrópolis.

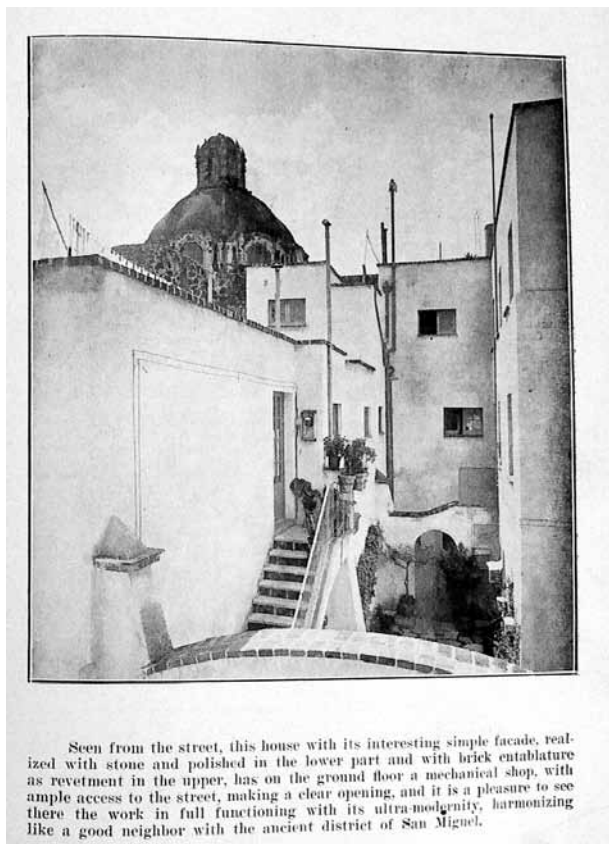
ARQUITECTURA “MEXICANA” O ARQUITECTURA EN MÉXICO

La exhibición conjunta de Orozco y Rivera parece haberse venido abajo por la rivalidad entre los pintores derivada de sus diferentes puntos de vista en el debate sobre la identidad mexicana postrevolucionaria y de como ésta se percibía en los Estados Unidos. La medalla de la AIA de Rivera se inscribe dentro de este debate difícil de tratar en su totalidad en este ensayo. Sin embargo, para contextualizar un poco los artículos sobre Barragán dentro del aspecto arquitectónico de dicho debate, que pudo viajar fácilmente a Nueva York a través de medios impresos, conviene mencionar dos artículos publicados en México en dos de las revistas mencionadas en la cartas de Orozco: *Forma* y *Mexican Folkways*. Uno, escrito por el arquitecto mexicano Carlos Obregón-Santacilia publicado en 1927 en *Forma* y otro sobre Obregón-Santacilia escrito por Diego Rivera, divulgado en 1926 en *Mexican Folkways*.¹⁷

En su artículo “La nueva arquitectura mexicana”, Rivera —en coincidencia con el artículo de *Architectural Record* sobre Barragán—

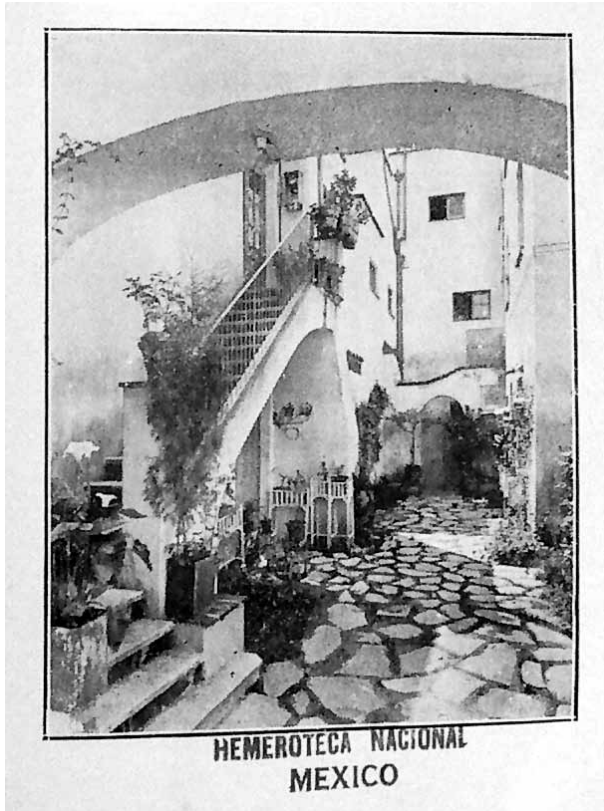
¹⁷ Diego Rivera, “La nueva arquitectura mexicana”, *Mexican Folkways*, II, núm. 4 (o 9), octubre-noviembre de 1926, 24-27. Carlos Obregón-Santacilia, “Consideraciones sobre arquitectura moderna: El hastío de la curva”, *Forma*, núm. 3, 1927, 41-44.

IMAGEN 5. Vecindad diseñada por Carlos Obregón-Santacilia según aparece en artículo de Diego Rivera publicado en *Mexican Folkways*



aborda el tema de los edificios construidos en México desde una perspectiva nacionalista, esto es, desde el punto de vista de “la arquitectura de la nueva entidad social; es decir, la arquitectura *mexicana*” (mis *itálicas*). Después de criticar cierta arquitectura contemporánea de México, Rivera menciona a un grupo de jóvenes arquitectos con una práctica “en armonía con el clima, las necesidades sociales, las facilidades de obtención de materiales de construcción, condi-

IMAGEN 6. Vecindad diseñada por Carlos Obregón-Santacilia según aparece en artículo de Diego Rivera publicado en *Mexican Folkways*



ciones de subsuelo y arquitectura mexicana hecha ya, o séase tradición”. A manera de ejemplo, describe el proyecto de una vecindad de Obregón-Santacilia y la contrasta con el dispendio de material y *camuflage*. En contraposición, la arquitectura de Obregón-Santacilia, Rivera le dice al lector, contenía un “novedoso armónico contraste [...] [de] cilindros de los tinacos con los cubos y paralelogramos sencillos y puros de las habitaciones”. Si bien, una de las fotografías publicadas parcialmente muestra un grupo geométrico como el des-

IMAGEN 7. Página de la revista *Forma* con artículo de Carlos Obregón-Santacilia

CONSIDERACIONES SOBRE ARQUITECTURA MODERNA EL HASTIO DE LA CURVA

EN todas las épocas de la Arquitectura, después de períodos complicados, en que predominan las curvas, ha venido el deseo de simplificar, de hacer rectas.

Podrían citarse muchos casos... El siglo XVIII en Francia, en que la exigencia de deslumbrar en los salones de la corte, hizo que se llegara a un recargamiento de formas, sobre todo, de curvas, que provocó en las postimerías del reinado de Luis XV y en el de Luis XVI, una vuelta a la sencillez de formas que todavía admiramos... En México, durante la época colonial, dentro del derroche ornamental y la exuberancia del siglo XVII y parte del XVIII,

encontramos destellos de artistas que sentían el hastio de la curva, que estilizaban las arandelas de sus santos con rasgos rectos o en pico. Los grandes patios lisos en que aplicaban sus ventanas cuadradas, a veces separados por contrafuertes de toda la altura del edificio. Las columnas cilíndricas las hacían ochavadas y aun los nichos y remates. Después el estilo neoclásico de fines del siglo XVIII, línea pura, sin ornamentación.

Pero nunca como hoy, se nota en todo el mundo ese hastio de la curva, pues no es sólo ya por contraste, sino que obedece a razones que han venido a cambiar todo, y que en la arquitectura tenían que reflejarse fuertemente.

(Fot. 1.—Puchman y Kahn, Arquitectos, New York.)

LA ARQUITECTURA MODERNA

Hoy se empieza a vislumbrar una Arquitectura: existe un espíritu nuevo, nuestra época tiene necesidades nuevas, francamente distintas a todas las que han existido antes, que exigen crear una Arquitectura.

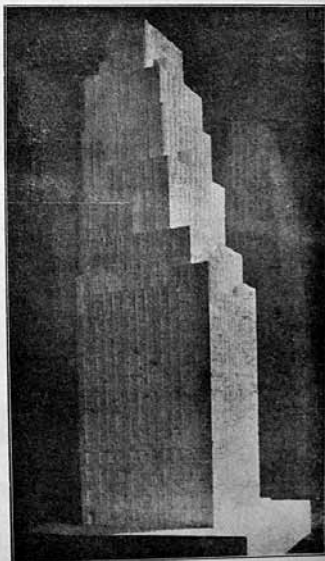
Varios son los factores principales que la están formando:

La economía, las exigencias de la máquina, el Standard, el cambio de las ideas sociales, todo lo que requiere para su funcionamiento una ciudad de

hoy, agrupación de multitud de gentes y actividades en una reducida área de terreno, las diversas instalaciones modernas, sanitaria, de iluminación, etc.

Se ha tenido que expresar con otros elementos que no sean los ornatos, se han hecho expresivas las estructuras, las líneas y volúmenes por sí solos. (Fots. 2.—Sala de conferencias para una Academia de Bellas Artes en Amsterdam. Bijvoet y Daiker, Arquitectos. 3.—Casa de campo. Frank Lloyd Wright, Arquitecto.) Los elevadores en su trayectoria vertical trazan líneas que marcan el sentido de la circulación de los edificios.

Hasta hace poco se deseñaba lo simple; se tendía a complicar y llenar de formas inútiles, muchas veces se usaron decorativamente elementos que antes tuvieron una función bien definida. Hoy tratamos



Nº 1.

crito por Rivera (véase imagen 5), todas las fotografías muestran también arcos neocoloniales ornamentados y ornamentales y la composición de una de ellas, al igual que en los artículos sobre Barragán, es regida por el encuadre de un arco (véase imagen 6).

Un año más tarde, Obregón-Santacilia publicó “Consideraciones sobre la arquitectura moderna: El hastío de la curva”, donde

propone argumentos derivativos de Le Corbusier y favorece una arquitectura sin ornatos, de líneas y volúmenes expresivos en sí solos, sin elementos “sobrepuestos” y ligados al conjunto como “parte de un todo.” Al final del artículo, Obregón-Santacilia incluyó un apartado sobre México donde propuso un proyecto del entonces estudiante Juan O’Gorman como ejemplo positivo. Sintomático de un artículo que menciona las características estéticas generadas por una totalidad compositiva –y a diferencia de los artículos sobre Barragán y el escrito por Rivera– Obregón-Santacilia ilustra vistas completas de edificios (véase imagen 7). Independientemente del lugar prominente de Obregón-Santacilia en el debate arquitectónico alrededor de la identidad mexicana postrevolucionaria, el último enunciado de su artículo precede la manera en que *H&G* conceptualizaría la arquitectura de Barragán, esto es, como parte de un movimiento internacional ubicado en México: “muy pronto habrá un verdadero movimiento de arquitectura moderna en México”. Es también relevante que Obregón-Santacilia exenta de tradición a la arquitectura moderna en México, algo imposible para alguien quien, como Rivera, integra a su definición de arquitectura mexicana ejemplos arquitectónicos previos del país.

Las imágenes de Barragán publicadas en 1931 en Nueva York contrastan con ambas propuestas de Rivera y Obregón-Santacilia. Los elementos de madera y ornamentos mostrados en las imágenes están lejos de la “Nueva arquitectura mexicana” sin dispendio de material descrita por Rivera –aunque no tanto de las fotografías que ilustran su artículo–. Por otra parte, las vistas parciales, los arcos, y también los elementos ornamentales, impiden concebir a la obra de Barragán como parte de la “Arquitectura moderna en México” propuesta por Obregón-Santacilia.

FOTOGRAFÍA VANGUARDISTA EN GUADALAJARA

Tal vez más relevante, sin embargo, es el contraste entre las fotografías de Barragán y las del movimiento de vanguardia que se gestó en México –y tocó Guadalajara– en la década de los veinte. Las imágenes publicadas y acreditadas a los Estudios *Delphic* contrastan con

otras capturadas en México a las que Reed tenía acceso en Nueva York a través de publicaciones periódicas, libros e impresiones. El libro de su amiga Anita Brenner: *Ídolos tras los altares*, publicado en 1926, está ilustrado con fotografías de Edward Weston capturadas durante su estadía en México entre 1923 y 1927 a donde viajó acompañado por su pareja Tina Modotti, a quien Orozco comisionaba las fotografías de su obra en México.

La llegada de Weston y Modotti a México catalizó un movimiento vanguardista de fotografía en México del que Barragán se pudo haber percatado.¹⁸ Durante su periodo en México la pareja visitó Guadalajara al menos en tres ocasiones y tuvieron dos exposiciones en dicha ciudad. La primera, individual de Weston, fue montada en la Universidad de Guadalajara durante la pascua de 1924, y en 1925 Modotti organizó la segunda exhibición que se expuso en el Museo Regional de Guadalajara. Aunque los archivos del Museo Regional no guardan evidencia de dicha exhibición, una fotografía pegada al diario de Weston muestra cómo más de cien fotografías tomadas por Weston/Modotti circundaban en dos filas a uno de los salones del museo.¹⁹

La exhibición recibió un número importante de visitantes así como bastante cobertura en los medios enfatizada por el hecho que una mujer –vestida como hombre– hubiera organizado la exhibición. El muralista y miembro del partido comunista David Alfaro Siqueiros publicó un artículo elogiando el trabajo de la pareja en el diario *El Informador* de Guadalajara.²⁰ Las fotografías de Weston-Modotti, Siqueiros explicó en su artículo, contenían una “belleza absolutamente moderna” que se enfocaba en “la calidad material de las cosas”. En las fotografías de Weston-Modotti, continuaba el

¹⁸ Para un resumen de la actividad fotográfica en México durante la década de los veinte, véase Salvador Albinana y Horacio Fernández, introducción a *Mexicana: Fotografía moderna en México 1923-1940: INAM Centre Julio González, 29 de enero-17 de mayo 1998*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, 13-23.

¹⁹ Edward Weston, Diario manuscrito, 44, en Amy Conger, *Edward Weston photographs from the collection of the Center for Creative Photography*, Phoenix, Center for Creative Photography, The University of Arizona, 1992, 14.

²⁰ David Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston-Modotti”, *El Informador*, 4 de septiembre 1925, 6.

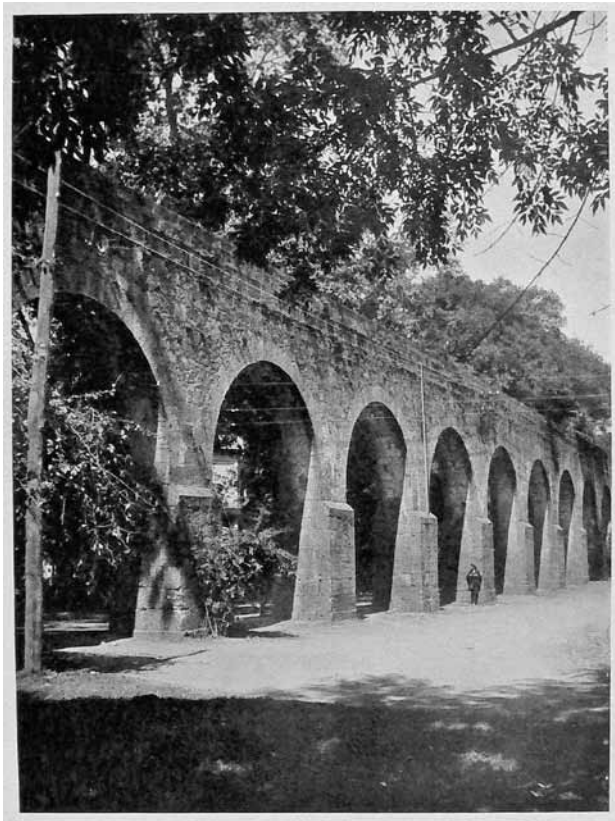
artículo, “lo áspero es áspero; lo terso, terso; la carne, viviente; la piedra, dura”. Siqueiros también aprovechó para caracterizar las fotografías de la pareja en contraste con el trabajo de otros fotógrafos contemporáneos que “ignoran los factores físicos inherentes a la fotografía” y generaban imágenes de “carácter pictórico”. En conclusión, según el comentario de Siqueiros, Modotti y Weston habían encontrado el camino de la fotografía como una “manifestación gráfica autónoma”.

La descripción de Siqueiros –aunada a la cantidad de obra expuesta– sugiere que la exhibición incluyó las fotografías de muros de adobe que la pareja tomó en el convento de Tepotzotlán en 1924 y que constituyen el aspecto más abstracto del trabajo de Modotti. Estas fotografías presentan características de iluminación y textura relevantes para un arquitecto con miras a la publicación de su obra construida –aunque parcialmente– con el mismo material. Según reportes del museo, la exposición recibió aproximadamente veintidós mil visitantes, un número que aunque parece exagerado insinúa una cierta afluencia; Weston llamó a la exhibición un éxito artístico aunque un desastre financiero; sólo seis fotografías fueron compradas por Zuno y el museo no pudo pagar impresiones de negativos sobre su colección capturados por Weston.²¹ Un artículo de corte socialista que llamaba a Weston y Modotti dos “obreros del mundo” mencionó la indiferencia de la clase alta tapatía –a la que Barragán pertenecía– hacia la exhibición.²² Aunque, probablemente Barragán no coincidió en Guadalajara con la exhibición de Weston/Modotti ya que llegó durante el mes de septiembre de 1925 de un viaje por Europa, la compra de fotografías de Weston por particulares y por el Museo Regional de Guadalajara, la publicación de artículos en la ciudad, y la familiaridad con la obra de la pareja que debieron haber obtenido los fotógrafos de Guadalajara –un fotógrafo incluso le prestó su cuarto oscuro a Weston– permitieron a los tapatíos interesados en fotografía, haberse familiarizado con ella.

²¹ Archivo Antiguo del Museo Regional de Guadalajara, Reporte de adquisiciones del mes de junio 1924., 13/AD/SF/1924 y Oficio de Ixca Farias, PM/H-26/26.

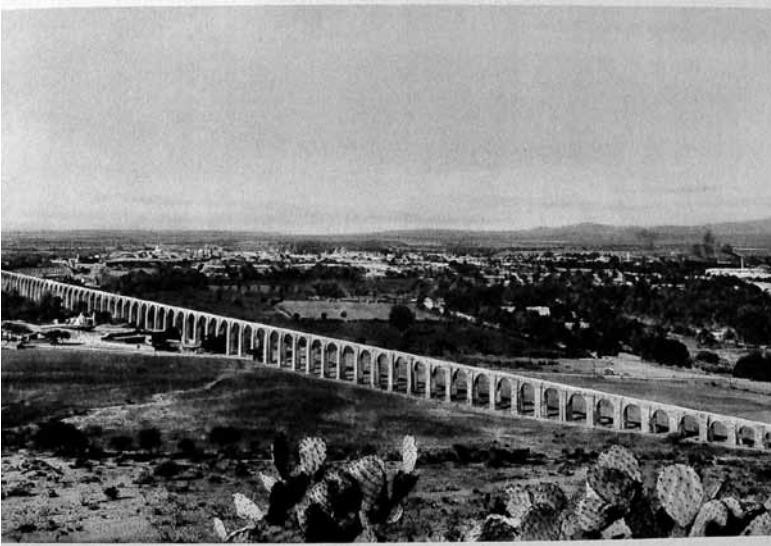
²² S. Echeverría, “Por el Museo del Estado,” *El Informador*, 6 de septiembre de 1925, 6.

IMAGEN 8. Fotografía de Louis La Beume publicada en *The Picturesque Architecture of Mexico*



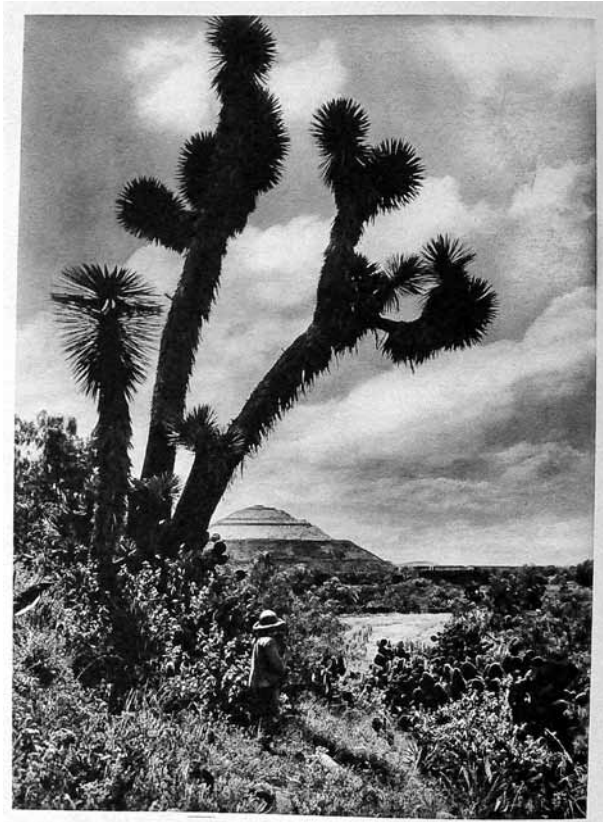
Como mencionó Siqueiros, las imágenes expuestas en Guadalajara en 1925 contrastaban con el interés descriptivo o pintoresco de las fotografías sobre arquitectura de México publicadas anteriormente. Paradigmáticamente, en 1915, Louis La Beume había publicado en Nueva York, *The Picturesque Architecture of Mexico* (La arquitectura pintoresca de México). El libro incluía, por ejemplo, la fotografía de un acueducto en la ciudad de Morelia cuya composición contrasta en relación con su contexto, ángulo, encuadre, corte,

IMAGEN 9. Fotografía de Hugo Brehme publicada en *Picturesque Mexico*



y planos ante y posteriores, con el trabajo de Weston (véase imagen 8). La introducción del libro describe a México como un país “esencialmente de pintores” con contrastes bruscos y estimulantes generados por su variedad de paisajes y población y aun cuando el libro está impreso en blanco y negro, un punto focal en la descripción de La Beaume –al igual que en el artículo de *House and Garden* sobre Barragán– es el color. Hugo Brehme, un fotógrafo alemán asentado en México, ayudó a perpetuar dicha imagen pintoresca de la arquitectura en México. En 1923, publicó en Alemania *Picturesque Mexico* (México pintoresco), mismo que reeditó en Nueva York en 1925. Sus fotografías muestran una concepción idílica de México que tiende a lo rural y costumbrista mediante una muy cuidada escenografía. En el libro de Brehme, un vasto paisaje sirve como entorno abrumador para las estructuras arquitectónicas tales como acueductos o pirámides, haciendo que sus fotografías contrasten también con el acercamiento de Weston a la arquitectura de México (véanse imágenes 9 y 10).

IMAGEN 10. Fotografía de Hugo Brehme publicada en *Picturesque Mexico*



ESPEJISMOS FOTOGRÁFICOS

En los dos artículos ya discutidos sobre la obra de Barragán, la arquitectura: tiene ciertas características cúbicas, pero las imágenes no representan una arquitectura de “cubos y paralelogramos sencillos y puros” como abogara Rivera; es llamada “modernista”, pero sus componentes curvos y sus elementos “sobrepuestos” impiden apreciar su obra como compuesta de “líneas y volúmenes expresivos en

sí solos como parte de un todo” como sugiriera Obregón-Santacilia. La fotografía de los artículos muestra muros de adobe, pero su iluminación y distancia no permite capitalizar las texturas como lo hiciera el trabajo de Modotti en Huejotzingo, y aun cuando en tres imágenes la luminosidad de Guadalajara permite un juego de claroscuros sobre las fachadas de Barragán, las rectas líneas de sombras son interrumpidas por detalles arquitectónicos. En contraposición a la obra de Weston, los ángulos horizontales de las fotografías tampoco permiten una representación dinámica de su obra y los cortes ofrecen pocas ventajas compositivas. Las fotografías de la obra de Barragán publicadas en 1931 en Nueva York, no parecen contener la “belleza absolutamente moderna”, ni se enfocan en “la calidad material de las cosas”, como lo hiciera la obra que Siqueiros vio expuesta en Guadalajara en 1925. La fotografía de la arquitectura de Barragán antes de 1931 no refleja una conciencia del acto de “remediación” que encarna, como lo dijera Siqueiros, que dichas imágenes no parecen derivar de alguien que percibiera “el camino de la fotografía como una manifestación gráfica autónoma”.

Barragán parece haber influenciado o haberse influenciado por la composición de las fotografías publicadas. El archivo de Barragán guarda dos fotografías impresas en papel de diecinueve por seis centímetros que son casi idénticas a dos publicadas en *House and Garden*. Una de ellas tiene el mismo ángulo, apertura, y encuadre que una fotografía publicada, diferenciándose de ésta sólo por la ausencia de una fuerte sombra. El anverso de dicha impresión está rubricada por un laboratorio comercial. La impresión no profesional ofrece dos posibilidades: que Barragán mismo tomó una serie de fotografías que después entregó como guía a quien haya capturado las imágenes publicadas, o que Barragán capturó réplicas de las fotografías profesionales.²³

En Nueva York, Barragán parece haberse sensibilizado a la fotografía como un medio autónomo y cómo un tratamiento más sofisticado que sería aún más útil para la promoción comercial. Durante

²³ La Fundación también guarda impresiones en platino de algunas de las imágenes publicadas.

su estadía, los Estudios *Delphic* presentaron una exhibición de ciento once trabajos del fotógrafo vanguardista mexicano Agustín Jiménez que experimentaban con “las posibilidades del nuevo arte mecánico”. Posteriormente, el mes de agosto del mismo año, en México, la cementera La Tolteca lanzó un exitoso concurso de fotografía como parte de una campaña de difusión de su planta en la ciudad de México. El concurso que recibió 282 fotografías dio al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo el primer lugar, y a Agustín Jiménez una combinación de premios y menciones que le otorgó la suma monetaria más importante dada por La Tolteca a un fotógrafo. El concurso es considerado como el pináculo del movimiento de fotografía vanguardista que se gestó a lo largo de la década de los veinte y terminó por la difusión de (fotogramas) descontextualizados de la película *¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein que —independientemente de las intenciones del director— mostraban una visión costumbrista y romántica de México. Muy probablemente Barragán siguió el trabajo del fotógrafo mexicano cuya obra vio expuesta en la galería de Reed y se percató de cómo la exitosa campaña de La Tolteca explotó las posibilidades publicitarias de la fotografía como una expresión artística independiente.

Por otra parte, la buena relación entre Barragán y Orozco, aunada al crédito de los Estudios *Delphic* en el artículo de *House and Garden* y a una carta aún no publicada escrita por Barragán a Reed en 1936, sugieren una estrecha relación con Reed, cuya familiaridad con el mundo arquitectónico de Nueva York —y con el medio de la fotografía— también pudieron haber influenciado a Barragán.²⁴ Por otra parte, las dos cartas escritas por Barragán desde Nueva York que sobreviven, sugieren un interés alto en fotografías de su obra hacia el fin de su estancia: la primera —escrita unas tres semanas después de su llegada— parece una corta respuesta a una misiva de su colega tapatío Rafael Urzúa; en la segunda —fecha dos meses después y

²⁴ Los escritos de Reed sugieren que la periodista y Orozco conocían a Kiesler y es muy probable que hayan sido ellos quienes le presentaron a Barragán, explicando así la amistad entre ambos durante la estancia en Nueva York y a la que el arquitecto mexicano hizo mención en 1962.

también dirigida a Urzúa— Barragán menciona el haber estudiado y visto mucha arquitectura moderna y hace mención a unas fotografías. Primero declara que le han gustado las fotografías de una casa de Urzúa e inmediatamente después le pide a su colega que le mande fotografías de la casa Robles de León; la cortesía y formalidad de la carta no impidió a Barragán postdataarla insistiendo en el envío de más fotografías. Finalmente, la relación entre Barragán y la fotografía durante su estadía en la ciudad de Nueva York incluyó a su propia subjetividad cuando el arquitecto asistió a un estudio fotográfico para una sesión de retratos cuyas impresiones sobreviven en su archivo.

Sin embargo, lo que más claramente evidencia la nueva sensibilidad fotográfica de Barragán aparece publicado en 1935 otra vez en Nueva York en la revista *Architectural Record*. El número de enero publicó un portafolio de Barragán de catorce páginas con dieciséis fotografías, algunas acreditadas a R. Salcedo Magaña. En el artículo, los pies de imagen son los únicos textos que acompañan a las fotografías de Barragán. Las fotografías publicadas tres años y medio después de sus primeros artículos evidencian una concepción de la fotografía muy diferente a la anterior. Como si estuviera siguiendo las instrucciones de Siqueiros y se hubiera influenciado del movimiento vanguardista fotográfico del que no parece haberse percatado antes de 1931, las nuevas imágenes de su obra presentan todas las características ausentes en las imágenes de los artículos anteriores y podrían servir para ilustrar cualquiera de los artículos de Obregón-Santacilia o Rivera —exceptuando el aspecto tradicionalista propuesto por el último—. El proceso de remediación, también parece haberse modificado después de Nueva York, los archivos de Barragán contienen una hoja de contactos para seleccionar —probablemente por Barragán— las imágenes destinadas a su publicación (véase imagen 11).

La publicación de este tercer artículo sobre Barragán antecede a su periodo de la ciudad de México en el que diseñó casas con una clara influencia de Le Corbusier para promotores inmobiliarios, práctica de la que posteriormente se alejaría arguyendo insatisfacción profesional. Gracias a los encuadres cerrados que capturan

características donde lo conocido se vuelve extraño: los volúmenes simples mostrados en las imágenes parecen un espejismo de la obra que Barragán lograría hasta 1948-1950 con su casa estudio después de alejarse de su práctica Le Corbusiana que apenas comenzaba en 1935. Tal pareciera que Barragán inspiró su práctica de diseño posterior en dichas fotografías. A su vez, la imagen obtenida parece nacer del intento de ilustrar estructuras edificadas con gruesos muros de adobe como diseños pertenecientes al movimiento arquitectónico moderno que conoció de cerca en Europa y los Estados Unidos. Gracias a su sensibilidad hacia la fotografía como medio autónomo, Barragán obtuvo las expresivas imágenes publicadas en *Architectural Record*. Tal pareciera que la estética de la obra posterior de Barragán hubiera sido influenciada de manera algo accidental por el intento de representar fotográficamente, como una obra moderna, sus obras realizadas con adobe en Guadalajara.²⁵ Bien inscrito en el movimiento moderno mexicano, Barragán parece haberse valido de la fotografía –y de su circulación internacional– para la construcción del componente “popular” de su obra.

En 1955, Barragán proporcionó una fotografía de su casa estudio para su inclusión en la exhibición del MoMA “Arquitectura latinoamericana desde 1945” que posteriormente circuló en el mundo. La fotografía, con su sencilla composición de muros ortogonales de diferentes alturas, un juego de sombras, una fuerte textura y una cruz, parece emparentada con las imágenes publicadas veinte años antes. A diferencia de estas últimas, la imagen se difundió acompañada por un texto que proporcionó un cierto entendimiento de su obra que a partir de entonces comenzaría a perpetuarse. Escrita en el extranjero, en el MoMA –una institución comprometida con las artes populares de México– y después de la incursión por parte de Barragán en una estética derivada de Le Corbusier, la descripción diseminó por el continente americano la obra de una ar-

²⁵ Para una discusión sobre el papel que tuvieron las imágenes bidimensionales en la inspiración de Barragán, véase Federica Zanco, “Luis Barragán: The Quiet Revolution”, Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, Ginebra, Milan, Skira, 2001, 78-105.

quitecto que en 1976 se describiría como “huyendo de todo lo internacional”. Según Henry-Russell Hitchcock –curador de la exhibición– “El vocabulario de Barragán no deriva de la arquitectura internacional moderna. Tradicional en sus materiales y de una escala robusta, su arquitectura representa un muy sofisticado manejo de métodos constructivos provinciales de México”.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Roberto, “A los 74 años, Luis Barragán, fue galardonado por su Arquitectura Popular”, *El Sol de México*, 19 de noviembre de 1976.

ALBINANA, Salvador y Horacio FERNÁNDEZ, introducción a *Mexicana: Fotografía moderna en México 1923-1940: IVAM Centre Julio González, 29 de enero-17 de mayo 1998*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, 13-23.

ARCHIVO ANTIGUO DEL MUSEO REGIONAL DE GUADALAJARA, *Reporte de adquisiciones del mes de junio 1924*, 13/AD/SF/1924 y Oficio de Ixca Farias, PM/H-26/26

“De la sociedad tapatía: A la metrópoli”, *El Informador*, 12 de febrero de 1931.

DELPAR, Helen, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920-1935*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1992.

ECHVERRÍA, S., “Por el Museo del Estado,” *El Informador*, 6 de septiembre de 1925, 6.

EGGENER, Keith, “Photographic Architecture,” cap. 2, en *Luis Barragán: Gardens of El Pedregal*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2001, 62-93.

HEWLETT, J. Monroe, “The Committee Reports: Committee on Allied Arts”, *The American Architect*, 20 de mayo de 1929, 672. *Ibis*, núm. 1, 15 de marzo de 1920.

LEWIS, Charles F., “A Moderate Rental Housing Project in Pittsburgh”, *Architectural Record* 70, núm. 4, octubre de 1931, 217-235.

Lumen, febrero de 1928, 19.

- OBREGÓN-SANTACILIA, Carlos “Consideraciones sobre arquitectura moderna: El hastío de la curva”, *Forma*, núm. 3, 1927, 41-44.
- OLES, James, “For Business of Pleasure: Exhibiting Mexican Folk Art, 1820-1930”, primer ensayo en Susan Danly, ed., *Casa Mañana: The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002.
- OROZCO, José Clemente, *The Artist in New York: Letters to Jean Charlot and Unpublished Writings, 1925-1929*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1974, 82.
- REED, Alma, *Orozco*, Nueva York, Oxford University Press, 1956.
- RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio, “Guadalajara, Tapatíos, Mediterraneanism”, cap. 1, en Antonio R. Martínez, *Luis Barragán: Mexico's Modern Master, 1902-1988*, Francesco Dal Co, introd., Christina Bennett, trad., Nueva York, The Monacelli Press, 1996, 17-53.
- RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio, ed., *Luis Barragán: escritos y conversaciones*, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, El Escorial, El Croquis editorial, 2000, 77. Luis Barragán a Alejandro Ramírez Ugarte 1962, 78-79.
- RIGGEN MARTÍNEZ, ANTONIO, EMILIA ORENDAIN, ENRIQUE TOUS-SAINTE, *Pedro Castellanos*, Monografías de arquitectos del siglo XX, núm. 11, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2006, 44.
- RIVERA, Diego, “La nueva arquitectura mexicana”, *Mexican Folkways*, II, núm. 4 (o 9), octubre-noviembre de 1926, 24-27.
- SCHMIDT, Henry C., “The American Intellectual Discovery of Mexico in the 1920s”, *The South Atlantic Quarterly* 77, núm. 3, verano de 1978, 335-351.
- SIQUEIROS, David Alfaro “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston-Modotti”, *El Informador*, 4 de septiembre 1925, 6.
- “Summer House of C.H. Wolfe Catalina Island: R. M. Schindler Architect”, *Architectural Record*, septiembre de 1931, 157-161.
- WESTON, Edward, Diario manuscrito, 44, en Amy Conger, *Edward Weston photographs from the collection of the Center for Creative Photography*, Phoenix, Center for Creative Photography, The University of Arizona, 1992, 14.

ZANCO, Federica, “Luis Barragán: The Quiet Revolution”, Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, Ginebra, Milan, Skira, 2001, 78-105.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 24 de diciembre de 2011

FECHA DE APROBACIÓN: 18 de febrero de 2013

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 25 de noviembre de 2013