

La concepción espiritual del Arte del arquitecto Luis Barragán a través de la obra literaria de Marcel Proust¹

Fernando Curiel-Gómez²

Recibido: 22 de abril de 2022/ Aceptado: 26 de octubre de 2022.

Resumen. Una de las cualidades más importantes de los espacios domésticos de la arquitectura de Luis Barragán es su ambiente místico. Esta característica obedece principalmente a la concepción espiritual que el arquitecto atribuía a la belleza del arte y de la arquitectura. Esta noción de belleza se podría explicar a partir de los orígenes familiares y culturales-religiosas de la región tapatía donde Barragán creció y se formó. Sin embargo, tras haber hecho un análisis de su biblioteca personal en el *Archivo de la Fundación Tapatía de Arquitectura Luis Barragán*, se encontraron un conjunto de libros con abundantes marcas de lectura donde, entre diversos temas, el arquitecto mexicano profundizaba en la naturaleza de la espiritualidad del arte y su vínculo con la Eternidad. Estos libros, en su mayoría, son parte de la obra y de la colección de reseñas críticas de la literatura de Marcel Proust, donde el arquitecto no solo coincidía con el pensamiento metafísico que rigió la obra del escritor francés, sino también con su perspectiva del Arte. De esta forma, el objetivo del presente artículo es esclarecer a través de la obra literaria de Marcel Proust, la concepción espiritual que Barragán atribuía al arte y a la belleza, para posteriormente comprender cómo es que aportó a su posición crítica que se concretó en la materialidad y la espacialidad de su arquitectura.

Palabras clave: Belleza, Arte, Espiritualidad, Memoria, Marcel Proust.

[en] The spiritual conception of art of architect Luis Barragán through Marcel Proust's literary work

Abstract. One of the most important qualities of the domestic spaces of Luis Barragán's architecture is their mystical atmosphere. This characteristic is mainly due to the spiritual conception that the architect attributed to the beauty of art and architecture. This notion of beauty could be explained from the family and cultural-religious origins of the Tapatia region where Barragán grew up and was educated. However, after having made an analysis of his personal library in the Archives of the Luis Barragán Tapatia Foundation for Architecture, a set of books with abundant reading marks were found where, among various topics, the Mexican architect delved into the nature of architecture, spirituality of art and its link with Eternity. These books, for the most part, are part of the work and the collection of critical reviews of Marcel Proust's literature, where the architect not only coincided with the metaphysical thought that governed the work of the French writer, but also with his perspective of Art. In this way, the objective of this article is to clarify, through the literary work of Marcel Proust, the spiritual conception that Barragán attributed to art and beauty, in order to later understand how it contributed to his critical position that materialized in materiality. and spatiality of its architecture.

¹ Este proyecto ha sido financiado dentro del grupo de Investigación *Desarrollo Territorial Sostenible*, integrante del Grupo *Architectural Research Team: Theory & History* de la ETSA de la Universidad de Navarra

² Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño del Tecnológico de Monterrey (México)
E-mail: fcuriel@tec.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5967-8401>

Keywords: Beauty, Art, Spirituality, Memory, Marcel Proust.

Sumario: 1. Introducción. 2. La Espiritualidad del Arte: el artista y el místico. 3. La *Proustolatría*. 4. Marcel Proust y la Espiritualidad del Arte. 5. Memoria y Eternidad. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Curiel-Gómez, F. (2023). La concepción espiritual del Arte del arquitecto Luis Barragán a través de la obra literaria de Marcel Proust, *Arte, Individuo y Sociedad* 35(1), 157-172. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.81639>

1. Introducción

La belleza sin duda alguna era uno de los temas que más le preocupaba a Luis Barragán, a pesar de que fueron pocos los momentos en que el arquitecto mexicano profundizó en torno a este tema. No obstante, de lo anterior, su arquitectura es testigo de esa preocupación y, además, su obra emana un tipo de belleza que impregna un ambiente místico en sus espacios. Sin duda alguna, la religiosidad del propio arquitecto tuvo un papel importante en sus nociones de habitar el espacio doméstico. Sin embargo, el carácter místico de los ambientes de Barragán obedece también a una contundente convicción teórica y estética que el arquitecto mexicano mantenía sobre la belleza, el arte y la espiritualidad del artista.

Debemos puntualizar que este carácter místico presente en la arquitectura de Barragán comenzó a hacerse evidente en un momento en que la arquitectura moderna en México atravesaba por una crisis de identidad. Durante la década de los años cincuenta, los constructores mexicanos además de introducir en sus edificios los materiales locales, los arquitectos integraron en sus espacios y fachadas diversas manifestaciones plásticas-artísticas como murales y esculturas. Esta tendencia con el tiempo, los historiadores la denominaron como la *Arquitectura de Integración Plástica* (Yáñez, 2006, pp. 189-198). En 1962 Alejandro Ramírez Ugarte entrevistó a Luis Barragán y al externar su opinión respecto a la mencionada tendencia, el arquitecto mexicano externaba su punto de vista de la siguiente forma:

(...) tengo el concepto de que las experiencias que se han hecho hasta ahora son un verdadero fracaso. Como ejemplo de este fracaso está la Ciudad Universitaria, y se debe a que, no habiendo unidad en las clases sociales, ni plásticas en una obra tipo catedral o tipo grandes templos de Oriente, tanto en la India como en China. Todas esas grandes producciones de arte en que están integradas todas las artes plásticas lo están porque la sociedad que las construyó estaba perfectamente integrada alrededor de una cosa que es fundamental: la religión. En todas esas obras de arte que vemos, inclusive en las griegas, la religión era única, única en el gobierno y todas las clases sociales tenían la misma religión; por eso se logró esa integración. Nuestra experiencia, en una sociedad desintegrada, ha sido un fracaso. (Ramírez, 1962, p. 86.)

En el texto *Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luis Barragán*, Alfonso Alfaro señala un documento en el Archivo Personal de Barragán titulado *Los desiertos de Mañana* que escribió Émile Zuckerkandle a Luis Barragán. El texto

suponía dar continuidad a una conversación que tuvieron ambos personajes en California antes de diciembre de 1962. En dicho escrito, Zuckerkandle mencionaba lo siguiente:

[la] conversación que tuvimos durante la recepción ofrecida (...) me apasionó y quisiera volver a tocar algunos puntos de ella, sobre los cuales he estado reflexionando desde entonces. La religiosidad de un pueblo es, según usted, el manantial mismo del arte. (...). El manantial del arte, para usted, radica en la creencia de un pueblo en el más allá, en su aspiración a la eternidad. (...) De este modo, la coincidencia entre el comercio entre las divinidades y la creación de obras de arte no es suficiente para demostrar que las segundas tienen en el primero sus raíces profundas (Zuckerkandle, 1962, p.1).

Independientemente del cuestionamiento que le hace Zuckerkandle a Barragán respecto a la belleza y su relación con la fe colectiva de un pueblo en el más allá, la biblioteca personal del Archivo Personal que custodia la *Fundación Tapatía de Arquitectura Luis Barragán*, es testimonio de un conjunto de lecturas esparcidas en diferentes libros y autores en los que el arquitecto mexicano profundizaba en la naturaleza de esta relación.

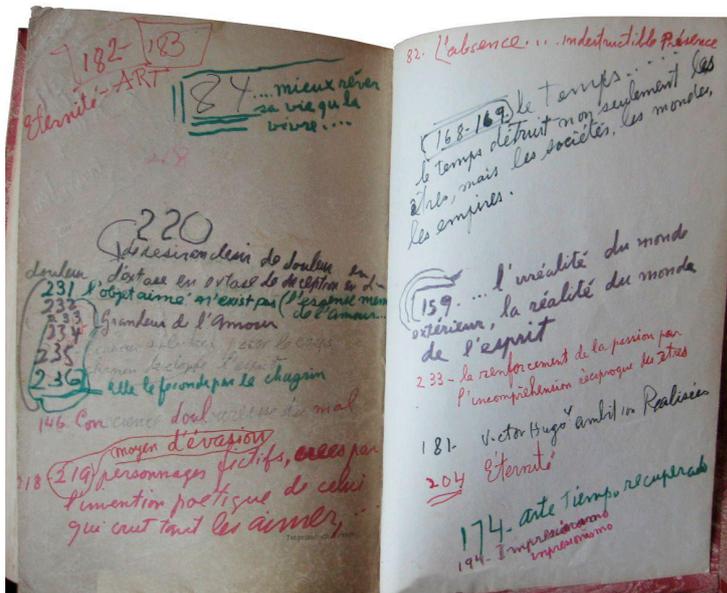


Figura 1. Luis Barragán tenía la costumbre de anotar las ideas principales que le interesaban del texto, acompañado del número de página. Esta imagen pertenece al libro *À la Recherche de Marcel Proust* de André Maurois de 1949 (Biblioteca del Archivo Personal de la Fundación Tapatía de Arquitectura Luis Barragán).

El análisis cualitativo realizado a este acervo nos permitió conocer aspectos interesantes que nos introdujeron al universo de conocimiento al que Barragán estaba familiarizado. Por un lado, la biblioteca se compone por un total de casi dos mil doscientos libros y seiscientos cuarenta revistas. Un cuarenta por ciento de la colección

está consagrada al tema de las Artes Plásticas; seguido de un veinte por ciento que representa el conjunto de libros de literatura y filosofía y un poco más del dieciséis por ciento a la arquitectura. El resto de la colección se distribuye en temas como la historia, la antropología, la geografía, entre otros más. Por otra parte, una de las particularidades de esta biblioteca, es que casi un veinte por ciento de la colección total de los libros, poseen marcas de lectura como subrayados, acotaciones de párrafos, dobleces en las esquinas de las páginas, encartes, separadores y comentarios breves al final de los libros (Fig. 1).

Así, al hacer una recopilación y análisis de los contenidos e ideas que Barragán marcaba entre las páginas de libros de autores como Aldous Huxley, Miguel de Unamuno, R.P. Sanson y Cyril Connolly, surgen múltiples temas en torno a lo que nos concierne como el Arte, la belleza, la espiritualidad del artista y del místico. Pero además de esto, de la colección de libros de literatura, existe una en particular que el mismo Alfonso Alfaro la denominaba como *La Proustolatría*, la cual consiste en el conjunto de volúmenes que integran la obra de *El Busca del Tiempo Perdido* y las múltiples reseñas críticas de la obra de Marcel Proust (Alfaro, 1996, p. 24). Como parte de los libros con marcas de lectura, en esta colección de textos encontramos una multiplicidad de ideas que colocaban en evidencia y otorgaban sentido a las profundas convicciones de Barragán en torno a la espiritualidad del arte.

De ahí entonces que, el objetivo que persigue el siguiente artículo es esclarecer a través de la obra literaria de Marcel Proust, la concepción espiritual que Barragán atribuía al arte y a la belleza, para posteriormente comprender cómo es que aportó a su posición crítica, que se concretó en la materialidad y espacialidad de su arquitectura.

Cabe destacar que Barragán trabajó su obra al lado de Chucho Reyes y Mathias Goeritz, quienes fueron importantes personajes en el ámbito de las artes plásticas en México. La influencia de estos personajes en las convicciones de Barragán en torno al arte no se debe descartar. Sin embargo, el presente estudio pretende abundar en la temática planteada en otros ámbitos fuera de los límites de la arquitectura, como es la literatura y por esto, nos limitaremos a las fuentes de información que la biblioteca personal del arquitecto ofrece.

Por otra parte, al fijar nuestra atención en el mencionado acervo, cabe aclarar también que la obra de Proust no fue la única referencia literaria y filosófica que influyeron en las convicciones de Barragán en torno a la espiritualidad del arte. En la biblioteca personal, existe una colección importante de libros y revistas consagrados al arte y a la arquitectura sacra, las cuales contribuyeron en la evolución de la arquitectura de Luis Barragán (Curiel, 2020, p.4). Sin embargo, para efectos de este artículo que intenta profundizar en la naturaleza de las mencionadas convicciones desde otras disciplinas, nos enfocaremos en aquellas colecciones de libros de la literatura moderna frecuentada por el arquitecto mexicano y en especial en aquellas colecciones de libros en cuyas páginas existen evidencias de una lectura intensa y releída, justamente como libros de Marcel Proust y las reseñas críticas de su obra.

De ahí entonces que, en una primera parte del artículo se describirá cómo desde las obras de diversos autores, Barragán profundizaba en la cercanía existente entre la belleza del arte y la Belleza Divina, así como el paralelismo entre el estado de alma mortificado del místico, el sacrificio del artista en pro del arte y cómo tanto el místico como el artista tendían hacia la Eternidad. Este primer apartado fungirá como el marco teórico de referencia para comprender mejor los contenidos teóricos-filosóficos

que Barragán abordaba en los textos y reseñas críticas de Marcel Proust. Lo anterior se valorará en aquellos momentos de la novela donde el arquitecto mexicano se detenía en apreciar la realidad mística que el texto de Proust evocaba tras la experiencia del Narrador ante la obra de arte, así como también en la relevancia que cobra la facultad de la memoria como medio de constatar el retorno sin fin de las ideas que dan testimonio de la presencia de la Eternidad.

Más adelante, el artículo cierra con algunos ejemplos de la literatura de su biblioteca personal, que dan pie a entender la apreciación estética y la puesta en valor de la memoria en la realización de la obra de arte. De esta forma, al extrapolar estas nociones a su arquitectura, se comprenderá a fondo la naturaleza de la posición crítica del arquitecto frente a la Arquitectura de la Integración Plástica en México. Como veremos, dicha postura se concretará por un lado en una arquitectura doméstica preñada de ambientes místicos que trascienden su funcionalidad utilitaria al transfigurarse en su luminosidad y materialidad espacial y, por otro lado, en una arquitectura que se concibe desde una visión cíclica del tiempo que posibilitará relacionarse con el pasado y con la tradición a través de la facultada de la memoria en el proceso creativo. En relación a esto último, en la conclusión veremos cómo la obra de Proust y las lecturas de otros autores fueron determinantes en la adjudicación que el propio Barragán hizo a su obra como *autobiográfica*. De esta manera, tanto la mística de los espacios domésticos de la obra de Barragán —en particular las casas que edifica a partir de la década de los años cuarenta—, como la cualidad *autobiográfica* que el propio Barragán calificó a su propia obra en la década de los años setenta, adquieren coherencia y sentido crítico.

2. La espiritualidad del arte: el artista y el místico

Para Barragán, no existía un límite entre la vida del místico que consagra sus actos religiosos bajo la gracia divina y el artista que dedica su vida hacia la obra de arte en pro de la belleza. Esta convicción se entrevé en el texto de *Filosofía Perenne* de Aldous Huxley, donde el autor explicaba cómo el ser humano debía vivir plenamente su condición de sufrimiento para así estar en posibilidad de separarse de su *yo* individualizado y así vislumbrar el misterio de lo Absoluto. Para Huxley, —acotaba Barragán— la (...) *pesada condición de la humanidad* es un indispensable requisito previo al esclarecimiento y a la salvación (Huxley, 1947, p. 177). Además, Barragán subrayaba la idea de que el hombre: «[el] hombre recto sólo puede escapar al sufrimiento aceptándolo y pasando más allá; y sólo puede hacer esto pasando de la rectitud a una total abnegación y concentración en Dios (...)» (Ibidem, p. 330).

Este desprendimiento del *yo* individualizado, el cual Huxley y los místicos le denominan también como estado de *mortificación*, es indispensable para alcanzar el estado de gracia en el ser humano, mismo que a su vez lo vinculará con todas las cosas del mundo a través del Amor (De Unamuno, 1961, pp. 110-111).

De esta forma, la experiencia del místico mortificado de la Belleza Divina, Barragán lo equiparaba a la vivencia de la belleza del arte, el cual es producto del desprendimiento de la personalidad del artista y su entrega a la obra. De esta manera, ante la visión momentánea de una imagen alcanzada en un momento de inspiración, el *artista egoísta* buscará salvaguardarla a toda costa, sacrificando si hace falta, a la

familia, a las amistades y a sus intereses (Faure, 2021, p. 269). Así, en el texto de Huxley, Barragán subrayaba la idea de que «[la] inspiración del artista puede ser una gracia humana o espiritual, o una mezcla de ambas. Una elevada realización artística es imposible sin, por lo menos, las formas de mortificación intelectual, emotiva y física apropiadas a la clase de arte que se practica» (Huxley, 1947, p. 243).

En el texto de R.P. Sanson de l'Oratoire, *La souffrance et nous*, Barragán subrayaba aquellos párrafos donde el autor exaltaba el rol del arte que eleva y espiritualiza a los seres humanos. Para ello, Sanson hacía un llamado en salvaguardar a los artistas a exponerse a lo banal de la cotidianidad, puesto que son ellos por excelencia quienes exaltan el valor de la vida humana a través del arte que sublima el sufrimiento. De esta forma, al igual que el místico acepta su pesada condición humana para alcanzar su estado de gracia, el artista asume el dolor como un “estado de insatisfacción del ser que nos hace afrontar este infinito que nuestra razón se aterroriza de no comprenderlo, mismo hacia el cual nuestro corazón aspira y donde yace el más íntimo presentimiento de nosotros mismos” (Sanson, 1933, p. 112-113).

En este sentido, al igual que el artista y el místico atraviesan por situaciones y procesos similares tanto para la realización del arte como en el quehacer del religioso, Barragán subrayaba en el texto de Huxley cómo la belleza del arte o de la naturaleza correspondían cualitativamente a la experiencia inmediata de la Base Divina, pero sin llegar a ser lo mismo. Según el autor,

(...) [al] poeta, al amante de la naturaleza, al esteta se le otorgan aprehensiones de la Realidad análogas a las concedidas al abnegado contemplativo; pero, por no haberse ocupado en hacerse completamente abnegados, son incapaces de conocer a la Belleza divina en su plenitud, tal como es en sí misma (Op. Cit., p. 173).

Pese a esta diferenciación entre la belleza del arte y de la naturaleza con la Belleza de la Divina Base, seguirá existiendo una relación cercana e íntima, tal como la percibe Visvanatha. Barragán acotaba el párrafo de la cita que hace Huxley del anterior místico, quien sostenía que la experiencia de la belleza es pura y es *hermana gemela de la experiencia mística*, ya que es suprasensible y solo la gozan los que son competentes a ello (Ibid, p. 199).

3. La “Proustolatría”

Estas convicciones en torno a la espiritualidad del arte que Barragán analizaba en los libros expuestos anteriormente se harán evidentes en el seguimiento de lectura que Barragán realizó en la colección de la obra y en las reseñas críticas de *En busca del Tiempo Perdido* de Marcel Proust (Fig. 2). Al respecto, Barragán tenía en su colección los volúmenes *Du côté chez Swann* (1929), *La Prisonnière* (1930) y *Le côté de Guermantes* (1930). Además, tenía una serie de reseñas críticas de la obra de Marcel Proust, como son *Modernes* (1935) de Denis Saurat, *À la recherche de Marcel Proust* (1949), *Le monde de Marcel Proust* (1960), todos ellos de André Maurois; *Sur Proust. Remarques sur À la recherche du temps perdu* (1960) de Jean François Revel y *Marcel Proust ou la complexe d'Argus* (1967) de Louis Bolle, por mencionar algunos.

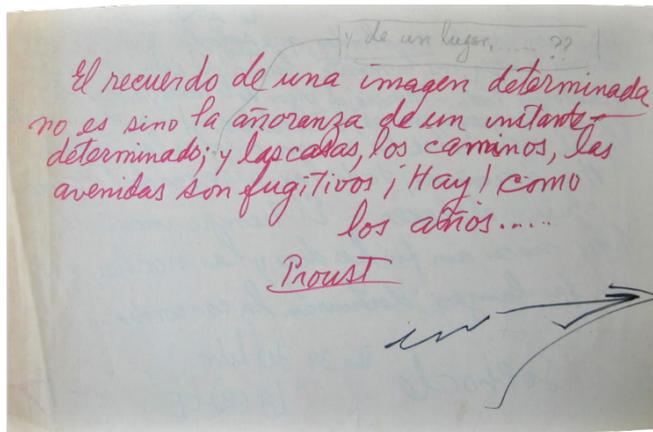


Figura 2. Cita que escribe Luis Barragán del fragmento del último párrafo del volumen À coté chez Swann de la obra *En busca del Tiempo Perdido* de Marcel Proust. (Archivo Personal de la Fundación Tapatía de Arquitectura Luis Barragán)

Como se mencionó al principio, la mayor parte de estos textos presentan marcas lecturas, donde Barragán resaltaba diversas ideas y temas concernientes a la propia novela, como el amor y los celos, los cuales eran debatidos en varias de las reseñas críticas. Sin embargo, en el caso de los libros de la propia novela, apreciamos un interés por parte de Barragán en torno a las descripciones de Proust sobre la experiencia del arte y su cercanía con la eternidad. Este interés del arquitecto mexicano lo profundizaba a su vez en las reseñas críticas de la obra Proust, en donde autores como Maurois, Saurat y Bolle principalmente, explicaban la naturaleza de la espiritualidad artística de Proust, su técnica y su estética.

4. Marcel Proust y la espiritualidad del Arte

En el texto de Saurat, Barragán abundaba entre las páginas donde se planteaba cómo para los autores de la literatura moderna del siglo XX, la *sensación* era el fundamento del placer del Arte. Evidentemente, al considerarse a Proust como a un moderno, en la obra de *En busca del Tiempo Perdido*, el escritor hacía una distinción entre las sensaciones que causaban un placer más duradero y aquellas que surgían de las apariencias de la cotidianidad. Estos *placeres duraderos* solamente las otorgaba el Arte y solo ellas podrían acercarse a la experiencia personal y física que los místicos viven ante la presencia de Dios. Así, en contraste con el escritor clásico que colocaba a Dios en lo trascendente, o el romántico que lo ubicaba en lo inmanente, para el autor moderno, *Dios es la sensación* (Saurat, 1935, pp. 12-14). Ante lo anterior, Saurat se preguntaba ¿[d]e dónde viene entonces este renovado interés por lo místico? (Ibidem, p. 15) El ser humano moderno, al perder su creencia en un Dios trascendente, se ha condenado a una libertad aterradora, situación que le posibilitará considerar al arte como un medio para alcanzar una eternidad estática.

En este sentido, si la sensación es la base del “yo” del personaje moderno, la búsqueda constante por una nueva sensación que sustituya a ese “yo” por otro “yo”

constituirá la base del deseo insaciable que es inherente a la naturaleza humana. No obstante, de lo anterior, el ser humano moderno también reconoce aquellas sensaciones que le permitirán sustituir su “yo” por un “Yo” Eterno. En este sentido, la obra de Proust encarna justamente esta sucesión, la cual discurre como diría Maurois, *como tiempo perdido, para así transfigurarla bajo los aspectos de la Eternidad* (Maurois, 1949, p.182)

Para Proust, en ciertos momentos de la vida, los seres humanos entramos en comunicación con esas *fuerzas profundas*, aquellos momentos fugitivos sobrehumanos y tan evidentes como el éxtasis que el místico vive ante la presencia de Dios (Ibídem, p. 108). Además, la obra de Proust muestra como esas *fuerzas profundas fugitivas* - que los metafísicos las denominarían también como *Ideas*-, se revelan en las ocasiones y en los eventos que en apariencia son insignificantes. En el texto de Andrés Maurois, Barragán subrayaba el siguiente párrafo:

Lo que el gran artista puede y debe hacer es “levantar parcialmente para nosotros el velo de fealdad e insignificancia que nos priva de curiosidad ante el universo.” Así como Van Gogh ejecutaba una obra maestra tomando como modelo una silla de paja, y Degas y Monet, a una mujer fea, Proust describe a una vieja cocinera, un olor a moho, un cuarto provinciano y un espino blanco, y nos dice: “Fijaos bien. Estas formas tan sencillas encierran todos los secretos del universo” (Maurois, 1949, p. 170).

Este quehacer del artista solo es posible según Maurois, desde un estado del alma similar al del místico *mortificado* que accede a la realidad Divina. Barragán subrayaba lo siguiente:

En pocas palabras, el tema de *En busca del tiempo perdido*, es el drama de un ser maravillosamente inteligente y dolorosamente sensible que, intenta alcanzarla por todos los medios y se niega, con implacable lucidez, a engañarse a sí mismo como hace la mayoría de los hombres. Porque ellos aceptan el amor, la gloria, en resumen, un mundo a todas luces ficticio. Proust, al rehusar esto, persigue un absoluto ajeno al mundo y al tiempo. Ese absoluto que los místicos religiosos buscan en Dios, Proust lo busca en el arte, lo que constituye otra forma de misticismo, ya que todo arte fue, en sus orígenes, religioso, y dado que a menudo la religión ha hallado en el arte el medio de comunicar a los hombres ciertas verdades que la inteligencia sólo llega a asimilar con mucho trabajo (Ibíd, p. 169).

Así, al igual que el místico sufre al desprender su “yo” para recibir la gracia Divina, el artista y, en particular, Proust asumen al mundo moderno con sus vicisitudes, sus vicios y demás sensaciones impuras que lo llevan al sufrimiento. Subrayaba Barragán que “[eso] que nos hace sufrir nos hace bien” (Saurat, 1935, p. 141), ya que al final, el arte es capaz de sublimar el sufrimiento y así lograr el encuentro con la Eternidad.

En el texto de R.P. Sanson, el autor sostenía que, para sublimar el dolor, el artista acude primero a su memoria para retraer los hechos del pasado para que, con la imaginación, exagerar el dolor de esos días pasados. “El sentimiento deviene entonces en materia del arte y de su dolor el artista entresaca una obra incomparable” (Sanson, 1933, p. 103).

5. Memoria y Eternidad

La facultad de la memoria es imprescindible para que el ser humano moderno constata el retorno constante de las Ideas y en ese sentido, sentir la Eternidad. Esto explica entonces el interés de Barragán hacia la memoria involuntaria, misma que exploró en el texto de Andrés Maurois.

Para este autor, -subraya Barragán- “la única constancia del yo reside en la memoria (Maurois, p.171)””; nuestra alma y cuerpo fungen como depósitos de aquel Tiempo Puro que se rehúsa a ser destruido por el tiempo que transcurre. Así, el Tiempo *aparentemente* perdido está presto a renacer en nosotros y no en la realidad. En este sentido, prosigue Maurois, “la esencia misma de la obra de arte estriba en la reconstrucción de impresiones [sensaciones] por parte de la memoria (...) (Ibidem)”.

A lo largo de la obra de *En busca del Tiempo Perdido*, Proust describe los rasgos esenciales del mundo en el que vivió, pero, al mismo tiempo, se percata de la presencia de experiencias más bellas y duraderas, mismas que vislumbrará de forma fugaz y en pocas ocasiones. El Tiempo Puro entonces, deviene a través de la memoria a partir de la sensación, es decir, de la vida tal como discurre, pero es posible transfigurarla *bajo los aspectos de la eternidad, que es también el arte* (Ibíd, p. 168).

Para constatar lo anterior, a lo largo de la obra de Proust, específicamente en los volúmenes *Du côté chez Swann* y *La Prisonnière*, Barragán subrayaba numerosos pasajes, sobre todo aquellos donde Proust evocaba sus memorias de los conciertos de la música de Vinteuil que se interpretaban para los invitados en las reuniones en casa de los Verdurin. Citamos la siguiente escena del segundo volumen (Fig. 3):

Comenzó el concierto; yo no conocía lo que tocaban, me encontraba en un país incógnito. ¿Dónde situarlo? (...) Así, de pronto, me reconocí yo en medio de aquella música nueva para mí, (...); y la pequeña frase, más maravillosa que una adolescente, envuelta, enjaezada de plata, toda rezumante de brillantes sonoridades, ligeras y suaves como echarpes, vino a mí (...). Mientras que la Sonata surgía en una aurora lilial y campestre, (...) la nueva obra nacía, una mañana de tormenta, sobre superficies lisas y planas como las del mar, en medio de un silencio agresivo, en un vacío infinito, y del silencio y de la noche surgía un universo desconocido que, en una rosa de alborada, se iba construyendo progresivamente ante mí. Aquel rojo tan nuevo, tan ausente en la tierna, campestre y cándida Sonata, teñía, como la aurora, todo el cielo de una esperanza misteriosa. (...) La atmósfera fría, lavada de lluvia, eléctrica, cambiaba a cada instante, borrando la promesa purpúrea de la aurora. Pero al mediodía, con un sol ardiente y pasajero, esta promesa parecía cumplirse en una dicha ordinaria, pueblerina y casi rústica, donde la vacilación de las campanas resonantes y escandalosas (...) parecía materializar la más densa alegría. (...) Pero enseguida, expulsado, dispersado por otro el motivo triunfal de las campanas volvió a captarme aquella música; (...) Y, por comparación, no podía menos de recordar que, incluso antes, había pensado en los demás mundos que hubiera podido crear Vinteuil como en universos cerrados, los mismos universos cerrados que fueron todos mis amores; más en realidad, yo debía reconocer que, igual que las primeras veleidades de mi último amor, el de Albertina, (...). Intenté dejar de pensar en mi amiga para pensar sólo en el músico. Digiérase que el autor, reencarnado, vivía para siempre en la música; se sentía el gozo con que elegía el color de tal timbre (...) Pues Vinteuil unía a otros dones más profundos

el que pocos músicos y aun pocos pintores han poseído; emplear colores no solo tan permanentes, sino tan personales que ni el tiempo altera su frescor (...). Una página sinfónica de Vinteuil (...), descubría, como un tesoro oculto y multicolor, todas las piedras preciosas de *Las mil y una noches*, como el prisma de la ventana descompone un rayo de luz del verano (...). El gozo que [a Vinteuil] le causaban tales sonoridades, (...) llevaban también al oyente de hallazgo en hallazgo, (...), sacando de los colores que acaba de encontrar un exaltado júbilo (...), de lanzarse a otros nuevos que éstos podían suscitar, exultante, estremecido como al choque de una chispa cuando lo sublime nace por sí mismo del encuentro de los cobres, jadeante, ebrio, enloquecido (...), mientras pinta su gran fresco musical, como Miguel Ángel (...) lanzando tumultuosos brochazos al techo de la capilla Sixtina. (...) Si el arte no fuera más que una prolongación de la vida, ¿valdría la pena de sacrificarle nada? ¿No era tan irreal como la vida misma? Escuchando mejor aquel *septeur*, yo no podía pensarlo” (Proust, 2004, pp. 276-283).³

Independientemente si Proust creía en alguna inteligencia divina, dice Maurois, “la única forma de eternidad en la que cree sin reservas es la de la obra de arte;” y en este sentido, los artistas, pintores, músicos y poetas conforman esa religión del arte (Maurois, p. 184).

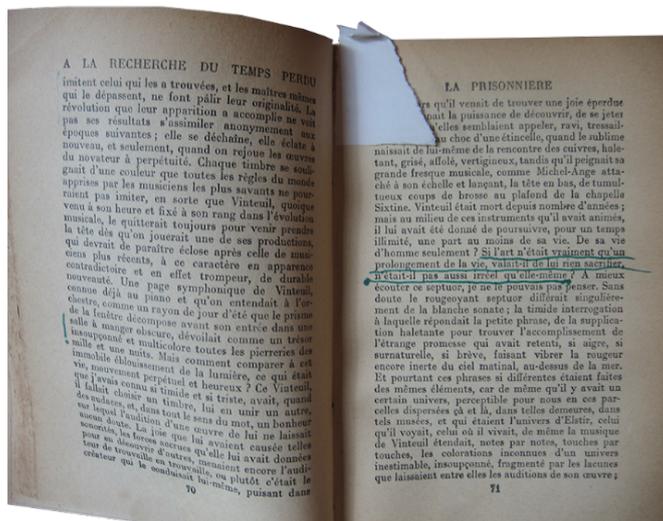


Figura 3. Páginas del volumen *La Prisonnière* de la obra *En busca del Tiempo Perdido* desde donde se extrajo la última parte de la anterior cita. (Biblioteca del Archivo Personal de la Fundación Tapatía de Arquitectura Luis Barragán).

³ La traducción al español se tomó en: Proust, Marcel (2004). *En busca del tiempo perdido. V. La Prisonera*, Biblioteca Proust, tomo 5, Cuarta reimpresión, Madrid, Editorial Alianza Editorial, (Tr. Consuelo Berges). Fotografía del autor.

6. La arquitectura de Barragán como medio para corporizar las realidades místicas del arte

Hasta aquí entonces, la obra de Marcel Proust y las reseñas críticas de su obra nos han orientado a comprender la concepción espiritual con la que Barragán concebía al arte y la memoria como facultad que posibilita la experiencia de la Eternidad. A continuación, mostraremos algunos ejemplos de la colección de literatura de la biblioteca personal, donde la mirada del arquitecto mexicano se detenía en diversos pasajes que, al tiempo que confirmaron sus convicciones en torno a la espiritualidad del arte y la memoria, sirvieron también para esclarecer algunos rasgos de su postura crítica que asumió frente a la arquitectura de Integración Plástica desarrollada en México a partir de la década de los años cincuenta.

En uno de los párrafos citados de la obra *À la recherche de Marcel Proust* de André Maurois, el autor reflexionaba en torno a la capacidad de artistas como Van Gogh, Degas o Monet quienes a través de sus obras elevaban el velo de la fealdad y de la insignificancia de las cosas para revelar al observador *los secretos del universo*. Cabe destacar que en un costado de la página Barragán agregaba en puño y letra la frase *à Tahiti avec Gauguin* (Fig. 4). Esto habla de la apreciación metafísica que el arquitecto mexicano tenía hacia la obra de este pintor. En su biblioteca personal, Barragán tenía, además de múltiples artículos en torno a la vida de Gauguin, numerosos libros en torno a su obra pictórica.

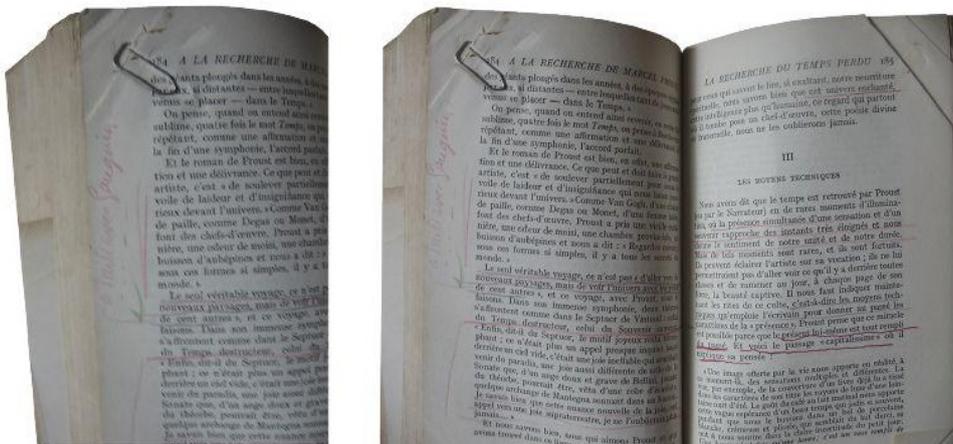


Figura 4. Imágenes del libro *À la Recherche de Marcel Proust* de André Maurois, donde Barragán anota al costado « à Tahiti avec Gauguin ». Fotografía del autor.

Por otra parte, Barragán fue seguidor del escritor británico William Somerset Maugham, quien, como Gauguin, vivió durante un tiempo en las islas del Sur del Pacífico. Su estancia en esta región del mundo le permitió escribir textos como *El temblar de una hoja* (1921), *Servidumbre Humana* (1944), *El archipiélago de las sirenas* (1946) y *La luna y seis peniques* (1957). Cabe destacar que todos estos textos Barragán los tenía en su biblioteca y la mayoría de ellos poseen marcar de lectura. Para efectos de este estudio, el texto que llama la atención es *La luna y seis peniques*, ya que el personaje principal de la novela es Gauguin bajo el nombre de Charles Strikland. La novela abarca desde sus inicios como pintor en París hasta sus últimos días

en Tahití. Al final de la novela encontramos un párrafo que Barragán acota y subraya y que, para nuestro juicio, nos habla claramente de los rasgos y valores estéticos que Barragán percibe en el arte de Gauguin. La escena que a continuación citamos narra la experiencia del Dr. Coutras tras contemplar la última obra de Strikland (Gauguin) en los muros del interior de su cabaña momentos previos a su muerte - cabe señalar que la descripción de la pintura en los muros de la cabaña de Gauguin, es una evocación de su obra maestra titulada *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Hacia dónde vamos?* (Wright, 2014, p. 8):

¡Quisiera poder explicárselo! Una visión del nacimiento del mundo; el jardín del Edén con Adán y Eva, un himno a la belleza del hombre y de la mujer, un himno también a la naturaleza, sublime, indiferente, adorable y cruel. ¿Quién no habría temblado ante aquella afirmación de lo eterno y de lo infinito? Desde que pintó los cuadros que veo día a día, cocoteros, pimientos, bananeros, perales de las islas, todos estos árboles tienen para mí un sentido diferente; me parecen animados de una vida propia. Guardan un secreto que siempre estoy a punto de descifrar y que siempre se me escapa. Strikland empleaba colores que me son familiares; pero sabía comunicarles un valor nuevo. ¡Y esos hombres y mujeres desnudos! Eran de este mundo, sin que, no obstante, perteneciesen a él. Había en ellos algo del barro original y al mismo tiempo algo de divino. La libre expansión de sus instintos primitivos inspiraba cierto extraño temor, porque uno se reconocía en ellos (Somerset, 1957, p. 298).

La obra y vida de Gauguin entonces, podría considerarse como el ejemplo donde las ideas que Barragán subrayaba en la obra y en las reseñas críticas de Proust resuenan y adquieren sentido, al mismo tiempo que dejan ver los umbrales estéticos y artísticos donde la autenticidad del arte, según Barragán radicaba.

Por otra parte, en la cita extraída del volumen *La Prisonnière*, resalta la forma en que la música de Vinteuil evoca en la imaginación del Narrador un mundo donde los sonidos se absorben y transmutan en colores e imágenes pictóricas. A propósito de lo anterior, Barragán también se interesó en otro personaje de la novela de Proust llamado Elstir, quien se dedicaba a la pintura y por las descripciones del autor, se sabe que su obra se acercaba a las cualidades plásticas de los impresionistas de finales del siglo XIX. En la reseña crítica titulada *Marcel Proust ou la complexe d'Argus* de Louis Bolle, Barragán marcaba la página donde el autor explicaba cómo la pintura de Elstir, así como la música de Vinteuil, conformaban un arcoíris que vinculaba la tierra con el cielo, transfigurando las impresiones terrestres en escenas celestes bajo la intensidad de un instante. (Bolle, 1967, p. 133).

¿Será entonces que la obra de pintores como Picasso, Matisse, Chagall, Nolde, Miró, Rouault, Klee, entre otros más –personajes que Barragán seguía en su biblioteca personal a través de los libros consagrados a sus obras- era apreciada por Barragán de igual forma que el Narrador de la novela de *En busca del Tiempo Perdido* apreciaba el arte de Elstir? Y respecto a Gauguin, ¿su obra habrá sido para el arquitecto mexicano un paradigma de cómo en la realidad cotidiana yacen en estado potencial aquellas realidades secretas que nos pueden extasiar hasta los umbrales de lo bello y de lo místico y que solo el arte las puede revelar? Si para la literatura moderna como la de Proust, *Dios* o en este caso, la Eternidad *es la sensación*, ¿la obra de Barragán no será entonces un intento continuo que aspiraba a corporizar

estas realidades místicas en el espacio arquitectónico? ¿No será todo esto parte de corazón del posicionamiento crítico del arquitecto frente a la realidad instrumental, dualista cartesiana moderna que en México se vivía y se revestía de una arquitectura de Estilo Internacional?

Tan solo hace falta analizar los espacios de transición en las obras de Barragán, donde la circulación es pausada y el aire se comprime para favorecer la experiencia de quietud y contemplación en ellos (De Rentería, 2018, p. 203). Como ejemplo de lo anterior, en la casa Gilardi, el pasillo que comunica el cubo-vestíbulo de las escaleras con la alberca y el comedor es una muestra de cómo una circulación lineal ofrece al visitante un intervalo espacial donde el espacio se transfigura en un ambiente donde los materiales, los muebles y los colores se amalgaman en un efecto lumínico casi místico. En otro caso, en la casa Gálvez (Fig. 6) ocurre algo similar ya que, entre el espacio de recibimiento del acceso principal y la Sala, existe un vestíbulo que funge como intervalo entre estos espacios. En dicho vestíbulo, yace un ventanal que mira hacia una caída y un espejo de agua delimitado por un gran muro dispuesto en forma de “L”. Este elemento refleja la luz del sol que, al introducirse por el ventanal, impregna al espacio del vestíbulo de una atmósfera donde el aire se pinta de rosa, provocando una especie de aleación entre los objetos de la vida cotidiana y la atmósfera del espacio contenido, situación que sugiere al visitante un momento de contemplación y absorto (Jover, 2022, p. 337).



Figuras 5 y 6. Casa Gilardi (1975-1977) y Casa Gálvez (1955). Luis Barragán. (D.R. © LUIS BARRAGAN/PROLITTERIS/SOMAAP/2022, Zürich, Switzerland. Fotografía de Armando Salas Portugal)

Estos ejemplos de la arquitectura doméstica de Barragán concretan entonces la posición crítica de Barragán hacia la arquitectura de Integración Plástica desarrollada en México a partir de la década de los años cincuenta. Esta arquitectura tenía como objetivo contrarrestar las cualidades espaciales abstractas, racionales e instrumentales de la Arquitectura del Estilo Internacional. Tal como vimos al inicio del artículo, en la entrevista que sostuvo Alejandro Ramírez Ugarte con Luis Barragán, para el arquitecto mexicano dicha tendencia había resultado en un fracaso. Para la

solución a esta problemática, Barragán desarrolló una arquitectura que corporiza las realidades místicas cercanas al arte en los espacios de la vida doméstica del ser humano moderno, para así otorgarle momentos o intervalos atemporales que como observamos, son tan propios para el místico o como para el amante de la belleza.

Finalmente, como bien vimos a lo largo del presente texto, la memoria es la facultad a través de la cual la Eternidad o las Ideas del arte se hacen sentir en el contemplador. En una parte de la colección de libros de los autores de culto de Barragán, encontramos múltiples marcas de lectura donde Barragán abundaba en el tema de la memoria.

Por mencionar algunos ejemplos, en la introducción del libro *Le Colombières* (1925) de Ferdinand Bac, Barragán subrayaba aquellos párrafos donde el autor explicaba los motivos originarios que lo llevó a edificar estos jardines cerca de la ciudad de Menton, en Francia. Bac sostenía que el diseño de los jardines partió más desde la *improvisación despreocupada*, “y hacer de la arquitectura con la sola aportación de un elemento nostálgico” (Bac, 1925, p. II). Otro ejemplo es el libro de Cyril Connolly de *La tumba sin sosiego* (1949). En la segunda parte del texto, el autor hablaba sobre la melancolía del pasado y cómo los recuerdos van socavando el alma humana en el presente. Pese a esto, Connolly ve en el Arte el escenario ideal donde el Presente y el Pasado pueden reconciliarse de una forma equilibrada. Para Connolly, “[un] gran artista es como una higuera cuyas raíces se hunden a cien pies de bajo tierra, en busca de hojas de té, cenizas y zapatos viejos” (Connolly, 1949, p. 85-86). En este sentido -subraya y acota Barragán-: la «Imaginación es igual a la nostalgia del pasado, de lo ausente: solución líquida en que el arte revela las instantáneas de la realidad. El artista segrega nostalgia alrededor de la vida, (...) El arte sin imaginación es como la vida sin esperanza” (Ibíd, p.105).

La relación pasado-presente fue para Barragán un tema ineludible. En 1976, Barragán expuso su obra arquitectónica en el MOMA de Nueva York. Como parte de la exposición, el arquitecto mexicano y Emilio Ambasz publicaron el libro *The architecture of Luis Barragán*, en el que se presentaron a su vez los extractos de las conversaciones que ambas personalidades sostuvieron. Para el arquitecto mexicano, su arquitectura se podría considerar como una obra *autobiográfica*; una arquitectura que encarna el conjunto de imágenes que datan de *las primeras memorias* de su infancia. De esta manera, la naturaleza montañosa de la zona de Mazamitla, junto con los colores de la tierra roja de la región, así como su arquitectura doméstica otorgaban para Barragán, “un ambiente y un aire de cuento de hadas. (...)”; y añade más adelante- “de todo esto no conservo fotografías, solamente lo tengo archivado en mi memoria” (Ambasz, 1976, p. 9).

Así, a la luz de las lecturas de la obra de Proust, aparentemente Barragán evocaba las emociones provocadas por las sensaciones materiales y espaciales acumuladas en su memoria corporal, para volver a evocarlas en su arquitectura a partir de sensaciones y secuencias espaciales similares. Decía Merleau Ponty que “nuestros movimientos antiguos se integran en una nueva entidad sensorial, nuestros poderes naturales alcanzan de pronto una significación más rica que hasta entonces solamente estaba indicada en nuestro campo perceptivo o práctico (...)” (Merleau Ponty, 1993, p. 170). De ahí que, si volvemos a esta imagen de *aire de cuento de hadas* del que hablaba Barragán -que no es otra cosa que una proyección que la memoria como facultad depura en formas esenciales y eternas-, ¿no representa el deseo del arquitecto de que su arquitectura se reconociera como un producto afín a las obras de aquellos

autores que hacían de la memoria una alquimia de sus experiencias de vida? Quizá sí, pero más allá de esto, a través de la memoria Barragán ofrece una alternativa crítica para establecer un diálogo entre su arquitectura -que sin duda llegó ser moderna- con el pasado de la tradición de la disciplina; un diálogo donde la memoria corpórea es el intermediario para volver a experimentar aquellas esencias de la vida humana doméstica que la visión programática y lineal de la modernidad ortodoxa intentó desterrar. Así, más allá de repetir elementos tipológicos historicistas, la memoria corpórea reivindica las cualidades espaciales y matéricas de la arquitectura que, al estar preñadas en la memoria colectiva de sus habitantes, resuenan placenteramente en su cotidianidad.

6. Conclusión

Como bien se mencionó al inicio del artículo, fueron muy escasas las ocasiones en que Barragán se ocupó en manifestar sus convicciones en torno al arte y sobre todo a la belleza. Pese a ello, en el discurso de aceptación del Pritzker, el arquitecto mexicano colocaba a la belleza como una de sus preocupaciones más importantes y, al referirse a ella, Barragán la consideraba como un “oráculo que susurraba continuamente a los seres humanos en su infinito número de manifestaciones”. (Barragán, 1980, p. 59). Por ello, su arquitectura intentó ser un medio para corporizar aquellas esencias que en la realidad yacen en estado potencial y que solo el artista o el místico son capaces desvelarlas.

En este sentido, los temas que Barragán seguía en torno a la espiritualidad del arte, la belleza y la memoria en la obra y en las reseñas críticas de Marcel Proust, aportaron en la comprensión de la naturaleza espiritual de los umbrales de belleza del arquitecto mexicano. Todos ellos, además de explicar sus preferencias estéticas hacia el arte, desentrañaron la naturaleza de su posición crítica que ofreció una alternativa de habitar el espacio doméstico que compensaba los vacíos existenciales que la realidad de la vida moderna secularizada había dejado y que en buena medida su obra intentó revertir. Esto explica entonces por qué para Barragán “la vida privada de belleza no merece llamarse humana” (Ibídem).

Referencias

- Alfaro, A. (1996). *Voces de tinta dormida. Itinerarios espirituales de Luis Barragán*, Segundo título de la Colección Libros de la Espiral, México, D.F., Editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ambasz, E. (1976). *The architecture of Luis Barragán*, The Museum of Modern Art of New York, (94 ilustraciones y 28 a color).
- Bac, F. (1925). *Les Colombières : ses jardins et se décors*. Louis Conard, Libraire-Editeur.
- Barragán, L. (1980). “Discurso de aceptación del Premio Pritzker”. En Antonio Riggen Martínez (Ed.), *Luis Barragán: escritos y conversaciones*. El Croquis Editorial, 2000.
- Bolle, L. (1967). *Marcel Proust ou la complexe d'Argus*. Bernard Gassete.
- Connolly, C. (1949). *La tumba sin sosiego*. Ed. Sur.
- Curiel Gómez, F. (2020). *La visión del arte sacro moderno de Pie Raymond Régamey y su*

- contribución en la evolución de la obra arquitectónica de Luis Barragán: 1947-1980*, ACE: Architecture, City and Environment, 14(42), 8285. DOI: <http://dx.doi.org/10.5821/ace.14.42.8285>
- De Rentería, I. & Velázquez, C. (2018). *Transitional spaces in the architecture of Luis Barragán and José Antonio Coderch: Casa Prieto López y Casa Ugalde*. Architectural Research Quarterly, 22(3), 194-204. DOI: [10.1017/S135913551800057X](https://doi.org/10.1017/S135913551800057X)
- Fauré, É. (2021). *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*. Good Press.
- Goeritz, M. (2007). Manifiesto de la Arquitectura Emocional. En Cuahonte, L. (compiladora), *El Eco de Mathias Goeritz*, pp.27-30. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas,
- Huxley, A. (1947). *Filosofía Perenne*, (Tr. C.A. Jordana) Editorial Sudamericana.
- Jover, L.N. & Alba, C.L.M. (2022). Perception and Phenomenology of Light and Colour in the Architecture of Luis Barragán. In: Ródenas-López, M.A., Calvo-López, J. & Salcedo-Galera, M. (eds) *Architectural Graphics*. EGA 2022. Springer Series in Design and Innovation, vol 23. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-04640-7_34
- Maurois, A. (1949). *À la recherche de Marcel Proust*. Hachette.
- Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la Percepción. Editorial Planeta-Agostini, S.A.
- Proust, M. (1929). *Du côté de chez Swann* (Vol. 1). Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- Proust, M. (1930). *La Prisonnière: Sodome et Gomorrhe III*, (Vol. 6). Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- Proust, M. (2004). En busca del tiempo perdido. V, La Prisionera, Biblioteca Proust, tomo 5, Cuarta reimpresión (Tr. Consuelo Berges). Alianza Editorial.
- Ramírez Ugarte, A. (1962). Los Jardines de Luis Barragán Documento del Archivo Personal de la Fundación Tapatía de Arquitectura Luis Barragán sin catalogación.
- Saurat, D. (1935). *Modernes*. Les Éditions Denöel et Steele.
- Sanson, R.P. (1933). *La Souffrance et nous*. Flammarion.
- Somerset Maugham, W. (1957). *La lluvia y seis peniques* (Segunda Edición). Diana.
- De Unamuno, M. (1961). *Del sentimiento trágico de la vida*. Editorial Azteca, S.A.
- Wright, L. (2014). References to Gauguin paintings in Somerset Maugham's "The moon and sixpence", *Literator*, 35(1), Art. #1141, 12 pages. <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v35i1.1141>
- Yáñez, E. (2006). *Arquitectura, teoría, diseño, contexto*. Editorial Limusa, S.A. de C.V. Grupo Noriega Editores.
- Zuckerhandle, É. (1962). Los Desiertos del Mañana: Carta abierta a Luis Barragán, IV 5.1.2. En Zuckerhandle, E., *Desert de demain. Lettre ouverte à Luis Barragán*, pp. 57.