

Más allá del organicismo. Los Jardines de Helen Fowler para la casa O’Gorman (1947-56)

Beyond modern organicism. Helen Fowler’s Gardens for the O’Gorman house (1947-56)

FRANCISCO GONZÁLEZ DE CANALES RUIZ

Francisco González de Canales Ruiz, “Más allá del organicismo. Los Jardines de Helen Fowler para la casa O’Gorman (1947-56)”, *ZARCH* 17 (diciembre 2021): 230-243. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021175901

Recibido: 11-04-2021 / Aceptado: 04-10-2021

Resumen

El paisajismo moderno ha encontrado en figuras como Roberto Burle Marx o Luis Barragán referentes muy relevantes en Latinoamérica. Sin embargo, mucho menos se ha abordado el trabajo de mujeres que también se iniciaron en el paisajismo moderno en este mismo contexto como Mina Klabin, Katarima Kramis o Helen Fowler. Desarrollados a la sombra de sus maridos arquitectos, los trabajos que ellas realizaron aparecen a menudo presentados como un complemento del de ellos, más que como una obra en sí misma, habiéndose considerado escasamente sus aportaciones. En este sentido, los poco estudiados jardines diseñados para la casa O’Gorman por la pintora y botanista Helen Fowler son especialmente significativos. Elaborados desde un conocimiento exhaustivo del terreno y de la flora local mejicana, que la autora estudió con perseverancia, el trabajo de Fowler plantea una alternativa a la manera de habitar los paisajes basálticos encontrados en El Pedregal de San Ángel, a las afueras de Ciudad de México. Partiendo de una relación habitativa orgánica entre casa y jardín, donde los límites entre ambos quedan disueltos, el trabajo de Fowler pretende dar un paso más allá tratando de trascender la mera continuidad en lo físico. De este modo, en lugar de domesticar el territorio a través de un paisaje hecho a la medida humana, la exacerbación de su exuberancia, e incluso de su propia y amenazante agresividad, se plantea como un método de desplazamiento de la experiencia que, abriendo la vía a nuevas narrativas que vinculan lo simbólico con lo sensible, sean capaces de construir un nuevo tipo de relaciones con nuestro medio.

Palabras clave

Paisajismo moderno en Latinoamérica, Helen Fowler, Juan O’Gorman, Arquitectura mexicana, organicismo, cultura mexicana.

Abstract

Modern landscape architecture has figures such as Roberto Burle Marx or Luis Barragán as relevant references in Latin America. However, the work of women who worked on landscape architecture in the same time and context, such as Mina Klabin, Katarima Kramis or Helen Fowler, has been less approached. Developed at their husbands’ shadows, their works are often presented as a complement to theirs, rather than as a work by itself, thus their contributions has never been fully considered. The understudied gardens designed for the O’Gorman house by painter and botanist Helen Fowler are especially significant. Designed from an exhaustive knowledge of the terrain and the local Mexican flora, which the author studied with perseverance, Fowler’s work proposes an alternative to the way of inhabiting the basaltic landscapes found in El Pedregal de San Ángel, on the outskirts of Ciudad de Mexico. Starting from an organic relationship between home and garden, where the boundaries between the two are dissolved, Fowler’s work aims to go beyond the mere physical continuity. Instead of domesticating the territory through a landscape tailored to humans, the exacerbation of its exuberance, and even its own threatening aggressiveness, is proposed as a method of displacement of experience that, opening the way to new narratives that link the symbolic with the sensible, are able to build a new type of relationship with our environment.

Keywords

Landscape architecture in Latin America, Helen Fowler, Juan O’Gorman, Mexican Architecture, organicism, Mexica culture.

Francisco González de Canales Ruiz Francisco González de Canales es Catedrático de Composición Arquitectónica de la Universidad de Sevilla y codirector de la oficina Canales Lombardero. Su trabajo ha sido distinguido en los CICA awards, premios FAD, la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo además de por instituciones colegiales. Codirigió la revista Neutra, y entre 2008 y 2012 fue coordinador del programa cultural de la Architectural Association de Londres, institución con la que sigue manteniendo relación hasta hoy día. Sus trabajos han sido publicados en revistas como *AA files*, *Architect’s Journal*, *Architectural Review*, *Arq*, *Arquitectura Viva*, *Domus*, *El Croquis*, *Journal of Architecture* o *Summa+*. Entre sus libros destacan *First Works* (2009, con B. Steele), *Experimentos con la vida misma* (2013), *Rafael Moneo. Building, teaching, writing* (con N. Ray, 2015), *Política y fabricación digital* (con N. A. Lombardero, 2016), *El arquitecto como trabajador* (2018), *Consideraciones sobre la obra de Rafael Moneo* (2019) y *El manierismo y su ahora* (2020).

1 Hilary Masters, *Shadows on a Wall: Juan O’Gorman and the Mural in Patzcuaro* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, Londres: Eurospan, 2005), 17. También referido en Juan O’Gorman, *Autobiografía* (Ciudad de México: UNAM, 2007), 143–144.

2 La mejor interpretación de las vicisitudes completas de la obra de Juan O’Gorman sigue encontrándose en Víctor Jiménez, *Juan O’Gorman: Vida y Obra* (Ciudad de México: UNAM, 2004).

3 Esta polémica se puede rastrear a través de la revista mexicana *Espacios*, que acogió dos artículos incendiarios de Diego River. En ellos critica a Le Corbusier y sus epígonos de ser unos *dandys* al servicio del corporativismo capitalista, y hace apología de la necesidad de encontrar un modo de hacer nacional y no dependiente del capital cultural y económico ajeno. Ver: Rafael López Rangel, “Diego Rivera, Le Corbusier y la revista espacios”, en *Diego Rivera y la arquitectura mexicana* (Ciudad de México: SEP, 1986), 41-43.

4 Juan O’Gorman, “Un intento de arquitectura realista”, *Espacios* 25 (1955): 23.

5 En este artículo se utilizará el nombre de soltera, Helen Fowler, para evitar confusiones entre las figuras de Juan O’Gorman y Helen O’Gorman.

6 O’Gorman no había indicado previamente una fecha precisa de la adquisición de los terrenos hasta un artículo de 1976. En él indica: “En el año de 1947 compré un terreno de dos mil ciento sesenta metros cuadrados situado en las estribaciones del Pedregal de San Ángel, ubicado en la Avenida San Jerónimo no. 162, cuyas condiciones serán ideales para hacer una casa en la que la imaginación, la fantasía jugarán una parte importante de su arquitectura. Comencé a construir la casa en el año de 1948 y la terminé en 1952”. Juan O’Gorman, “A propósito de conservación... Un ensayo de arquitectura orgánica”, *Arquitectura México* 112 (1976): 93. Otras versiones de este texto son; Juan O’Gorman, “Casa habitación. Arq. Juan O’Gorman 1948-52. Anexo” en Marisol Aja, “Juan O’Gorman”, *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico* 22-23, (1982): 40-41; y Antonio Arroyo Luna, *Juan O’Gorman. Autobiografía, Antología, Juicios Críticos y documentación exhaustiva sobre su obra* (Ciudad de México: Cuadernos populares de la pintura mexicana moderna, 1973), 152, como borrador previo en el que no aparecen estas fechas.

7 Como parte de la incontrolada expansión urbana de la Ciudad de México, El Pedregal de San Ángel fue quedando reducido a la zona protegida por la *Reserva Ecológica del Pedregal* en los terrenos de la Universidad Nacional Autónoma de México. La Reserva fue decretada en 1983, tras una fuerte movilización de estudiantes agrupados en el *Comité de Defensa del Pedregal*, quienes se oponían vigorosamente a su destrucción con fines urbanísticos. En la reserva se pueden observar 37 especies de mamíferos, 106 especies de aves, 3 de anfibios y 9 de reptiles y más de 50 especies de mariposas y arañas. César Carrillo Trueba, *El Pedregal de San Ángel* (Ciudad de México: UNAM, 1995), 144-156.

En 1940, la artista estadounidense Helen Fowler (1904-1984) llegó a México para trabajar con el maestro Diego Rivera. Formada entre 1931 y 1937 en Chicago como discípula del artista américo-ucraniano Alexander Archipenko, parece que fue éste mismo quien la convenció para que visitara México con el fin de estudiar y dibujar el arte prehispánico.¹ Cuando Fowler conoce al arquitecto Juan O’Gorman (1905-1982), en Ciudad de México, habían pasado ya varios años desde que éste abandonara su periodo funcionalista, y la arquitectura en general, para centrarse en su carrera artística como pintor y muralista.² Este abandono de la arquitectura por parte de O’Gorman no sería tan duradero. En el periodo en el que Fowler y él se conocieron comenzó ya a colaborar en la construcción para Diego Rivera tanto de la ampliación de la Casa Azul de Frida Kahlo (1941-42), como del taller-museo de piezas prehispánicas llamado Anahucalli (1943-1965), ambos en Ciudad de México. La agenda programática del Rivera de entonces, personaje fundamental por el que pasaba en cierto modo todo el arte de México, era una deliberada protesta contra el internacionalismo que crecía en su país en los años cuarenta, y que se manifestó por ejemplo en las polémicas que mantuvo contra los que se consideraban epígonos mexicanos de Le Corbusier en México.³ La influencia de Rivera sobre Foller y O’Gorman, y su exaltación de lo autóctono identificado con lo prehispánico, fue por entonces muy notable, pues para ellos “la arquitectura mexicana sólo puede realizarse actualizando la tradición de México y la única y verdadera tradición de México es la prehispánica”.⁴

**La génesis del proyecto:
una disolución de límites físicos y disciplinares**

Referencias de los propios partícipes indican que fue en 1947 cuando Juan O’Gorman y Helen Fowler, llamada ya entonces Helen O’Gorman tras su boda, o a veces, Helen Fowler O’Gorman,⁵ compraron un terreno en San Jerónimo 162, en el límite del Pedregal de San Ángel, para la construcción de su propia casa.⁶ El Pedregal era un ecosistema rico en minerales y recursos biológicos, formado por la lava erupcionada del volcán Xitle hace unos 7.000 años. Escondidos bajo su lecho volcánico se encontraban los restos de la primera civilización conocida en el valle de México. En la época mexicana, fue lugar de destierro para los condenados, y durante siglos, El Pedregal fue considerado como un territorio desértico y poco accesible, sólo del interés de ávidos exploradores, refugio de delincuentes y hábitat exclusivo de alimañas y bestias salvajes.⁷ A pesar de lo agreste de este paisaje, la lava volcánica habría también dejado algunos lechos de tierra fértil, que permitían crecer de manera salteada una gran variedad de cactáceas, helechos, suculentas, dalias y retamas.

Con anterioridad a los trabajos que Luis Barragán llevó a cabo en la década de 1940,⁸ y a la implantación del campus de la UNAM,⁹ que acabarían dándole gran parte de su apariencia actual, el magnético paisaje de El Pedregal atrajo la atención de célebres viajeros y exploradores, incluyendo al propio Alexander von Humboldt, o a Andrés Manuel del Río, que lo visitó y describió a finales del siglo XIX. También destacados pintores de la cultura mexicana, como José María Velasco, o posteriormente, el Dr Atl, reflejaron en sus trabajos los paisajes de El Pedregal, quedando desde entonces fijados a la identidad de la cultura local del valle de México.¹⁰ Precisamente fue Diego Rivera quien en los años 40 propuso habitar El Pedregal como alternativa a Ciudad de México, y con esa idea escribió “Requisitos para la organización de El Pedregal”, tratando de garantizar un respecto máximo de este entorno que el mundo de la cultura mexicana coincidía en tener en gran estima. Es conocido que el documento estuvo en manos de Luis Barragán, y que fue de su interés cuando empezó a realizar adquisiciones en la zona entre 1943 y 1947 para desarrollar su fraccionamiento.¹¹ Las fotos que tomó inicialmente su fotógrafo,

FRANCISCO GONZÁLEZ
DE CANALES RUIZ

Más allá del organicismo.
Los Jardines de Helen Fowler
para la casa O’Gorman (1947-56)

Beyond modern organicism.
Helen Fowler’s Gardens
for the O’Gorman house (1947-56)

- 8 En 1945 Luis Barragán realiza una serie de jardines experimentales en sus terrenos que había adquirido en El Pedregal junto con el empresario José Bustamante como socio, una vasta extensión de 750 acres con la finalidad de su desarrollo inmobiliario. Como arquitecto y promotor diseña el fraccionamiento para una colonia residencial junto con el arquitecto emigrado Max Cetto. Cabe decir que este fraccionamiento sería de un gran éxito entre la clase acomodada de Ciudad de México, y que la operación enriquecería enormemente a Barragán. Ver, Keith L. Eggene, *Luis Barragán’s gardens of El Pedregal* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001), 2-6, 10-44.
- 9 La Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fue el proyecto más ambicioso en México tras la segunda guerra mundial. Su máster plan fue desarrollado por Mario Pani y Enrique del Moral entre 1947 y 1954, y contó con los arquitectos y artistas más destacados del momento considerándose en su conjunto una de las obras maestras de la integración plástica. Entre las edificaciones de la UNAM se encuentra la Biblioteca Central cubierta en sus cuatro caras por los famosos mosaicos de Juan O’Gorman (1952-56). Sobre la Ciudad Universitaria de la UNAM ver: AA.VV., *Ciudad Universitaria 1952-2002* (Ciudad de México: UNAM, 2002) y el testimonio de los propios autores en: Mario Pani y Enrique del Moral *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal* (Ciudad de México: UNAM, 1979).
- 10 El Dr Alt colaboraría con Barragán en el propio desarrollo de los Jardines del Pedregal junto con otros artistas, como su amigo Mathias Goeritz, y de este último es la famosa serpiente pétreo de los Jardines de acceso al El Pedregal de San Ángel.
- 11 Keith Eggene, “Diego Rivera’s proposal for el Pedregal”, *Notes in the History of Art* Vol. 14, No. 3 (Spring 1995): 1.



Figura 1. El Pedregal en 1945, fotografía de Armando Salas Portugal.

Armando Salas Portugal, reflejan ya la poderosa belleza originaria de este paisaje basáltico (figura 1). En el año 1948, Luis Barragán y Max Cetto proyectaron también las dos primeras viviendas piloto para El Pedregal, mismas fechas en las que los O’Gorman comienzan a trabajar en su casa-experimento y que dan muestras de la alta intensidad experimental que se vivió en el área en dicha época.

O’Gorman y Fowler parecen iniciar el proyecto de su casa y jardines alrededor de 1948, y por los datos disponibles, debieron de comenzar a instalarse en la casa alrededor de 1951, cuando aún seguían trabajando sobre la jardinería y mosaicos exteriores. En 1955, con la construcción prácticamente finalizada, Juan O’Gorman describió la obra de la siguiente manera: “La construcción está empotrada en la roca del Pedregal, de tal manera que la estancia queda cubierta en parte por una media burbuja de formación natural de lava, que se encontró al sacar la piedra con la cual están contruidos prácticamente todos los muros de la casa. El resto del techo de la misma estancia es una losa de concreto armado, apoyada por una parte sobre una roca y por la otra sobre el muro que forma el frente norte al jardín. Esta losa está cubierta por arriba y por abajo de piedras de colores naturales que forman el plafón de la estancia y el piso de la terraza de la planta alta. Para obtener calor por medio de los rayos solares se dejó un tragaluz en el extremo oriente de esta estancia y a la vez se empleó este elemento por razones plásticas, para producir un efecto dramático, así como para darle luz y sol al mosaico de piedra interior y a las plantas que crecen sobre una gran roca que penetra dentro de esta parte de la casa. Para aprovechar a su máximo la parte posterior que forma un patio, aislando la roca y el muro del límite terreno, fue necesario taladrar un agujero en la roca lo suficientemente amplio para dar luz y sol, con orientación S-E para la estancia y la comunicación al mismo patio. Todos los muros curvos se construyeron siguiendo en planta la forma de la lava, con el doble propósito de ahorrar el costo en los cimientos y a la vez, obtener formas que sugirieran la conformación natural del terreno rocoso, formado por la erupción volcánica. Todos los muros circundantes, siguen en su altura la forma

Figura 2. Jardines y casa O’Gorman, donde se muestra el uso intensivo de cactáceas, helechos y suculentas así como la interrelación entre las cualidades sensibles entre la vegetación y los mosaicos, y sus alusiones cruzadas a la simbología mexicana. Fotografía de Juan Guzmán, 1958.



caprichosa del terreno rocoso y eso tiene por objeto dar mayor énfasis a la topografía y exaltar el movimiento original petrificado de la lava. La decoración en la parte superior de toda la casa, que forma los pretilos de azoteas y terrazas, consiste en figuras construidas y policromadas con mosaicos de piedras de colores, así como las piedras puntiagudas que rematan los muros que tienen por objeto producir un efecto de calidad plástica”¹² (figura 2).

La relación orgánica arriba descrita entre casa y terreno debe también su influencia, al menos, conceptualmente, al trabajo de Frank Lloyd Wright. Para O’Gorman, Wright era “probablemente el arquitecto más mexicano si consideramos la influencia que tuvo en su vida la arquitectura prehispánica de Mesoamérica”.¹³ El arquitecto mexicano entró en contacto personal con Wright en 1939, cuando el filántropo Edgard J. Kaufman le llevó a Pittsburg para convencerlo para que realizara un mural para una asociación de jóvenes judíos que él mismo financiaba, y conociéndolo en uno de los fines de semana en los que fueron a la casa de Bear-run.¹⁴ Desde entonces, O’Gorman siempre fue muy explícito sobre, como escribió, “la influencia que la arquitectura de Wright ejerce en mí en años posteriores”.¹⁵ En otra ocasión, y describiendo el proyecto de su casa, planteó “que sería muy importante en México hacer una casa, un edificio, aplicando los principios generales de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright”.¹⁶ Existe por tanto una intención directa, por parte de O’Gorman, de vincular su casa con el concepto de “arquitectura orgánica”, planteado además formalmente por Wright en los mismos años en los que ambos se conocieron.¹⁷ De todos los aspectos que engloba la “arquitectura orgánica” uno de los más relevantes para este caso es el que se refiere a la relación entre edificación y jardín, que, además, va a dar un sentido estratégico a la relación entre los trabajos de Fowler y O’Gorman. Sobre ello Wright escribió: “jardinería y edificación pueden ser ahora uno. En una buena estructura orgánica es difícil decir cuando acaba el jardín y cuando comienza la casa, o cuando la casa acaba y el jardín comienza –y esto debería ser así porque la arquitectura orgánica establece que somos por naturaleza animales amantes de lo terreno, y en la medida que cortejamos la tierra con aquello que tiene que darnos y producimos aquello que le hacemos a ella, estamos utilizando de una forma práctica nuestro derecho adquirido al nacer”.¹⁸

En la casa O’Gorman, casa y jardín se desarrollan efectivamente como un continuo, donde la casa no se habita como un refugio protegido, segregado del afuera para resguardar la vida de un paraje agreste y agresivo, sino como la extensión

12 Juan O’Gorman, “Un intento de arquitectura Realista”, *Espacios* 25 (1955): 26-27.

13 Antonio Arroyo Luna, *Juan O’Gorman. Autobiografía, Antología, Juicios Críticos y documentación exhaustiva sobre su obra* (México: Cuadernos populares de la pintura mexicana moderna, 1973), 154.

14 “Los fines de semana nos invitaba el señor Kaufmann a su casa de campo de «Bear-run» —recuerda el mexicano— “que es uno de los edificios más importantes de la arquitectura moderna”, Arroyo Luna 137.

15 Arroyo Luna, 138.

16 Arroyo Luna, 155.

17 El término “arquitectura orgánica” fue conceptualizado por Wright en una serie de cuatro conferencias ofrecidas en el Royal Institute of British Architects de Londres, y publicada ese mismo año bajo el título *An Organic Architecture*. Frank Lloyd Wright, *An Organic Architecture. The Architecture of Democracy* (Cambridge: MIT Press, 1974).

18 Wright, 29. Traducción del autor.

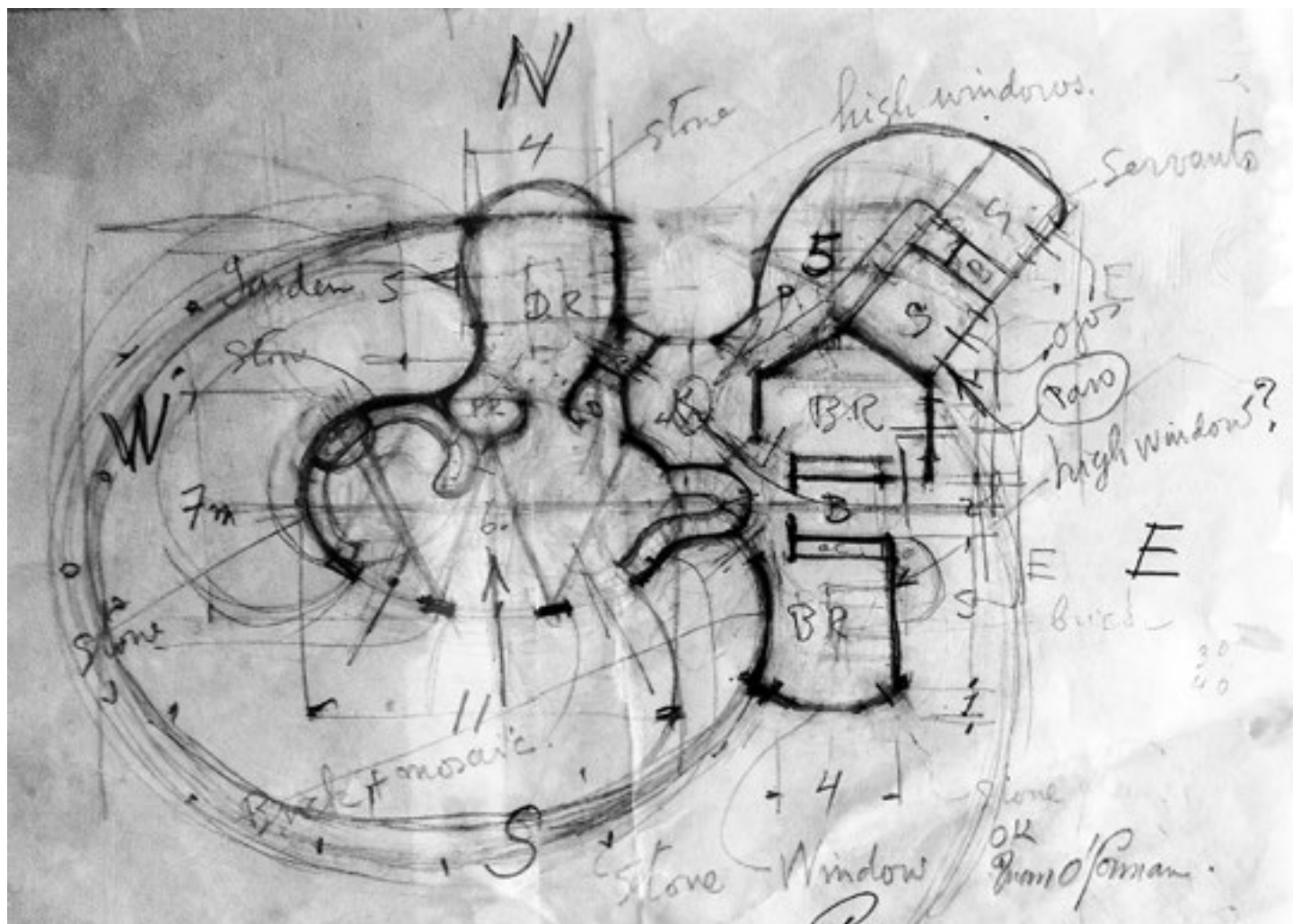


Figura 3. Primer boceto para la casa O'Gorman, donde él y Helen Fowler negocia el espacio para jardín y mosaico alrededor de la estancia principal y la terraza, 1948.

sin límites de un modo de relación con el territorio. Los bocetos de la casa dan también muestra de la colaboración entre Fowler y O'Gorman para lograr este desarrollo, y de lo que parece ser una obra en discusión compartida. En ellos se aprecia la negociación con la topografía existente, y cómo se vinculan las áreas de trabajo elegidas para desarrollo del mosaico (O'Gorman) y de la vegetación (Fowler). También la orientación solar es cuidadosamente considerada a este respecto, ya que va a determinar no sólo la disposición de salas, sino los tipos vegetales escogidos. El hecho de que algunos de estos bocetos estén en inglés, que es completamente inusual en la obra de O'Gorman, dan fe de cómo Fowler, con la que el arquitecto hablaba en este idioma, era la interlocutora fundamental en todo el proceso (figura 3). Toda la parcela fue así cuidada en su tratamiento vegetal por ella, aderezando la flora existente en sintonía con la piedra y el mosaico. La jardinería no sólo es exterior, sino que siguiendo el ideal *wrightiano* de la "arquitectura orgánica", donde no existe límite entre interior y exterior, el jardín natural se introduce en el interior de la casa. En las paredes del salón-cueva crece una magnífica colección de orquídeas entre mosaicos de mariposas, serpientes, monos, jaguares, conformando una peculiar corte animalesca entre la que resbala la luz que se vierte desde un expresivo lucernario (figura 12). La relación entre vegetación y mosaico, como dos modos relacionados y superpuestos de articulación simbólica, está presente en toda la obra. Respecto a ella escribe O'Gorman: "En el transcurso de los siglos se han formado depósitos de tierra fértil en las grietas y las oquedades de este mar de piedra, donde ha crecido una flora regional que ahora es parte absoluta del paisaje del Pedregal. Las aplicaciones de mosaico de piedra de colores naturales en los muros de la casa corresponden, arquitectónicamente, a esta flora, como la metáfora en la poesía corresponde a la realidad que expresa".¹⁹

19 O'Gorman, "A propósito de conservación", 95.



Figura 4. Los jardines de la Casa O’Gorman en la actualidad, como parte de la Academia de Música Fermatta. Fotografía del autor.

Tras la venta de la casa O’Gorman a Helen Escobedo en 1967, y la destrucción parcial de la misma, los jardines son unas de las pocas piezas reconocibles que quedan de este conjunto, y aunque se encuentren en un estado muy pobre de conservación, aún son visitables como parte de la Academia de Música Fermatta, que hoy ocupa el lugar (figura 4).

**Los jardines de la casa O’Gorman:
una intensificación de lo allí ya hallado**

Desde mediados de los años 40, Helen Fowler había concentrado gran parte de su labor a un exhaustivo estudio de la flora mexicana, que acabó publicándose finalmente como *Mexican flowering trees and plants* en 1961.²⁰ El libro constituyó el primer compendio de carácter enciclopédico sobre la flora regional publicado en México. Una parte fundamental de este trabajo fueron las casi 100 acuarelas con las que Fowler describió cada una de las especies vegetales. El cuidado y delicadeza con las que estas ilustraciones habían sido realizadas le dieron una cierta reputación en México, y la exposición de algunas de estas acuarelas fueron en 1953 las primeras obras femeninas que se expusieron en el palacio de Bellas Artes de Ciudad de México (figura 5). En el libro, las representaciones florales, con su aparente carácter científico, eran también capaces de desarrollar cualidades sensibles, culturales y simbólicas, que acompañaban a la descripción de cada especie (figura 6). Estos aspectos quedan también reseñados en la introducción del libro, donde se hace un especial énfasis sobre la importancia de las flores y la jardinería en la época prehispánica.²¹

20 Helen Fowler O’Gorman, *Mexican flowering trees and plants* (México: Ammex Asociados, 1961). Dos años más tarde salió la versión española de Judith Márquez: *Plantas y Flores de México*, (México: Universidad Nacional Autónoma, 1963).

21 Fowler trataba de recuperar estos valores simbólicos partiendo haciendo sobre todo referencia al relato de Bernal Díaz del Castillo y su descripción de algunos de los jardines mexicas. Fowler O’Gorman, *Mexican flowering trees and plants*, 17-18.

Naturalezas domésticas
Domestic Natures

FRANCISCO GONZÁLEZ
DE CANALES RUIZ

Más allá del organicismo.
Los Jardines de Helen Fowler
para la casa O’Gorman (1947-56)

Beyond modern organicism.
Helen Fowler’s Gardens
for the O’Gorman house (1947-56)

Figura 5. Lámina de Helen Fowler O’Gorman con la descripción de la “Jacaranda Acutifolia” para *Mexican flowering trees and plants*.



Figura 6. Helen Fowler realizando una de sus láminas para *Mexican flowering trees and plants* en su estudio de la casa O’Gorman. Fotografía de Juan Guzmán, 1958.

En el trabajo que desarrolla Fowler en el Pedregal utilizará exclusivamente especies autóctonas, y en especial, cactáceas, helechos y suculentas, incluyendo también los interiores de la cueva como lugar propicio para el crecimiento vegetal. Fowler trabaja siempre desde la realidad preexistente, buscando lugares de oportunidad en los que insertar sus piezas vegetales (figura 7). No introduce modificaciones ni alteraciones en el terreno, no desmonta, atenúa, ni rellena, sino que resalta la propia orografía y materialidad existente con la presencia de lo vegetal. Su manera de trabajar, en realidad, es diferente a la de Wright, ya que éste, desde su ideología agrarista, entiende que lo preexistente debe quedar sujeto a un trabajo humano que le dé sentido. Para Wright, cultivo, jardín, reflejan aquel ya referido “derecho adquirido al nacer” sobre la tierra. Cultivar la tierra es nuestra manera de colonizar-



Figura 7. Un detalle de las inserciones vegetales en la roca realizadas por Helen Fowler, con su carácter salvaje e inasible. Foto de Juan Guzman, 1958.

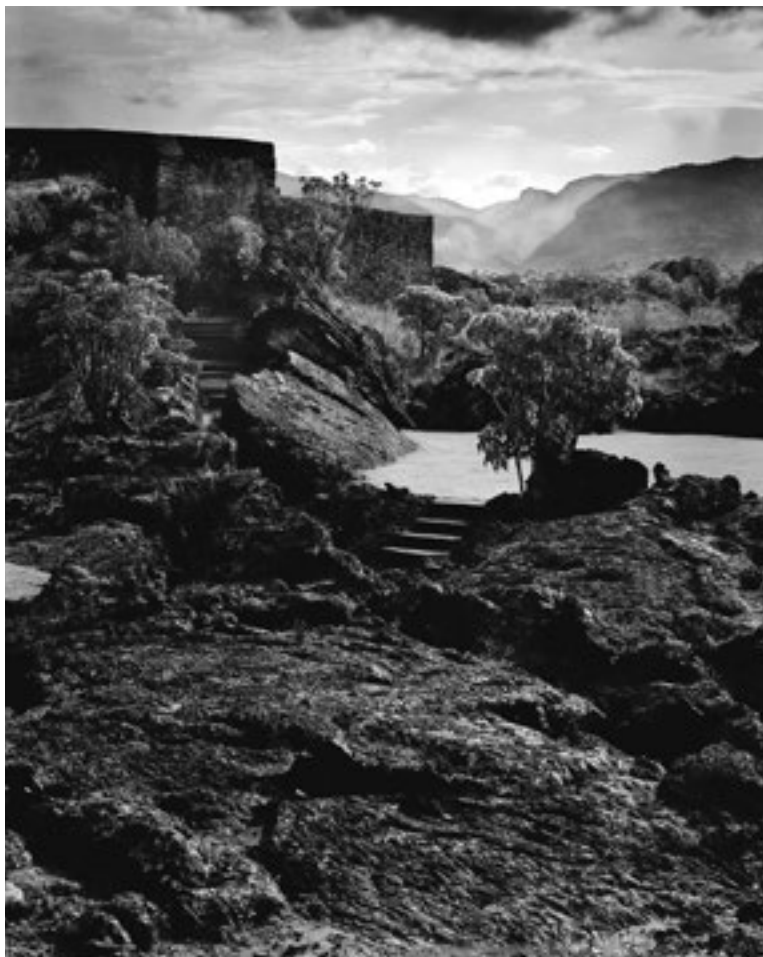


Figura 8. Los Jardines del Pedregal de Luis Barragán, fotografiados por Armando Salas Portugal, en una icónica imagen que sería usada para el poster publicitario del fraccionamiento, 1949.

- 22 Robert W. Weisberg, "Frank Lloyd Wright's Fallingwater: A Case Study in Inside-the-Box Creativity", *Creativity Research Journal*, 23:4 (2011): 307.
- 23 Este modo de proceder se le ha atribuido a menudo a algunas manifestaciones del Land Art, donde el artista, con su obra, no hace más que revelar, o hacer aún más evidentes, por ejemplo, la propia fuerza de la tierra o sus fenómenos. Se puede considerar en este sentido, por ejemplo, la conocida obra *Lightning Field* de Walter de María (1969), o el *Partially Buried Shed* de Robert Smithson (1970). Esta aproximación al Land Art, comprendida como una revisión del concepto romántico de lo sublime, se puede apreciar por ejemplo en: Tonia Raquejo Grado, "Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural", *Neutra*, 9-10 (2003): 180.
- 24 Isabelle Bleecker y Andrea E. Monfried, eds., *Armando Salas Portugal Photographs of the Architecture of Luis Barragán* (Nueva York: Rizzoli, 1992), 10.
- 25 Selden Rodman, *Mexican Journal: The Conquerors Conquered* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958, 84
- 26 "Whose principal component is aggressiveness, similar to the effect produced by the Pedregal itself, as much through its volcanic origin as its vegetation". Helen Fowler O'Gorman, carta a Esther McCoy (15 de Octubre de 1962). Esther McCoy Papers. Archives of American Art, Washington, DC.

la, apropiárnosla para explotarla y hacerla nuestra. El respecto por lo preexistente es además en Wright algo más relativo. Es sabido como su famosísima casa de Bear run reconstruye en parte el terreno existente para crear la pretendida reciprocidad entre arquitectura y paisaje, artificialidad que para Wright nunca fue un problema.²² Para Fowler, sin embargo, el terreno está ya pleno de valores antes de recibir la mano humana, y lo que busca su trabajo es manifestar esa propia evidencia con una intensidad que la haga ineludible.²³ Tampoco el modo de trabajar de Fowler parece relacionarse con el de Luis Barragán en sus Jardines del Predregal. Frente a este cuidado y respeto escrupuloso de la realidad preexistente, Barragán "trataba las formaciones de lava selectivamente: las eliminaba, usaba u ocultaba".²⁴ Sus formas eran angulares y abstractas, y con ello quería manifestar un paisaje donde dominaba la quietud, el vacío, como resaltaban con gran expresividad las fotografías de Armando Salas Portugal, que tan importantes serían para popularización del proyecto (figura 8). Las disposiciones de Fowler, por el contrario, eran mucho más fluidas, envolventes, coloridas, desequilibrantes. Frente al silencio de Barragán, su serenidad, las de Fowler plateaban una salvaje exuberancia desestabilizadora (figura 9).

En 1957, Juan O'Gorman trató de explicar al periodista estadounidense Seden Rodman lo particular de esa forma de considerar el paisajismo, y que él definió como la valoración positiva de su "agresividad".²⁵ Este mismo argumento aparece en una carta de Helen Fowler a la historiadora de arquitectura Esther McCoy, donde explica como en el diseño de sus jardines, el "principal componente es la agresividad, similar al efecto producido por el Pedregal mismo, así como su origen volcánico y su vegetación".²⁶ Barragán, por el contrario, describió siempre

Naturalezas domésticas
Domestic Natures

FRANCISCO GONZÁLEZ
DE CANALES RUIZ

Más allá del organicismo.
Los Jardines de Helen Fowler
para la casa O’Gorman (1947-56)

Beyond modern organicism.
Helen Fowler’s Gardens
for the O’Gorman house (1947-56)

Figura 9. Detalle de la frondosidad y exuberancia de cactáceas y suculentas en los jardines diseñados por Helen Fowler, que nos muestran la fuerza agresiva e impenetrable de lo natural. Fotografía de Juan Guzmán, 1958.



Figura 10. La naturaleza salvaje de los jardines de Helen Fowler con su estudio de pintura al fondo. Los motivos vegetales responden a la narración simbólica de los mosaicos, relacionando sensiblemente significados, cosas y seres. Fotografía de Eliot Elisofon, 1958.



Figura 11. Jardines de la Casa Cetto por Catarina Kramis, como otro modo de acentuar la orografía existente, pero con una mezcla ecléctica de especies vegetales traídas de todo el mundo. fotografiados en 1960.



sus jardines como un lugar donde refugiarse de la agresividad del mundo, el lugar donde “encontrar la paz y la serenidad que cada hombre debería tener cada día y especialmente en tiempos presentes”.²⁷ Así, frente a este modo de tratar el paisaje, que calma y dulcifica, lo que propone Fowler es trabajar potenciando su propia brutalidad, la eclosión sin reservas de lo natural como algo violento e incontenible (figura 10).²⁸ Fowler no fue la única que tomó una dirección aparentemente opuesta a la de Barragán. Katarina Kramis tomó también esta senda en la coetánea casa Cetto, también en el Pedregal (1951), y diseñada por su marido el arquitecto Max Cetto.²⁹ La casa Cetto no sólo se embebe orgánicamente en la lava, formando un ala completamente irregular de la vivienda, sino que en los jardines que diseñó la artista alemana se resalta la expresividad orográfica del paisaje con un amplio repertorio vegetal y floral de cactáceas, orquídeas, suculentas, palos locos y tigrídias (figura 11). Hay que señalar, que, a diferencia del trabajo de Fowler, Kramis no sólo utilizó plantas autóctonas, sino todo un repertorio vegetal de los viajes que realizó por el mundo, lo cual la alejan de esa incisiva búsqueda de lo genuinamente autóctono que persiguió por otra parte la artista estadounidense.³⁰

Más allá del orgánicismo: una narrativa simbólica para el paisaje habitado

El significado de la obra de Fowler no puede entenderse desde un punto exclusivamente visual, como ha prevalecido en muchas tradiciones paisajísticas occidentales, donde el paisaje parte primordialmente de la construcción de una mirada o perspectiva visual.³¹ El paisaje para Fowler es ampliamente sensual, y en ese sentido, podría vincularse con otras tradiciones paisajísticas latinoamericanas modernas, como la conocida obra de Roberto Burle Marx en Brasil. Sin embargo, a diferencia de éste, cuyo trabajo deriva de una extensión de su formación pictórica abstracta, el de Fowler se nutre de una raíz principalmente simbólica, e incluso figurativa, sobre todo si la vinculamos con su relación en tándem con los mosaicos de O’Gorman. En esta misma línea, ya hemos señalado anteriormente el interés

27 “To find the peace and serenity that every man should have every day and especially in present times” Luis Barragán, “Gardens for environment: Jardines del Pedregal”, *Journal of the A.I.A.* 17 (1952): 168-169.

28 O’Gorman lo confronta precisamente a la manera de trabajar de Barragán: “I call these processed gardens (...) There was too much of this crude volcanic rock, so Barragan and his boys put a clump of daisies here, a stand of *colorín* trees there, to soften them up. They spray it with a detergent several times a day, to make the rocks look blacker, glossier, smarter. No more aggressiveness! Shall we say. French boudoir rocks.” Selden Rodman, *Mexican Journal: The Conquerors Conquered*, 84.

29 Max Cetto, “Casa en El Pedregal”, *Arquitectura México* 53 (1956): 41-43.

30 Afortunadamente los jardines de la casa Cetto se encuentran hoy día en mucho mejor estado de conservación que los de la casa O’Gorman.

31 Alain Roger, *Breve tratado del Paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003), 9.

FRANCISCO GONZÁLEZ
DE CANALES RUIZ

Más allá del organicismo.
Los Jardines de Helen Fowler
para la casa O’Gorman (1947-56)

Beyond modern organicism.
Helen Fowler’s Gardens
for the O’Gorman house (1947-56)

32 La relación del uso de la flor con el mundo prehispánico ya sido abordado anteriormente en: Francisco González de Canales, “La casa máscara”, en *Experimentos con la vida misma*. (Barcelona: Actar, 2013), 118-143.

33 Ver el registro de los cronistas españoles sobre estos jardines en: José Miguel Morales Folguera: “Jardines prehispánicos de México en las Crónicas de Indias”, en *Archivo español de Arte* LXXVII (2004): 351-373

34 Las relaciones entre cualidad sensible y significado simbólico, y en general, la capacidad del lenguaje mítico para incorporar las propiedades sensibles y materiales de aquello que enuncia, están abordadas por Claude Lévi-Strauss en el capítulo “La Ciencia de lo Concreto” de su libro *El pensamiento salvaje*. En ella, conocidamente, señala la figura del *bricoleur* frente a la del ingeniero moderno, como aquella capaz de incorporar dichas cualidades en el mundo actual. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (Ciudad de México: FCE, 1997), 11-59.

35 Lévi-Strauss, 29.

36 Lévi-Strauss, 23-24.

37 Lévi-Strauss, 24.

38 En este sentido, esta aproximación, que parte del desplazamiento y el extrañamiento, para lograr luego un orden relacional alternativo con el medio, podría de ser cercano a algunas propuestas ecológicas contemporáneas, vinculadas a conceptos como “Chthuluceno”, de Donna Haraway o “ecología Oscura”, de Timothy Morton, por citar algunos de los que más impacto han tenido recientemente. Haraway dice por ejemplo: “«agitar», «perturbar» (...) nuestra tarea es generar problemas” porque para Haraway, solo tras esa continuado desplazamiento se puede “suscitar respuestas potentes a acontecimientos devastadores, aquietar aguas turbulentas y reconstruir lugares tranquilos”. Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (Bilbao: Edición Consonni, 2019), 9.

que la artista tenía por el sentido que adquiriría lo vegetal en el mundo prehispánico, y es ahí donde debemos ahondar para encontrar el significado de su trabajo.³² La cultura mexicana creó verdaderos jardines botánicos, como los jardines reales de Tenochtitlan, llamados jardines de Anáhuac (1440-1520), los jardines de Ixtapalapa, Huaquechula, Oaxtepec, Texcoco o Atlixco.³³ Los valores que guarda este uso de lo vegetal hay que encontrarlos en la particular relación entre cualidad sensible y significado simbólico propio de culturas como la mexicana.³⁴ Para Lévi-Strauss, uno de los antropólogos modernos que más ahondó en esta cuestión, este tipo de culturas desarrollan un pensamiento que plantea relaciones y agrupaciones intuitivas que en realidad revelan un entendimiento profundo del orden en el que se vive, y de las propias interrelaciones que lo unen, muchas veces con un carácter incluso empírico. A este fenómeno le llamó la lógica de la sensación. Así escribió: “el humo del tabaco puede ser, para una lógica de la sensación, la intersección de dos grupos: uno de los cuales comprendería también la carne a la parrilla y la tostada corteza del pan, que están, como él, compuestos de nitrógeno; y el otro, del que forman parte el queso, la cerveza y la hiel en razón de la presencia del diacetilo (...) La intuición por sí sola incitará a agrupar a la cebolla, el ajo, la col, el nabo, el rábano y la mostaza, aunque la botánica separe a las liliáceas de las crucíferas. Comprobando el testimonio de la sensibilidad, la química demuestra que estas familias, extrañas entre sí, se emparentan en otro plano: todas ocultan azufre. Un filósofo primitivo o un poeta habría podido realizar estos reagrupamientos inspirándose en consideraciones ajenas a la química o a cualquier otra forma de ciencia: la literatura etnográfica nos revela un cierto número de los mismos, cuyo valor empírico y estético no es menor”.³⁵ Para el antropólogo francés, esta “preocupación por la observación total y de inventario sistémico de las relaciones y vínculos”, propia de las sociedades primitivas, y en las que proliferan transposiciones y analogías, “corresponde a preocupaciones intelectuales, antes que a satisfacer necesidades”.³⁶ Es decir, tratan primordialmente de un modo de comprender el orden de relaciones entrelazadas que se generan en el medio vivido, y que se manifiestan con mayor intensidad cuando se trata de elementos sagrados o curativos. Así, por ejemplo, discutiendo la relación entre significado curativo y cualidad sensible, Lévi-Strauss añade: “el verdadero problema no estriba en saber si el contacto de un pico de pájaro carpintero cura las enfermedades de los dientes, sino la de si es posible que, desde un cierto punto de vista, el pico del pájaro carpintero y el diente del hombre «vayan juntos» y por intermedio de estos reagrupamientos de cosas y de seres, introducir un comienzo de orden en el universo”.³⁷

En el caso específico del trabajo de Fowler, será la búsqueda de las relaciones entre las cualidades sensibles del mundo vegetal y los significados simbólicos estudiados a través de la tradición de la cultura mexicana, y lo que ellos ocultan en cuanto a un conocimiento de su medio, lo que se convertirá en un vehículo para la reconexión con una realidad natural más abarcadora. No se trata por tanto sólo de aspirar a una organicidad física, a un encuentro fluido entre casa y territorio, sino a construir una narrativa sensible que nos conecte a un entendimiento del mundo natural como un todo interconectado, capaz de atravesar constantemente las relaciones entre lo fenomenológico y lo inteligible, al igual que se entendía en la espiritualidad mexicana. En el caso de Fowler, esta inmersión no parte necesariamente de la armonía, sino de un desplazamiento, de esa agresividad de la naturaleza más exacerbada que nos arroja por un momento de la medida y dimensión humana, para permitirnos, desde ahí, restablecer entonces unas nuevas categorías relacionales con el medio.³⁸

En los jardines de Fowler, sus momentos simbólicos más intensos estarán vinculados al uso del cactus y al de especies florales especialmente apreciadas como la orquídea. En general, el uso de cactáceas era extendido en los jardines mexicanos. Los frutos de la chumbera, o nopal, por ejemplo, eran metafóricamente llamados

“corazones”, y la profusa presencia de ellos, como ocurría en el propio valle de México, significaban un lugar propicio donde habitar.³⁹ En Huaxtepec, a las afueras de Ciudad de México, los templos estaban ajardinados con ellos, distribuyéndose entre fuentes y flores, pues la presencia de la exuberancia vegetal estaba vinculada con lo sagrado.⁴⁰ En la época moderna, fue el olvidado arquitecto Adamo Boari quien reintrodujo la jardinería con cactáceas en Brasil y luego México. Es conocido como en 1900 incorporó jardines de cactus en su diseño para el Monumento de Porfirio Díaz, hoy lamentablemente desaparecidos, y los propuso también para obras posteriores no realizadas. En Brasil, otra mujer pionera, Mina Klabin, realizó jardines de cactáceas para la considerada primera obra de arquitectura moderna en Brasil, la Casa da Rua Santa Cruz, erigida en Sao Paulo por Gregori Warchavchik entre 1927 y 1928. Al igual que O’Gorman y Fowler, Klabin y Warchavchik eran pareja, y lograron colaborar juntos en otras realizaciones relevantes.⁴¹ Pero los trabajos de Klabin nunca se desarrollaron desde planteamientos simbólicos. Es Helen Fowler quien introduce con sus estudios la relación de estas especies con las tradiciones prehispánicas, y es por eso que son cactáceas, precisamente, las que coronan la casa O’Gorman, y las que se entremeten en la piedra con los mosaicos con los que el arquitecto ha representado a las principales deidades mexicas: el lugar propicio para habitar, si tal como ocurrió, crecieron y proliferaron allí (figura 2).

De todas las representaciones vegetales, la flor era el símbolo del paraíso náhuatl, lo máspreciado del contacto entre hombre y naturaleza. El poeta e intelectual Alfonso Reyes escribe en su *Visión de Anáhuac* lo siguiente: “En todas las manifestaciones de la vida indígena la naturaleza empenó función tan importante como la que revelan los relatos del conquistador; (...) las flores de los jardines eran el adorno de los dioses y de los hombres, a la par que motivo utilizado de las artes plásticas y jeroglíficas”.⁴² El paisaje que construye Helen Fowler no es de frondosos árboles en los que buscar la sombra, tampoco es el huerto que produce material alimento. Su jardín se construye con la flor en conmemoración de ese paraíso relatado por Reyes. La artista adecua cada espacio con la flor, las paredes de lava, la superficie de terrazas, las estancias exteriores, y las estudia también con finas acuarelas tratando así de afinar su conocimiento y sensibilidad sobre cada una de las especies que elige. Porque la flor era motivo más reiterado de la poesía de Anáhuac, por su sensualidad, y por su capacidad para evocar todos los mitos de la tierra. A este respecto Alfonso Reyes añade: “Flor era uno de los veinte signos de los días; la flor es también signo de lo noble y lo precioso; y, asimismo, representa los perfumes y las bebidas. También surge de la sangre del sacrificio, y corona el signo jeroglífico de la oratoria”.⁴³

De todos los espacios cuidados por Helen Fowler quizá el más especial fuera la estancia central, allí donde la cueva de lava natural hacía que la casa entrara en las entrañas de la tierra, quedando iluminada superiormente por un lucernario ojival. Este espacio orgánico fue el que más trabajó el arquitecto, preñándolo con un sinfín de figuras de mosaico que construían un techo fabuloso. Sobre las bancadas naturales de limo que se habían formado en el interior de la cueva, Fowler dispuso la más sagrada de las flores, la orquídea roja, que estallaba sobre la roca entre las figuras de mosaico que el arquitecto había construido. El lugar más sagrado convocaba así a todo el mundo vivo: mariposas y monos, orquídeas y helechos. Y así, en el cuidado de la flor y de la piedra, configuraron los O’Gorman la experiencia diaria de un tranquilo transitar hacia el “paraíso” imaginado por los mexicas, y su reencuentro final con los misterios fecundos de la naturaleza (figura 12).

Conclusión

El trabajo paisajístico de Helen Fowler para la casa O’Gorman ha sido poco considerado en la historia de la arquitectura reciente. Imbuido por la recuperación de los valores de lo prehispánico que propugnaba Diego Rivera en la época, estos jardi-

39 Annette Condello, “Cacti transformation from the primitive to the avantgarde: modern landscape architecture in Brazil and Mexico”, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* 34: 4 (2014): 344.

40 De hecho, los evangelizadores españoles utilizaron a menudo motivos vegetales en representaciones votivas como la Virgen de los Remedios, que se representaba sobre pencas de maguey para transferir la sacralidad de la espiritualidad mexicana a la cristiana.

41 Entre ellas se destacan la Villa modernista de 1929 y el Teatro al aire libre de 1930, ambos en Sao Paulo junto a Warchavchik.

42 Alfonso Reyes, “Visión de Anáhuac (1519)”, en *Obras Completas*, vol. 2 (México: FCE, 1962), 28.

43 Alfonso Reyes, “Visión de Anáhuac (1519)”, 28-29.

FRANCISCO GONZÁLEZ
DE CANALES RUIZ

Más allá del organicismo.
Los Jardines de Helen Fowler
para la casa O’Gorman (1947-56)

Beyond modern organicism.
Helen Fowler’s Gardens
for the O’Gorman house (1947-56)



Figura 12. Orquidiario de la estancia principal de la casa. Fotografía de Juan Guzmán, 1959.

nes presentan una manera singular de entender el paisajismo moderno en México y abre nuevas vías para la práctica contemporánea en la necesidad de construir no sólo una relación físicamente orgánica con nuestro medio, sino narraciones simbólicas que fomenten otros modos de reconciliarnos con el mismo. Se trata de un paisajismo donde prima la exuberancia, lo salvaje, lo convulso, como desplazadores de nuestras experiencias ya asumidas, y que desde ahí, trata de hilar una nueva relación simbólica con lo natural a través del valor sagrado de las cactáceas y la flor en la cultura mexicana. Más que acontecer como un ejercicio secundario en su trabajo como artista, la realización de estos jardines estuvo ampliamente implicada con la propia vida de la autora, y prueba de ello es el trabajo exhaustivo que realizó sobre la flora mexicana, que dan constancia del rigor con el que se llevó a cabo la propuesta de esta artista. Hoy día, apenas nadie sabe de la existencia aún de algo de lo que fueron estos jardines, y del pobre estado de conservación en el que se encuentran. Pero tampoco queda casi nada, a pesar de su mayor fortuna crítica, de los Jardines del Pedregal de Luis Barragán, lo cual nos muestra el poco cuidado que la cultura reciente ha tenido por estas obras tan relevantes para el paisajismo moderno en Latinoamérica.

Bibliografía

AA.VV. 2002. *Ciudad Universitaria 1952-2002*. Ciudad de México: UNAM.

Arroyo Luna, Antonio. 1973. *Juan O’Gorman. Autobiografía, Antología, Juicios Críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. Ciudad de México: Cuadernos populares de la pintura mexicana moderna.

Barragán, Luis. 1952. “Gardens for environment: Jardines del Pedregal”, *Journal of the A.I.A.* 17: 168-169.

Cetto, Bettina. 2019. “Los jardines que crearon ellas en la Casa Cetto y la Casa O’Gorman”, *Obras Expansión*: s.n.

Cetto, Max. 1956. “Casa en El Pedregal”, *Arquitectura México* 53: 41-43.

Bleecker, Isabelle y E. Monfried, Andrea, eds. 1992. *Armando Salas Portugal Photographs of the Architecture of Luis Barragán*. Nueva York: Rizolli.

Bravo-Hollis, Helia. 1978. *Las Cactáceas de México*. Ciudad de México: UNAM.

- Carrillo Trueba, César. 1995. *El Pedregal de San Ángel*. Ciudad de México: UNAM.
- Condello, Annette. 2014. "Cacti transformation from the primitive to the avantgarde: modern landscape architecture in Brazil and Mexico", *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* 34:4, 339-351.
- Eggeneer, Keith L. 1995. "Diego Rivera's proposal for el Pedregal", *Notes in the History of Art* Vol. 14, No. 3 (Spring): 1-5.
- Eggeneer, Keith L. 2001. *Luis Barragán's gardens of El Pedregal*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Fowler O'Gorman, Helen. 1961. *Mexican flowering trees and plants*. Ciudad de México: Ammex Asociados.
- Fowler O'Gorman, Helen. 1962. Carta a Esther McCoy (15 de Octubre de 1962). Esther McCoy Papers. Archives of American Art, Washington, DC.
- González de Canales, Francisco. 2013. "La casa máscara". *Experimentos con la vida misma*. Barcelona: Actar, 118-143.
- Haraway, Donna. 2019. Seguir con el problema generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Edición Consonni.
- Jiménez, Víctor. 2004. *Juan O'Gorman: Vida y Obra*. Ciudad de México: UNAM.
- Lévi-Strauss, Claude. 1997. *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: FCE.
- López Rangel, Rafael. 1986. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. Ciudad de México: SEP.
- Masters, Hilary. 2005. *Shadows on a Wall: Juan O'Gorman and the Mural in Patzcuaro*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, Londres.
- Morales Folguera, José Miguel. 2004. "Jardines prehispánicos de México en las Crónicas de Indias", en *Archivo español de Arte* LXXVII: 351-373.
- O'Gorman, Juan. 1955. "Un intento de arquitectura realista", *Espacios* 25: 25-30.
- O'Gorman, Juan. 1976. "A propósito de conservación... Un ensayo de arquitectura orgánica", *Arquitectura México* 112: 93.
- O'Gorman, Juan. 1982. "Casa habitación. Arq. Juan O'Gorman 1948-52. Anexo" en Marisol Aja, "Juan O'Gorman", *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico* 22-23: 40-41.
- O'Gorman, Juan. 2007. *Autobiografía*. Ciudad de México: UNAM.
- Pani, Mario y del Moral, Enrique. 1979. *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal*. Ciudad de México: UNAM, 1979.
- Raquejo Grado, Tonia. 2003. "Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural", *Neutra* 9-10: 178-180.
- Rivera, Diego. 1949. "Requisitos para la organización de El Pedregal", *Novedades* (3 de Julio): 22.
- Reyes, Alfonso. 1962. "Visión de Anáhuac (1519)". *Obras Completas*, vol. 2. Ciudad de México: FCE.
- Rodman, Selden. 1958. *Mexican Journal: The Conquerors Conquered*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Roger, Alain. 2003. *Breve tratado del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Weisberg, Robert W. 2011. "Frank Lloyd Wright's Fallingwater: A Case Study in Inside-the-Box Creativity", *Creativity Research Journal*, vol. 23, n. 4: 296-312.
- Wright Frank, Lloyd. 1974. *An Organic Architecture. The Architecture of Democracy*. Cambridge: MIT Press.

Procedencia de las imágenes

- Figuras 1 y 8. Fundación Armando Salas Portugal.
- Figuras 2, 6, 7, 9, 10, 12. Archivo fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Figura 3. Archivo personal de Luis Stephens.
- Figura 4. Fotografía del autor.
- Figura 5. *Mexican flowering trees and plants* (México: Ammex Asociados, 1961).
- Figura 11. Archivo Max Cetto. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Cortesía de Bettina Cetto