

El ojo, la lente y la esfera

Un autorretrato de Armando Salas Portugal

Cristóbal Andrés Jácome Moreno

Licenciado y maestro en historia del arte



Armando Salas Portugal, *Autorretrato*, ca. 1950
Archivo: Fundación Armando Salas Portugal

Pagar por sí mismo,
tomarse como objeto,
sacar de sí mismo la
materia de su obra

*Michel Tournier*¹

Laberinto

Espacios que se expanden y comprimen, planos intersectados y superpuestos, desplazamientos constantes de ejes y coordenadas conforman la casa del arquitecto Luis Barragán.² Su composición es algo incomprensible en primera instancia y bien podría asemejarse a la de un laberinto, pero en todas sus entradas y salidas hay un lugar que expresa cierto grado de libertad. Situada en la parte superior de la casa, en un área amplia, a cielo abierto, enmarcada por muros que no cierran y dos torres en forma de prisma rectangular, se encuentra un soporte de madera que sostiene una gran esfera reflejante. Ahí, de cara a la esfera, al lado de un muro con una cruz incrustada, el fotógrafo Armando Salas Portugal colocó el trípode, la cámara, centró su mirada y tomó una fotografía. Hizo una foto de sí mismo.³

Un autorretrato en la Casa Barragán da pie a la reflexión sobre la identidad del fotógrafo, las distorsiones espaciales, las vanguardias y la arquitectura

La imagen resultante aproxima tres planos distintos. El primero es el marco contextual de los objetos, el margen sobre el cual están depositados. El segundo es la esfera como elemento emplazado en el espacio, mientras que el tercero es la imagen en la cara de la esfera.

Si al momento de dirigir la mirada hacia dentro de la esfera, o mejor dicho, hacia su superficie, se abstraen las formas que componen la imagen, se pueden observar los tres elementos que sirvieron como base de composición de la Bauhaus: el cuadrado (en la retícula integrada por el piso, los muros levantados y la caja de la cámara), el triángulo (en el trípode del fotógrafo) y el círculo (en el contorno de la esfera y la lente de la cámara). Esta experimentación visual propia de la vanguardia fotográfica tiene a su vez una funcionalidad dentro de la imagen. Por ejemplo, la retícula, forma icónica de la modernidad,⁴ sirve como coordenada visual y sugiere un mapa cartográfico que sitúa la mirada hacia dentro de la esfera. El trípode, situado justo en medio de la fotografía, se levanta como una estructura en equilibrio sin la cual ésta no hubiera sido posible. La esfera de vidrio reflejante, círculo en cuyo centro se encuentra otro círculo, refiere a la matriz de la imagen, es decir, al ojo del fotógrafo.

Pese a que los elementos compositivos de la imagen son proporcionales entre sí, el cuerpo del fotógrafo contribuye a dar mayor sentido de orden a la composición. Aunque su figura centrada y su pose casi simétrica constituyen el eje medio, si se divide la imagen en partes iguales no estaría del todo centrado.

Proporción, equilibrio, orden, en una realidad doblemente transformada por la cámara y la esfera. Si bien hasta ahora se ha propuesto un acercamiento a la constitución formal de la imagen, cabe preguntarnos de qué manera la esfera contribuye a desintegrar los objetos, el tiempo y el espacio. Salas Portugal la usó para experimentar con el campo espacial y visual cuestionando de esta manera si la arquitectura contiene a la esfera o la esfera envuelve a la arquitectura. Los objetos se expanden en un gran angular, se desproporcionan y así adquieren movimiento, sólo el cuerpo del fotógrafo permanece intacto cual eje vertical.

¿A qué distancia se encuentran los objetos de la esfera? ¿Cuál es ese nuevo contexto que se construye partiendo de la deformación en sí? ¿Qué tipo de orden físico proporciona? La esfera creó una incógnita más en el laberinto. Si los espejos engañan, las esferas, aún más.

Persona

El juego óptico expuesto en la imagen destaca el valor retiniano de la fotografía. La esfericidad de la perspectiva, el reflejo modificante pero a su vez claramente definido implica la concesión de una mayor visualidad a la foto a fin de conformar el conjunto de las partes. Además de los elementos compositivos descritos, se han relacionado tres cuerpos convexos que se refractan recíprocamente: el ojo, la lente y la esfera. El ojo que mira a través de la lente, la lente que se refleja en la esfera, la esfera que sujeta al ojo y a su artefacto adjunto. Gracias al proceso de la toma, esta interrelación es perceptible y demandaba ser un autorretrato.

Considerado por Michel Tournier como arte reflexivo,⁵ el autorretrato demuestra el poder que tiene el artista sobre el arte,⁶ su importancia como factor determinante para su existencia, asegurando precisamente su identidad y la posibilidad de su obra. El autorretrato presenta el dominio de la individualidad y, a su vez, lo convierte en una figura estática de su propia obra. Para E. H. Gombrich es una protección contra el "aspecto no natural",⁷ como si estuviéramos invadidos por distorsiones constantes y el autorretrato fuera un tipo de defensa.

En la historia de las imágenes, el primer autorretrato del que se tiene noticia en la tradición occidental acontece en el episodio bíblico del velo de Verónica.⁸ Ahí, la faz de Cristo pasó del estado corpóreo a la representación en imagen,

**Ahí, de cara a la esfera,
al lado de un muro
con una cruz incrustada,
el fotógrafo Armando
Salas Portugal colocó
el trípode, la cámara,
centró su mirada
y tomó una fotografía.
Hizo una foto de sí mismo**

Roberto Montenegro
Autorretrato, 1942, óleo/tela, 70 x 60 cm
 Colección de la Academia de Arte de San Carlos

exponiendo así la manera en que es posible autoconstruirse como individuo y quedar impreso ante el mundo.

La imagen del velo de Verónica existe sólo como idea abstracta. No obstante, el tránsito de la autorreferencialidad a la modernidad constituye uno de sus caracteres más significativos. Una fotografía de un fotógrafo tomándose una foto, como la de Salas Portugal, revela la existencia contemporánea del autor. Un fotógrafo que a mediados de los años cincuenta viste como un ser de la urbe y trabaja con las expresiones arquitectónicas más vanguardistas del momento se representó por medio de un artificio óptico y ha perdurado, como todo sujeto en una fotografía, petrificado.

Piense en el momento de la toma. Salas Portugal mide la distancia entre él y la esfera, ubica el trípode y acto seguido coloca la cámara sobre éste orientando su dirección y disponiendo su altura. Él se coloca detrás, y cuando su mirada desciende dentro de la cámara, busca que el círculo de la lente esté en el centro del rectángulo fotográfico con el fin de lograr una composición única, como tantas veces lo ha hecho. Entonces calcula la velocidad de obturación, la apertura del diafragma y oprime el disparador por medio del cual quedará el registro de una imagen de sí mismo.

El resultado es un rostro oculto, más bien, la cámara hace ahora las veces del rostro y la lente es el ojo. La cámara es una extensión de su cuerpo, emblema de su identidad como fotógrafo,⁹ una máscara al descubierto. Máscara, que en el sentido griego del término provenía de *prosopon*, y que al traducirse al latín se modificó por "persona".¹⁰ Por tanto, máscara y persona son dos términos que unifican una misma idea, la persona porta una máscara, la máscara contiene a una persona.¹¹ ¿Hasta qué punto es un autorretrato la imagen que no muestra el rostro y se desconoce al individuo que lo toma? En los géneros y convenciones del arte occidental, el retrato es la obra que privilegia al rostro, su gestualidad. Entonces, ¿de qué manera el autorretrato debe revelarlo también? ¿Al suplir Salas Portugal el rostro por la cámara, pasa de ser un autorretrato a una fotografía de la fotografía? ¿Qué tipo de autoconciencia está manejando el fotógrafo? En tanto foto autorreferencial, y no obstante el borramiento del rostro dado por el enmascaramiento por medio de la cámara, existe desde luego la noción de autorretrato que establece su construcción con posibilidades abiertas.

Comprendido en una esfera y en una fotografía (doble representación ficcional), el fotógrafo le pertenece a ambas. Quedó engullido por la esfera que lo ve todo, lo absorbe todo. En la toma fotográfica, la cual sólo posee un fragmento de esfericidad, el cíclope se congeló a sí mismo con su fuerza estética.

Artificio y reflejo, o reflejo que a la vez es artificio, la esfera es el elemento retórico de la imagen que en la fotografía se puede entender como una alegoría de la ilusión fotográfica. Esfera y cámara son objetos que transforman la realidad, la vuelven apariencia. Es un hecho que en su obra Salas Portugal no representó únicamente aquello que era evidente, sino que se acercó al lado imaginario de las cosas. Aquí lo hizo valiéndose de un recurso óptico como es la esfera. A pesar de los límites visuales de la lente, el objeto introduce la idea del fotógrafo de abarcar un todo, donde se encuentren la mayoría de los referentes posibles del espacio pese a su deformación. Para Platón, los reflejos "eran condenables porque estaban llenos de olvido. Las imágenes espejadas, las imágenes que devolvían el espejo eran como los espejismos".¹² Así, la esfera implica un espejismo donde la noción unitaria de las proporciones conforma un signo de totalidad que integra los elementos dispersos en la fragmentación fotográfica. Entendida como un espejismo unificante, el tema que adquiere especial significado en el momento de introducir una esfera en la fotografía es la de reproducir la luz.¹³ En este caso la refracción es por partida triple. Los tres elementos convexos, el ojo, la lente y la esfera, capturan y diseminan la luz de manera simultánea: retienen e irradian sus rayos en direcciones distintas a fin de concentrarse en una imagen.

La luz como estímulo de los cuerpos, el artista que se desdobra en modelo de su propia obra y el fluir inasible de los objetos en las esferas, son temas de tradición en la historia de las imágenes.

Este autorretrato de Salas Portugal no es el único que hizo el fotógrafo en la Casa Barragán.¹⁴ El otro ejemplo muestra al fotógrafo-modelo agachado a un lado de la esfera, cámara en mano, mientras otra cámara está colocada sobre un trípode en el centro de la esfera, que nuevamente es el objeto base de la composición. Debido a su pose y al estar ubicado al lado derecho de la esfera, el cuerpo de Salas Portugal aparece descompuesto. Su anatomía pierde forma a la par que la arquitectura de su entorno. El tipo de cámara muestra que no es el mismo

Nacho López, *Mano con esfera*, 1962

cabe preguntarnos de
qué manera la esfera
contribuye a desintegrar
los objetos, el tiempo
y el espacio

momento fotográfico del autorretrato al que nos referimos en un primer momento. Incluso está situado en el lado contrario de la esfera, capturándose desde la cara opuesta a él y a la arquitectura. Partiendo de estas dos imágenes se puede establecer una genealogía de su tema y composición.

La distorsión de la perspectiva por medio de superficies convexas en el autorretrato tiene uno de sus orígenes en el trabajo del pintor Parmigianino, en cuya obra *Autorretrato en espejo* (1524), deformó tanto su rostro como el entorno. Más adelante, en uno de los momentos de mayor experimentación óptica como lo fue el siglo XVII, y específicamente en los territorios flamencos, el uso de espejos convexos para autoadentrarse en un mundo ficticio adquirió relevancia. En este sentido destaca la pintura *El matrimonio de los Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck, donde el autor se plasmó en el fondo del espacio pictórico en una lente esférica; se trata de una imagen dentro de otra. Para el siglo XX, las vanguardias artísticas retomaron el ejercicio visual que proporcionan los cuerpos esféricos. La escuela de la Bauhaus aportó casos interesantes como los de Georg Muche, *Taller de carpintería*

en la esfera (1921); Walter Funkat, *Esferas de vidrio* (1929) y László Moholy-Nagy, *Film und foto* (1929).¹⁵ En México, trabajos de Agustín Jiménez, *Autorretrato sobre un fanal* (1933); Roberto Montenegro, *Autorretrato* (1941, 1942, 1946, 1954, 1955, 1959, 1961)¹⁶ y Nacho López, *Mano con esfera* (1962),¹⁷ demuestran la impronta que dejó la forma esférica como elemento definitorio de una estética de vanguardia. Quizá por las posibilidades ficcionales que presenta, tal vez la obra más reconocida de este género dentro de la cultura visual de occidente es el *Autorretrato con esfera* (1935) de Escher. Vale la pena destacar que la mayoría de estas imágenes se vinculan con la arquitectura. Los autorretratos se sirven de ella para dar un efecto óptico distorsionador, irreal, onírico incluso. El espacio queda trastocado con lo que destaca el vínculo del individuo con arquitecturas imaginarias. Se trata entonces de una reinterpretación del espacio arquitectónico para conformar visualmente otras arquitecturas no generadas por los arquitectos sino por los codificadores visuales de sus obras.

Imágenes retóricas o retóricas de la imagen, los autorretratos fotográficos en superficies esféricas se revelan como metáfora de las reproductibilidades. La fotografía, arte de la reproductibilidad, se reproduce en el reflejo de la esfera. La cámara, dispositivo inmerso en el campo fotográfico, prevalece el hecho de que la fotografía es un arte retiniano y que, por tanto, su plasticidad se extiende a una cultura de la mirada más que a un discurso de las representaciones. Algo similar argumentaba Roland Barthes cuando pedía, más que una historia de la fotografía, una "Historia de las miradas".¹⁸ El reflejo, imagen que es imagen de las imágenes, muestra al fotógrafo que devuelve su mirada, es observador y observado al mismo tiempo. Luego, el trayecto de su mirada es doble: hacia afuera en el reflejo, hacia adentro en la cámara. ¿Cómo acercarse a la figura duplicada del fotógrafo? Salas Portugal en la esfera, Salas Portugal en la fotografía, plantea una dialéctica entre lo que Víctor I. Stoichita ha considerado figura-espejo y figura-filtro. En la figura-espejo los personajes de la obra contraponen la mirada del espectador, mientras que en la figura-filtro el contemplador sigue los pasos de la figura.¹⁹ No sólo el sujeto objetivado está adentrado en el diálogo de las refracciones y reproductibilidades, también en el margen de las asociaciones espaciales, es decir, la arquitectura. ¿Qué sucede con el espacio arquitectónico cuando se reproduce en una esfera? ¿Qué implica para la historia de las imágenes de la arquitectura moderna este autorretrato? ¿Cuál es la problemática que despierta el sujeto dentro del *ars combinatoria* entre la fotografía y la arquitectura?

Escenario

La relación entre arquitectura y fotografía ha estado presente desde que ésta surgió. Si en un principio la difusión de las formas e ideas arquitectónicas provino de la imprenta,²⁰ la fotografía representó el medio adecuado para la propagación de los estilos y posibilidades constructivas de la arquitectura. Para el siglo XIX, el proyecto de registro de edificios y monumentos se convirtió en una práctica que debían cubrir los Estado-nación para dejar asentadas sus identidades urbanas. La documentación decimonónica de la arquitectura, del monumento que se convierte en documento, maneja un espíritu moderno en el sentido de entender al fotógrafo como un *flâneur* que vive al compás del ritmo de la ciudad, se imbuje de ella y la codifica en fotografías. Pero el punto culminante entre el lenguaje arquitectónico y fotográfico, donde su sinergia se concreta según los parámetros de la modernidad, es en la arquitectura del Movimiento Moderno.

La arquitectura del Movimiento Moderno es moderna no sólo por el uso de materiales como el vidrio, el metal o el concreto



Laszlo Moholy Nagy, *Film und foto*, 1929

reforzado, sino también por la relación que emprende con los medios técnicos de información como la fotografía, el cine, la publicidad y las publicaciones.²¹ A partir de las ideas e imágenes generadas por los padres de la arquitectura moderna como Le Corbusier,²² la trama de la arquitectura del siglo XX se compone por el vínculo entre el objeto arquitectónico y su medio de propagación. En México es imposible entender su desarrollo sin revistas como *Arquitectura/México*, *Calli* o *Espacios*, publicaciones cuya codificación visual ha determinado la manera de ver y entender a la arquitectura en nuestro país.

En México, Armando Salas Portugal fue uno de los actores principales en la construcción de las imágenes de la modernidad arquitectónica. Formado en la fotografía de paisaje, Salas Portugal incursionó en el campo de la arquitectura al realizar el ensayo fotográfico de Ciudad Universitaria a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta.²³ Simultáneamente, conoció al arquitecto Luis Barragán, quien le encargó fotografiar el diseño y la construcción de los Jardines del Pedregal de San Ángel, definiendo con ello los imaginarios estéticos de uno de los proyectos urbanos más originales de la modernidad.²⁴ A partir de los cincuenta, la arquitectura de Barragán fue fotografiada en su totalidad por Salas Portugal. A la distancia, este vínculo ha llegado a consolidarse como un discurso visual en el que es casi imposible entender a Barragán sin las imágenes poetizadas de su fotógrafo. Sustracción de espacios en formas geometrizarantes, cuerpos orgánicos en contraste con volúmenes rectos, la grandeza de los muros vistos en perspectiva y contrapicada, y la luz como motivo arquitectónico, componen la arquitectura de Barragán en la visión de Salas Portugal.

El autorretrato del fotógrafo que estamos analizando muestra su relación con la arquitectura y, desde luego, con la fotografía. Destaca el hecho de que la codificación fotográfica de Salas Portugal estaba centrada en la obra de Barragán y que, en el caso del autorretrato, dispone de la arquitectura de Barragán como escenario. El fotógrafo entonces se ha servido de la creatividad del arquitecto para consolidar un espacio imaginario donde él es el protagonista. Los vínculos entre un autor y otro son intercambiables. El eco de sus subjetividades se desplaza de un lado a otro y esta imagen en específico sugiere un diálogo continuo gracias a la transformación de los espacios arquitectónico y fotográfico. Pero la retroalimentación de autores se extiende aún más debido a la intervención implícita del pintor jalisciense Jesús Reyes Ferreira, a quien se le debe el adentrar un objeto de la cultura popular, como hasta entonces eran las esferas de vidrio, a la arquitectura moderna. Tres autores interrelacionados concertando una singular fotografía en la cultura de las imágenes de la modernidad arquitectónica.

La fotografía de la arquitectura, caracterizada por la ausencia de figuras humanas que proporcionan idea de escala y que por lo mismo muchas veces implica un espacio impreciso, adquiere, en el autorretrato de Salas Portugal, cierta claridad. Debido a la introducción del cuerpo del fotógrafo queda expuesta la tesis de Walter Benjamin quien concebía a la arquitectura como un arte que se debía percibir de manera táctil y visual.²⁵ Sin embargo, la desproporción de los elementos reflejados en la esfera implica una concepción distinta del tiempo y el espacio, lo que lleva al escenario a un plano ficticio. Buena parte de la historia de la arquitectura moderna se basa en el mito de que ésta posee principios de racionalidad y orden, aunque la construcción de su discurso tiende puentes con imágenes y posturas irracionales como las buscadas por el surrealismo.²⁶ Así, visto el autorretrato de Salas Portugal desde la perspectiva arquitectónica, se puede inscribir como un cuestionamiento de los postulados del Movimiento Moderno y sus imágenes. Como fotógrafo encargado de representar los momentos heroicos de la arquitectura moderna en México, la somete a discusión con su autorretrato. En sus fotografías de arquitectura, Salas Portugal registra, desde una mirada analítica, tanto logros estéticos como constructivos. En cambio, en el autorretrato, se coloca como el actor central del espacio arquitectónico.

La arquitectura, el fotógrafo, ¿son presentables ante quién? El autorretrato fue concebido en el espacio privado por excelencia, la casa habitación, y se presenta como un ejercicio visual de y para el autor. La imagen, según se tiene noticia, no ha poseído hasta ahora vía de circulación alguna.

Las implicaciones del autorretrato de Armando Salas Portugal para la ciencia de las imágenes se relaciona con la manera en que se autoconstruyen las identidades de los sujetos en la modernidad. Una modernidad donde la mirada, la técnica y el artificio, refractan imágenes de permanencia y transformaciones. La persona en el laberinto, en el escenario donde se presenta, refiere a un lugar de residencia propio, construido para sí a manera de arquitectura imaginaria.²⁷

Notas

- 1 Michel Tournier, *El crepúsculo de las máscaras*, Gustavo Gili, 2002, Barcelona, p. 111.
- 2 1949-50, Ramírez núm.14, Colonia Tacubaya, México, DF.
- 3 La esfera de la imagen pertenece a las situadas dentro de la propia casa como elementos decorativos.
- 4 Véase Rosalind Krauss, "Reticulas" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, 1996, Madrid.
- 5 Michel Tournier, *op. cit.*, p. 105.
- 6 Michael Levey, *The painter depicted. Painter as a subject in painting*, Thames and Hudson, 1981, New York, p. 8.
- 7 E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, 2000, Madrid, p. 118.
- 8 Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 72.
- 9 Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, 2002, Barcelona, p. 94.
- 10 Pedro Azara, *op. cit.*, p. 69.
- 11 El término "persona" (o máscara) ha estado presente en la historia de las ideas fotográficas. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes considera a la fotografía como "arte de la Persona". Véase Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, 1989, Barcelona, p. 124.
- 12 Pedro Azara, *op. cit.*, p. 39.
- 13 La asociación entre la luz y las formas esféricas parece tener origen en el siglo XIII gracias a la conceptualización que de ello hizo John Pecham: "it is the nature and harmony of light to be circular (...) the spherical shape is associated with light". John Pecham, *Perspectiva communis*, citado en David Lindberg, "Laying the Foundations of Geometrical Optics", *The Discourse of Light from the Middle Ages to Enlightenment*, ed. David C. Lindberg and Geoffrey Cantor, Castle Press, Los Angeles, 1985, pp. 1-65. Citado por Alberto Pérez-Gómez y Louise Pelletier, *Architectural representation and the Perspective Hinge*, MIT Press, 2000, Massachusetts, p. 55.
- 14 Esta fotografía se publicó en el catálogo *Luis Barragán. La revolución callada*, Zanco, Federica (ed.), Skira-Vitra, 2002, Suiza.
- 15 László Moholy-Nagy tuvo especial interés en la utilización de los cuerpos cóncavos y convexos en la experimentación fotográfica. En su conocido estudio *Pintura, fotografía, cine*, cita lo siguiente: "(...) experimentos con diversos sistemas de lentes; un procedimiento que modifique las proporciones que nuestros ojos perciben, que bajo ciertas condiciones las deforme hasta el grado de lo 'irreconocible'". László Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine*, Gustavo Gili, 2005, Barcelona, p. 135.
- 16 Un análisis de la esfera en Montenegro se encuentra en Julieta Ortiz Gaitán, "La esfera en la obra de Roberto Montenegro: Un análisis iconográfico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 57, 1986, México.
- 17 Al respecto de la forma esférica en Nacho López, véase Isaura Oseguera, "Fotografía y vanguardia. Dos ejemplos de fotografía de arquitectura de Nacho López: La capilla abierta de Cuernavaca (1958) y la Exposición Internacional 'México construye' (1962)", Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007, México.
- 18 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 40.
- 19 Victor I. Stoichita, *Ver y no ver*, Siruela, 2005, Madrid, p. 24.
- 20 Al respecto de la proliferación de imágenes e ideas arquitectónicas a partir del surgimiento de la imprenta véase Mario Carpo, *La arquitectura en la era de la imprenta*, Cátedra, 2003, Madrid.
- 21 Beatriz Colomina, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, 1996, Massachusetts, p. 73.
- 22 Además de constituir un ejemplo paradigmático de la arquitectura del siglo XX, Le Corbusier entendía la importancia de los medios para la comprensibilidad y difusión del discurso edificado. Al respecto, véase Beatriz Colomina, "*L'Esprit Nouveau: Architecture and Publicité*", *Architecture Theory since 1968*, Michael Hays (ed.), MIT Press, 1998, Cambridge, Massachusetts.
- 23 Véase Laura González Flores, "De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal", en *Morada de lava. Armando Salas Portugal, Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, UNAM, 2006, México.
- 24 Es destacable la manera en que las fotografías de Salas Portugal funcionaron como imágenes publicitarias del desarrollo del fraccionamiento Jardines del Pedregal. Al respecto, véase Keith L. Eggener, *Luis Barragán. Gardens of El Pedregal*, Princeton Architectural Press, 2001, New York.
- 25 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, pp. 93-94.
- 26 Al respecto del cuestionamiento al estatuto racional de la arquitectura moderna, véase Thomas Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, Routledge, 2005, New York.
- 27 Agradezco los comentarios y observaciones que hicieron a este texto Deborah Dorotinsky, Louise Noelle Gras y Luis Adrián Vargas.