



## Regionalismo orgánico: humanidad, naturaleza y capitalismo en Juan O’Gorman y Nicolás Cabral

### Organic Regionalism: Humanity, Nature, and Capitalism in Juan O’Gorman and Nicolás Cabral

 Gianfranco Selgas

gianfranco.selgas@su.se

Universidad de Estocolmo, Suecia

Recepción: 27 Marzo 2021

Aprobación: 18 Abril 2021

Publicación: 03 Mayo 2021

**Cita sugerida:** Selgas, G. (2021). Regionalismo orgánico: humanidad, naturaleza y capitalismo en Juan O’Gorman y Nicolás Cabral. *Orbis Tertius*, 26(33), e192. <https://doi.org/10.24215/18517811e192>

**Resumen:** En este ensayo, propongo leer la configuración de lo que describo como ‘regionalismo orgánico’ en la novela *Catálogo de formas* (2014), del escritor argentino-mexicano Nicolás Cabral. Desarrollo la noción de ‘regionalismo orgánico’ tomando como punto de partida los ensayos sobre arquitectura organicista del pintor y arquitecto mexicano Juan O’Gorman (1905-1982). Argumento que a través de sus ensayos y su práctica artístico-arquitectónica, O’Gorman propuso una visión simbiótica entre naturaleza y cultura, crítica de los preceptos euromodernos y capitalistas que son recuperados tanto temática como formalmente en la novela de Cabral. A diferencia de los estudios que leen *Catálogo de formas* como una obra metatextual con la de O’Gorman, señalo que, leída como expresión del ‘regionalismo orgánico’, la novela tematiza y formaliza las relaciones orgánicas entre humanidad y naturaleza con los efectos de las prácticas extractivistas como fondo espacio-temporal.

**Palabras clave:** Extractivismo, Regionalismo, Organicismo, Nicolás Cabral, Juan O’Gorman.

**Abstract:** In this essay, I propose to read the configuration of what I describe as ‘organic regionalism’ in the novel *Catálogo de formas* (2014), by Argentine-Mexican writer Nicolás Cabral. I develop the notion of ‘organic regionalism’ taking as a starting point the essays on organicist architecture by Mexican painter and architect Juan O’Gorman (1905-1982). I argue that through his essays and his artistic-architectural practice, O’Gorman proposed a symbiotic vision between nature and culture, critical of the Euromodern and capitalist precepts that are recovered both thematically and formally in Cabral’s novel. In contrast to studies that read *Catálogo de formas* as a metatextual work with O’Gorman’s, I point out that, read as an expression of ‘organic regionalism’, the novel thematizes and formalizes the organic relations between humanity and nature with the effects of extractivist practices as a spatio-temporal background.

**Keywords:** Extractivism, Regionalism, Organicism, Nicolás Cabral, Juan O’Gorman.



## 1. INTRODUCCIÓN

En la pieza documental *Como una pintura nos iremos borrando* del director cinematográfico mexicano Alfredo Robert (1987), se registra con precisión reveladora el genio del pintor, arquitecto y muralista mexicano Juan O’Gorman (1905-1982). Figura representativa de las artes plásticas del país norteamericano, O’Gorman se inició en la arquitectura como funcionalista radical y luego se alinearía con el organicismo<sup>1</sup>, para finalmente abandonar la práctica arquitectónica profesional y dedicarse a la pintura mural y de caballete, sobre la cual también ganaría importante reconocimiento en su país natal y en el extranjero. Sus trabajos artísticos y arquitectónicos representaron, como lo describe Adriana Zavala (2007, p. 492), dos planos simultáneos de lo real: uno que es característico de la realidad socio-cultural mexicana en el tiempo de producción de sus obras y el otro representativo de la relación histórica entre la herencia indígena y la europea, de suma importancia en la historia de México y de América Latina. En el documental de Robert, el recorrido visual e histórico por la obra pictórica y arquitectónica de O’Gorman se solapa con la filosofía y los matices ideológicos que, por medio de una aproximación documental conversacional, testimonial y de introspección estética y política, el artista comunica al realizador. Siguiendo las lecturas críticas de la obra de O’Gorman, la singularidad de su proyecto artístico podría describirse como uno que, a grandes rasgos, se enfoca en “la reivindicación de la lucha de clases propia de un mundo capitalista —donde el pueblo vive marginado, explotado y en condiciones culturales y económicas miserables— como medio para transformar la realidad económica y social en un mundo más justo” (Olivares Correa, 2010, p. 4). De ello dan prueba sus murales y pinturas con temática revolucionaria y nacionalista, así como el objetivo que tenían sus primeros edificios funcionalistas, los cuales buscaban subsanar las principales necesidades de la nación —la falta de viviendas populares y de escuelas públicas—. El posterior y radical desmarque que pregona el arquitecto al respecto del funcionalismo y su apología del organicismo, además de su crítica acérrima al concepto de la arquitectura de corte internacional y los preceptos asociados a los intereses capitalistas, mecánicos y técnicos del urbanismo moderno que empezaba a despuntar en Ciudad de México, adquieren gran relevancia en los últimos minutos del metraje de Robert. En el film, notamos el taller de O’Gorman, donde la toma muestra al pintor sentado frente al caballete, ultimando los detalles de una de sus obras mientras explica otra pintura, *Corrupción y polución en nuestra maravillosa civilización*, del año 1976:

El consumerismo [sic.] y estoy enojado con la sociedad en la que vivo [...] La polución y el neofascismo. Es un cuadro en donde está pintada la polución. Está expresado mi sentimiento con respecto a aquello que está haciendo el hombre con respecto al medio orgánico donde vive [...] Por eso estamos en el borde, en el borde del sacrificio de la humanidad. El desastre humano que significa la destrucción del mundo orgánico. (Robert, 1987, 55’09”-55’33” y 59’39”-59’46”).

Como se nota en el testimonio de O’Gorman, su crítica no puede reducirse únicamente al debate funcionalista-organicista y surrealista bajo el cual suele interpretarse su obra arquitectónica y pictórica (Zavala, 2007; Olivares Correa, 2014; Jerez González, 2015). En cambio, resulta obvio el claro posicionamiento crítico respecto de cómo el desarrollo tecnológico y el capitalismo extractivista, según se observa en sus pinturas y en sus declaraciones, han afectado las condiciones de vida, las comunidades humanas y no-humanas y el medioambiente. Esta postura está estrechamente ligada al devenir racionalista que tuvo el funcionalismo en la primera mitad del siglo XX, el cual llegó a estar estrechamente vinculada a los mecanismos totalitarios de control biopolítico y a la deshumanización de los ciudadanos sometidos al control de las formas arquitectónicas, que O’Gorman acabó rechazando de lleno. Como señala Lucy O’Sullivan, el impulso por revertir “the inhumane aspects of functionalist design [in O’Gorman] is reflective of changing attitudes towards the state’s biopolitical vision of national progress during this period” (2019, p. 270), sustentando el “distrust of rationalism and an awareness of the dehumanising capacity of modern technology among left-wing Mexican artists and intellectuals” (2019, p. 270).

Lo antedicho, como puede apreciarse tanto en sus obras como en sus declaraciones y ensayos, implica que el viraje de O’Gorman, además de estético, también radicaba en una toma de posición política con respecto al impacto tanto del control biopolítico y racionalista estatal como de las prácticas asociadas y derivadas del capitalismo, como es el caso de la extracción y mercantilización de materias primas y recursos naturales y su impacto en la vida humana. Así, en diferentes etapas del documental de Robert (1987, 57’55”-59’35”) no pasan desapercibidas las denuncias que O’Gorman explicita sobre el neofascismo, las industrias de celulosa europeas en la Amazonia, los derrames petroleros en los océanos y la polución materializados por medio del hacer de la ingeniería moderna y el ideal civilizador que, de acuerdo con el pintor y arquitecto, ha penetrado en México, despojándolo de su identidad original. Como ha sugerido Daniel Garza Usabiaga (2020, s/p), desde los años 1940, O’Gorman muestra en sus pinturas esta crítica representando catastrofes derivadas de los resultados de la imposición de la modernidad industrial y racional en la sociedad mexicana. De acuerdo con el crítico, en sus obras pictóricas O’Gorman mantiene un diálogo estrecho con el legado de las vanguardias críticas mexicanas, distanciándose de las ideas generalizadas por la Escuela Mexicana de Pintura y el realismo socialista como escuelas predominantes en la representación artística y cultural del mundo. En ese sentido, O’Gorman asume una postura pesimista y anticipatoria de la decadencia de la civilización y del capitalismo, “de su imparable avance en el necroceno, un proceso de auto-extinción [que exhibe] desconfianza en la idea del progreso, en el desarrollo tecnológico e industrial, en la riqueza y la acumulación, en el arte como vehículo de salvación” y donde “la presencia de lo humano en el terreno de la geología, no solo [se entiende] como registro estratigráfico (fósil), sino como una fuerza destructiva” (2020, s/p). Si bien esta aproximación a O’Gorman dialoga directamente con el argumento del presente ensayo, quiero añadir, a diferencia de Garza Usabiaga, que O’Gorman no propone una visión del todo pesimista; en cambio, interpreta el arte como vehículo para entablar una conexión orgánica entre hombre y tierra, basado en la potencia del entorno regional como retorno a la esencia propia del mexicano.

En el presente ensayo propongo considerar la crítica al modelo civilizatorio capitalista y la devastación socio-ambiental elaborada por O’Gorman, así como la idea propuesta por su representación pictórica, como punto de partida para establecer un paralelismo estético y político que pone en evidencia la idea de que el arte, para O’Gorman, opera como cuestionamiento crítico del capitalismo y la crisis socio-ambiental asociada al extractivismo y sus prácticas industrialistas. Esta idea, como indico en breve, es saliente en los ensayos de O’Gorman a través de una relación que el artista pone por escrito entre lo regional — referido a los espacios del interior nacional y a lo propio cultural— y lo orgánico—entendido desde una perspectiva relacional entre humanidad y naturaleza—. A partir de la lectura de un conjunto de ensayos sobre arquitectura orgánica de O’Gorman, propongo el concepto de ‘regionalismo orgánico’ que empleo para leer la novela *Catálogo de formas* (2014), del argentino-mexicano Nicolás Cabral. Por ‘regionalismo orgánico’ entiendo la configuración de un pensamiento de lo propio intrínsecamente asociado a la relacionalidad entre humanidad y naturaleza. A partir de esta noción, propongo que la novela de Cabral recupera un pensamiento alternativo crítico que discute el impacto capitalista sobre el medioambiente. Además, interpreto este ‘regionalismo orgánico’ en diálogo con las representaciones de las ficciones regionalistas del siglo XX latinoamericano. Como han destacado las lecturas críticas de Jennifer French y Gisela Heffes (2020), el regionalismo literario en América Latina se valió de las realidades de las provincias del continente, convertidas por la máquina capitalista y modernizadora en zonas extractivas para el desarrollo nacional, a modo de evidenciar las transformaciones y los efectos nocivos experimentados por las comunidades humanas y no-humanas del interior regional latinoamericano. Siguiendo esta línea argumentativa, propongo que la novela de Cabral, como ejemplo del ‘regionalismo orgánico’ basado en mi lectura de los ensayos de O’Gorman, puede interpretarse como ejemplo de una actualización del regionalismo en la cultura literaria latinoamericana, interesada por hacer visible los efectos asociados al capitalismo extractivista en la región.

A continuación, en primer lugar me detengo en el pensamiento de O’Gorman (2007) expresado en los trabajos breves *Ensayo acerca de la arquitectura orgánica* y *Comentarios acerca de la casa de la avenida San*

*Jerónimo No. 162*, para desarrollar la idea del ‘regionalismo orgánico’. Seguidamente, leo algunos ejemplos de la novela *Catálogo de formas*, de Cabral (2014), para indicar el modo en el que se expresa el ‘regionalismo orgánico’. Finalmente, concluyo este ensayo proponiendo que el ‘regionalismo orgánico’ postula una actualización del género literario del regionalismo haciendo énfasis en los acercamientos humanos y no-humanos con los efectos de las prácticas extractivistas como fondo espacio-temporal.

## 2. REGIONALISMO Y ORGANICISMO EN JUAN O’GORMAN

En su breve *Ensayo acerca de la arquitectura orgánica*, O’Gorman reflexionaba sobre la construcción de su proyecto más particular e intrigante: la casa del Pedregal de San Ángel en la Avenida San Jerónimo número 162, en la Ciudad de México. Coloquialmente referida como ‘la Cueva’, la estructura se diseñó y construyó entre 1948 y 1952 (figura 1), presentando formas inusuales que se adaptaban a los contornos sinuosos de la topografía del lugar de emplazamiento. En su ensayo, O’Gorman se detiene en dos aspectos clave de la que sería conocida como su etapa organicista: el bosquejo de una fugaz teorización sobre el organicismo arquitectónico y el carácter de denuncia que la construcción supuso para el artista, a modo de “integrar plásticamente su arquitectura al paisaje en la forma más humana posible” (2007, p. 156). Más todavía, el ensayo, como reacción cultural y política, se presentaba como un “grito de protesta en favor del humanismo en el desierto mecánico de la ‘maravillosa civilización’” (2007, p. 156, entrecomillado en el original), una toma de posición ante la proliferación del estilo arquitectónico de corte internacional y moderno que, modificando el paisaje urbano mexicano, “destru[ye] toda expresión que tenga como base la naturaleza humanista del hombre” (2007, p. 156). De ese modo, el organicismo filtrado por O’Gorman en sus discursos estéticos, repara en una condición clave: el retorno a lo regional-mexicano como envite contestatario de lo moderno, alimentado por el influjo industrializador que seguía su avance en el México de Miguel Alemán Valdés. En el decir de O’Gorman:

La arquitectura orgánica implica la relación entre el edificio y el paisaje que lo rodea. De acuerdo con este concepto arquitectónico, la habitación humana se convierte en el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra [...], procura actualizar lo tradicional de la región y el lugar donde se realiza, convirtiéndose en vehículo de armonía entre los hombres que participan de la misma tradición. Este concepto se basa en la relación de la geografía y de la historia con la cultura; representa una continuidad viva de la tradición humanista que rechaza los conceptos comerciales y de moda en la expresión estética arquitectónica. (O’Gorman, 2007, p. 155).

Como se nota en el pasaje, la idea de O’Gorman se configura alrededor de una armonización entre cuerpos: la naturaleza y el humano. Esta armonía, sin embargo, puede leerse en términos de la misma idea de organicidad, que propone tanto en sus textos como en sus obras arquitectónicas y pictóricas, y que alude a una relacionalidad —‘la relación entre el edificio y el paisaje que lo rodea’— entre distintos cuerpos y materialidades en el contexto de la crisis socio-ambiental que registra en sus trabajos artísticos desde los años 1940 (Garza Usabiaga, 2020). Al mismo tiempo, O’Gorman explicita la necesidad de ‘actualizar lo tradicional de la región’, una sugerencia que resuena con los argumentos de la transculturación narrativa que Ángel Rama ([1984] 2008), en su ensayo homónimo, atribuía a una configuración nueva de la literatura, cercana tanto espacial como temporalmente al tiempo de escritura del ensayo de O’Gorman. De acuerdo con Rama, la transculturación narrativa era el producto de un intercambio cultural moderno-tradicional conflictivo, fraguado en las zonas periféricas donde la penetración de la modernización amenazó con diluir los elementos tradicionales de las culturas regionales. Para sobrevivir dicha irrupción y poder coexistir con las expresiones culturales moderas, la cultura regional se dejó permeable por la influencia modernizadora hasta transculturarse con esta, superando de ese modo a las literaturas de corte cosmopolita, promoviendo una relación novel entre lenguaje, cosmovisión y técnica narrativa propia, sin ceder enteramente a las dinámicas de la modernización cultural. En el ensayo de O’Gorman, la actualización de la región radica en un retorno al entorno regional, transculturándose con este a modo de reacción política y cultural frente a la avanzada de

la arquitectura de corte internacional y los impactos de la civilización capitalista. De ello que el artista realce que el concepto tiene como base ‘la relación de la geografía y de la historia con la cultura’, instancias donde se representa ‘una continuidad viva de la tradición humanista’ en rechazo de los conceptos comerciales y de moda en la expresión estética arquitectónica.

FIGURA 1  
Casa O’Gorman (1948)



fotografías de Juan Guzmán en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

O’Gorman, no obstante, iría más allá en su propósito. Su interés estético en la concreción formal y plástica partía de una comunicación entre su práctica arquitectónica y las estribaciones geológicas del Pedregal, espacio sobre el que se construyó ‘la Cueva’: “La construcción está empotrada en la roca del pedregal”, “Todos los muros siguen en su altura la forma caprichosa del terreno rocoso y esto tiene por objeto dar mayor énfasis a la topografía y expresar el movimiento original de la lava ya petrificada” lo cual tenía por objeto “producir un efecto de calidad plástica, cuyo componente principal es el de la agresividad en sentido semejante al efecto que produce por su naturaleza misma el Pedregal” (O’Gorman, 2007, pp. 157-158). Esta comunicación entre

el diseño, lo estratigráfico y la materia orgánica natural se extrapolaría a los modos de conjuntar los elementos naturales y regionales con la materia artística: “Las aplicaciones de mosaico de piedra de colores naturales de los muros corresponden, arquitectónicamente, a esta flora, como la metáfora en la poesía corresponde a la realidad que expresa” (O’Gorman, 2007, p. 156). La analogía que traza O’Gorman entre arquitectura y naturaleza, así como entre lenguaje y realidad, sería representativa en su idea de ‘la Cueva’ como “un ensayo personal (más o menos logrado) de la actualización de nuestra tradición” (2007, p. 158). Una tradición que el arquitecto entiende, como deja expreso en *Comentarios acerca de la casa de la avenida San Jerónimo No. 162*, como un retorno vital a lo regional: “la relación armónica con el paisaje, es decir, con la geografía de la región donde se hace, y por este motivo es regionalista” (2007, p. 163). Ese retorno vital vendría marcado por la necesidad de establecer un contraste directo con la arquitectura moderna y extranjera. Al volver sobre los materiales tradicionales y la idea de la tierra, O’Gorman no solo se situaba en un contexto tradicionalista y reaccionario frente al avance cosmopolita de la arquitectónica extranjera. Es importante notar que su posición no solo era contraria a lo moderno en términos de lo contemporáneo, sino también a las formas impuestas desde la colonia y lo barroco, asociados a una concepción estética del arte traída e impuesta en América por el imperio español. En la conjunción de estos elementos, O’Gorman se desmarca de una posible caracterización nuevo-barroca para enfatizar, en cambio, cómo su forma de entender el organicismo como arte regional destaca en los modos en los que “se adapta y se ajusta, en cuanto a su color y forma, al lugar donde se encuentra la construcción” (2007, p. 158). O’Gorman lo especificaría aludiendo al carácter orgánico entre hombre y tierra:

La arquitectura orgánica la puedo definir como la manifestación artística que tiene una relación directa con la geografía y la historia del lugar donde se realiza. Así pues, la arquitectura se convierte en el instrumento armónico entre el hombre y la tierra, reflejando la forma y el color del entorno donde se ejecuta la obra. (O’Gorman en Rodríguez Pampolini, 1982, p. 27).

Remarcar la importancia de la geografía y la arquitectura como ‘instrumento armónico’ entre el hombre y la tierra resultaba vital para el proyecto y la visión estética y política de O’Gorman. Esto supone que, para el pintor, el lugar donde se ubicaba ‘la Cueva’ no era algo superfluo. Para O’Gorman, el viraje que dio su obra del funcionalismo al organicismo representaría no solo una migración estética, sino que, por un lado, redimensionaría su entendimiento de la arquitectónica como interpretación simbiótica entre arte y entorno, entre formas de lo humano y formas de la naturaleza; y al mismo tiempo subrayaría, en su nueva visión relacional entre lo humano y lo natural, la emergencia de ‘la Cueva’ en tanto que antítesis del arte nuevo-barroco y de la arquitectura comercial y económicamente costosa del cosmopolitismo mexicano. ‘La Cueva’, en este sentido, sería un modo de ensayar el “arte auténtico de América” (O’Gorman, 2007, p. 158), una construcción material y discursiva de la arquitectura como vehículo de relacionalidad orgánica entre el hombre y la tierra, contraria a los regímenes estéticos de la plástica modernizadora, y que tendría en el componente regional y orgánico la totalidad de su esencia:

De suerte que la arquitectura orgánica, al actualizar los elementos tradicionales, crea un lenguaje común, comprensible a todos los hombres de la región donde se construye. Dicho de otra manera, se relaciona al desarrollo histórico de una nación y, en estas condiciones, la arquitectura ya no es una moda, conviértese en una prolongación creativa original de la tradición del país donde se hace. Más claro, la arquitectura orgánica es regionalista y tradicionalista, contraria a la arquitectura de estilo internacional, que es académica, antinacional y antitradicional. (O’Gorman, 2007, p. 163).

La emergencia del ‘lenguaje común’ que O’Gorman visualizaba en la actualización de la tradición, en el cruce entre formas —la arquitectura y la naturaleza; la poesía y la realidad— puede tomarse como punto de partida para leer este ‘regionalismo orgánico’ que identifico en el pintor y arquitecto mexicano y que leo en *Catálogo de formas*. Este enlace que propongo desde la idea de la creación de un lenguaje común entre formas de humanidad y naturaleza en el ‘regionalismo orgánico’ también emerge a través de otro procedimiento de carácter organicista: el que solapa forma y contenido en la novela de Cabral. Es decir, pensando la novela de Cabral como si de ‘la Cueva’ de O’Gorman se tratara, leo en *Catálogo de formas* el empleo del contenido y

la forma literaria en tanto materias constitutivas del texto como instancias transformadoras de su sentido. No obstante, antes de abordar la obra de Cabral, es necesario situarla en el contexto actual de la literatura mexicana y señalar la importancia de leer esta novela como representativa de un ‘regionalismo orgánico’, según lo definí en este apartado.

### 3. REGIONALISMO ORGÁNICO: HUMANIDAD, NATURALEZA Y CAPITALISMO EXTRACTIVO EN CATÁLOGO DE FORMAS

La obra narrativa de Cabral es todavía incipiente. Compuesta por la novela corta *Catálogo de formas* (2014) y la colección de relatos *Las moradas*, de 2017, su trabajo escritural ha girado en torno a su rol como editor de la revista de artes mexicana *La Tempestad* y sus colaboraciones en varias revistas literarias de importancia nacional e internacional, entre ellas *Letras Libres*. Su obra no figura como representativa del reciente ‘occidentalismo estratégico’ que el crítico Ignacio Sánchez-Prado (2018) ha identificado en la literatura mexicana contemporánea en tanto paradigma cosmopolita nacional impulsado por las instituciones que se construyen alrededor del circuito mundial literario entre traducciones, industria editorial y el mercado literario:

a critical history of a cosmopolitan paradigm of Mexican fiction and its recent ascent, as well as of the establishment of various literary institutions that would facilitate twentieth-century literary ventures. Indeed, as we can see now, the type of world literature studied in this book is currently replacing the magical realist conception of Mexican literature that was inherited from the Latin American Boom and consecrated by authors such as Carlos Fuentes and Laura Esquivel (Sánchez-Prado, 2018, pp. 5-6).

En ese sentido, el crítico mexicano asocia este giro con escritores como Sergio Pitol, los integrantes del extinto grupo *Crack* y las autoras Carmen Bullosa, Cristina Rivera Garza y Ana García Bergua, con menciones también a Valeria Luiselli, Guadalupe Nettel y Juan Villoro (Sánchez-Prado, 2016, p. 369),<sup>2</sup> lo que invita a considerar la escritura de Cabral en un espacio marginal pues, tampoco, está situado en las antípodas del ‘occidentalismo estratégico’, esto es el de las literaturas volcadas en la reescritura de identidades regionales e indigenista, alineadas con la tradición de la crónica o con la llamada ‘Literatura del Norte’ —narcoliteratura y narconarrativa— que tanto peso tienen en el mercado literario mexicano (Sánchez-Prado, 2016, pp. 371-374). De ahí la particularidad de una obra que no termina de comulgar enteramente con el paradigma actual de la creación y del mercado literario y crítico mexicano, y que llama la atención por su manera de ponerse en un afuera del campo temático que ocupa actualmente a las letras del país norteamericano. Sobre lo antedicho, Sánchez-Prado ha sabido reconocer que:

even though neoliberalism does involve strong forces of homogenization – such as a consolidated corporate publishing field or a system of government fellowships that frequently favor certain aesthetics over others – it is also true that Mexican literature has been defined by a level of basically unprecedented diversification and proliferation. (Sánchez-Prado, 2016, pp. 375-376).

Esto implica que, si bien lo comentado hasta ahora no presupone una demarcación canónica de la literatura mexicana contemporánea, las variaciones y flujos dentro de la creación literaria no siempre están sujetas a las especificidades genéricas o de demanda, de modo que la aparición de obras en apariencia aisladas como *Catálogo de formas* hacen parte del ecosistema creativo mexicano. De este modo, la obra de Cabral se sitúa en los bordes de la literatura del país norteamericano y el reducido abordaje crítico que se le ha dedicado parece responder a ello.

De esa carestía, sin embargo, destaca el estudio de Eugenio Di Stefano y Emilio Sauri (2015). Los críticos ubican su análisis en el colapso de las distinciones modernistas —en este caso, se interesan por estatutos estéticos y de mercado— que han organizado el mundo occidental: entre la función crítica del trabajo artístico y el propósito de la cultura en un sentido general, la producción estética y la producción de

*commodities*, la autonomía estética y la heteronomía, y la innovación y el *kitsch*. Al analizar la novela de Cabral, Di Stefano y Sauri argumentan que *Catálogo de formas* revisita la historia de la arquitectura moderna y el modernismo en México para cuestionar cómo la literatura puede discutir el concepto de libertad y represión hoy día. *Catálogo de formas*, argumentan los críticos, “is at its heart a novel that maintains that the modernist identification of form with freedom can only become true today” (2015, p. 148). Si bien el presente neoliberal obliga a pensar categorías de libertad y restricción filtradas por los designios del mercado, los críticos explican que la novela de Cabral, y más concretamente el interés que pone la novela en la forma literaria, hacen del texto una representación del rechazo a la premisa neoliberal, como también sostendré en el presente ensayo.

Di Stefano y Sauri (2015, p. 151) reflexionan sobre el interés que muestra la novela en un abordaje contemporáneo del modernismo. De ese modo, siempre de acuerdo con los críticos, la novela cuestiona y visibiliza las fracturas del discurso modernista desde el fondo y la forma literaria. Más todavía, aunque el carácter experimental de *Catálogo de formas* pareciera proponer un retorno a las vanguardias y a los discursos artísticos de la modernidad, lo que para estos críticos hace la novela es “turn out to be a break with their legacies formulated with an eye to challenging the pervasive unfreedom of the market under neoliberalism” (2015, p. 152). Este acercamiento resulta interesante para el análisis que propongo en estas páginas en tanto que presta atención a los efectos de la forma literaria contemporánea, sus descontentos con los discursos de lo moderno y la crítica sobre su repercusión en lo contemporáneo. No obstante, como indico más adelante en mi análisis, además de esto la novela de Cabral adapta y ficcionaliza la vida de O’Gorman para discutir el orden epistémico occidental relacionado con el capitalismo y la expansión eurocéntrica a nivel político, económico y cultural.<sup>3</sup>

Por último, si bien el ensayo de Di Stefano y Sauri no repara en los distintos estratos de afectación que han tenido los procesos modernizadores en América Latina, sí abre una vía para pensar, como sugieren los críticos prestando atención a la forma del texto literario, cómo “all the various literary techniques formerly aimed at achieving modernity no wend up in a toolbox of means suited to different ends” (2015, p. 158). Aunque perspicaz, este señalamiento se actualiza en mi análisis pensando el texto de Cabral como un retorno estratégico al ‘regionalismo orgánico’ de O’Gorman ante ensayos, pinturas y diseños arquitectónicos de este último, para trazar de ese modo un recorrido en el que leo la expresión de ese ‘regionalismo orgánico’ en la novela de Cabral.

*Catálogo de formas* (2014) es una novela polifónica que narra de modo disruptivo la historia del Arquitecto, personaje basado libremente en O’Gorman (Cabral, 2014, p. 98), un hombre que, desencantado de la técnica y de los desbarajustes de la civilización occidental eurocéntrica, decide romper con el mundo urbano y recluirse en la selva. En ese movimiento contra-migratorio que lo lleva de la ciudad a la provincia regional—en sentido opuesto a la migración rural-urbana latinoamericana, aunque reminiscente de las principales ficciones del regionalismo literario como *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara*, del venezolano Rómulo Gallegos—, el Arquitecto se empeña en erigir edificios en consonancia con las formas naturales de la selva. En la novela, los monólogos del protagonista se entrelazan con los testimonios de otros personajes que irrumpen en la concatenación cronológica de la diégesis, ofreciendo un relato anacrónico, que resuena con las figuras informes e incongruentes que construye el Arquitecto en su retiro selvático. Al igual que ocurre con el protagonista, los personajes que componen la novela se presentan en el límite de lo impersonal, apenas identificables por los oficios que, a grandes rasgos, los hacen distinguibles en tanto que el texto tampoco figura diferencias lingüísticas que permitan distinguir cuando uno u otro personaje se expresa en el relato: el Pintor, el Albañil, el Empresario, el Doctor, la Alemana, el Suizo, etc. Por otra parte, la economía narrativa, en cuanto a la disposición austera de las páginas, condensa las narraciones de los personajes casi a modo testimonial, con las concreciones y saltos espaciales y temporales que registran la trayectoria del Arquitecto de la ciudad a la selva. En ese sentido, la selva, que signa el movimiento de la narración al convertirse en la zona de pasaje donde se confirma el devenir irracional tanto del Arquitecto como de la misma narración de la novela, se presenta como una imagen representativa de las ficciones regionalistas latinoamericanas, donde este espacio y su



ligadura con lo natural se da como revés custodiado y constituido como imagen y medida de la civilización (Aínsa, 2003), como jardín e infierno verde (Marcone, 1998) o como frontera perenne en los límites de lo civilizado y lo salvaje (Rodríguez, 1997).

Críticos como Martín Cristal (2015, párrs. 9-11) han leído la relación entre *Catálogo de formas* y la arquitectura de O’Gorman desde una mimesis formal, donde la novela de Cabral transpone imaginativamente la documentación histórica y biográfica del arquitecto mexicano por medio de claves formales en la escritura, relatando el cuestionamiento que hace el Arquitecto, personaje de la novela, al respecto de sus propias ideas.<sup>4</sup> No obstante, tomando en consideración la trama, puede notarse cómo la funcionalidad racional de la modernización del México cosmopolita que originalmente predicaba el Arquitecto comienza a desplazarse hacia una repulsión de lo moderno, hacia un cuestionar la humanidad hasta aproximarse a la naturaleza verbalizada por el protagonista cuando señala que debe convertirse en “un ser *natural*. Es decir, un ser *contra la humanidad*. [...] limpiarse, volverse naturaleza” (Cabral, 2014, pp. 25-26, cursivas en el original). El movimiento físico —de la ciudad a la selva— e ideológico —del funcionalismo al organicismo— del Arquitecto lo hace pasar de ser un adepto a la arquitectura moderna o “puta del capital” (Cabral, 2014, p. 87) a predicar y ejecutar, en cambio, una arquitectura cada vez más orgánica, en consonancia con las formas de una selva en la que se recluye escapando del mundo tecnificado. De ese modo, la narración señala cómo el Arquitecto emprende el movimiento desde la devastación del ahora, donde “todo está siendo arrasado, devorado, *aniquilado*” (Cabral, 2014, p. 14, cursivas en el original) hasta la instancia prospectiva de la destrucción total, en la que solo quedan “árboles asesinados. Surgen casas. Hocicos, hocicos por todas partes. El hombre se extiende. El hombre es el cáncer de la Tierra” (Cabral, 2014, p. 26).

La crítica a los modelos extractivos que han tenido una presencia marcada en América Latina desde el período de la conquista y la colonización se manifiesta en la novela en el carácter y las acciones del Arquitecto. Esto refuerza la necesidad que tiene el personaje principal de “arrasar [y] depurar” para poder “inventar” (Cabral, 2014, p. 37) una humanidad nueva. Su decir imprime un carácter de restauración del mundo que se lee entrelíneas a lo largo de la novela, sobre todo en su aspiración por desembarazar sus construcciones arquitectónicas del sentido humano moderno y racional: “He traído, sobre todo, cuadernos. En ellos haré esbozos, definiré formas. Después, sobre el papel, surgirán los planos. Lo que resulte será mi obra definitiva. Nadie podrá verla” (Cabral, 2014, p. 10). En este caso, las formas indefinidas que garabatea —y que más adelante preocuparán al Arquitecto y se convertirán en las edificaciones erigidas en la selva— refuerzan el distanciamiento de la cosmovisión racional moderna. Es decir, en tanto que la ‘obra definitiva’ no podrá ser vista por los demás seres humanos, el Arquitecto se desliga de la intelección y capacidad de ver del sujeto moderno y racional, proponiendo otra forma de entender su arquitectura en consonancia con la selva y otras formas de ver el mundo. En ese sentido, la importancia de la ‘selva’ como espacio geográfico representativo de la tradición de la novela de la selva y la novela telúrica del regionalismo latinoamericano del siglo XX, es recuperado y actualizado en el texto de Cabral puesto que, en vez de representar este espacio como una instancia a la que se desplaza el agente civilizador urbano para transformarla en zona extractiva o civilizada, la selva opera en *Catálogo de formas* como el espacio que puede propiciar una relación simbiótica entre entorno natural y humanidad. Si bien esta mirada paradójicamente refuerza la lectura dicotómica de los espacios urbanos y regionales, al mismo tiempo enfatiza la existencia, de acuerdo con el Arquitecto, de dos formas distintas de experimentar la existencia: la urbana, de carácter funcionalista y moderno; y la de la selva, de carácter orgánico y más cercano a la esencia humana antes de ser transformada completamente por el capitalismo y el orden civilizador.

Al querer cubrir la huella antropocéntrica con el carácter de lo ilegible y lo invisible de su esbozos y planos arquitectónicos, el cuaderno del Arquitecto y la misma novela devienen en formas críticas al respecto del proyecto modernizador, incapaz de representar las formas propias de la naturaleza. Dicho de otro modo, al haber perdido sus contornos significantes —esto es, en el relato el mundo es lentamente devastado por una industrialización acelerada, mientras que en el plano formal de la novela la letra está subyugada a la sugerencia

frugal de un verbo incapaz de figurar la obra definitiva de la naturaleza—, la naturaleza deviene en lo que el crítico Jens Andermann define como el inmundo, esto es, un umbral semántico que solapa el mundo con la cultura y un modo contemporáneo de “experimentar tiempo y espacio a título de vestigio, de sobrante o de resto” en el sentido de que carece por completo “del entramado institucional que [...] era el garante de una memoria cultural [que] circunscribe una extensión en el tiempo y espacio de restos obtusos” (2018a, s/p). La propuesta del inmundo, como anuncia el crítico, “nos devuelven hoy a las zonas de exclusión/extracción donde ya tiene, incesantemente y de mil maneras, el evento del fin del mundo [...] y donde, por ende, también se están forjando técnicas y lenguajes de sobre-vida” (Andermann, 2018b, párr. 8). Esta observación es clave en tanto que la literatura contemporánea, en sus devenires inespecíficos desbordando disciplinas y géneros, repiensa las políticas de representación literaria, formal y material de los medios expresivos, al tiempo que movilizan críticamente a los lectores hacia una “resistencia a la generalización, a la *langue* y al concepto” (Andermann, 2018b, párr. 8, cursiva en el original). Es decir, la literatura se interpreta, desde esta noción del inmundo, como una continua referencia a pensar la desestabilización de la racionalidad de la lengua para alumbrar la tensión entre la palabra y su capacidad significativa, representacional y figurativa, poniendo en déficit los discursos asociados a la modernidad y a las prácticas de otredad identificadas como ejes discursivos del Antropoceno, o la época geológica en la que el ser humano se ha convertido en un agente de cambio ecosistémico. De ese modo, como expresa el Arquitecto más adelante en el relato refiriéndose a su nuevo hogar, construido, como ‘la Cueva’, dentro de una gruta: “Aquí, en la morada definitiva, sólo son justos el murmullo del río, las crepitaciones de la tierra” (Cabral, 2014, p. 42). Lo dicho se hace más concreto cuando uno de los personajes, que no se identifica directamente, relata su último encuentro con el Arquitecto: “Hablabamos de nuestras cosas. Ya no de política. No. Le interesaba la ecología. Pensaba que todo se iría al traste” y “Había una idea en común. Idea de otro que nos era común. El yo que podía hacer más de lo que hace” (Cabral, 2014, p. 44). El murmullo de los ríos, las crepitaciones de la tierra, la referencia explícita a lo ecológico y el otro que no es común se interpretan entonces como la búsqueda de otra cosmovisión y de formas de comunicación y relación con el entorno natural y no-humano por parte del Arquitecto. Desde esta postura, al buscar interactuar con la tierra en un sentido ecológico y orgánico, una interacción que se da además en el espacio predominante del regionalismo —la selva—, el Arquitecto quiebra con otra dicotomía clásica del género, el binomio cultura/naturaleza, promoviendo una interacción simbiótica entre lo humano y lo natural. Dicho de otro modo, es en el espacio regional por antonomasia donde la organicidad entre el hombre y la selva logra concretarse.

Lo antedicho también resulta reminiscente de un deshacer los esquemas racionales y tecnológicos que caracterizan al individuo moderno y que, al mismo tiempo, como indicó Rama ([1984] 2008) en su transculturación narrativa, determinó las configuraciones letradas para organizar el mundo desde la palabra y el lenguaje. Llevada esta idea al contexto de la ordenación tanto del espacio en la novela como del mismo texto literario, en *Catálogo de formas* el Arquitecto sirve como punto de partida para entender la disolución de esta perspectiva de dos maneras. Por una parte, como se ha señalado hasta ahora, por medio de sus testimonios que describen la necesidad de escapar del espacio altamente tecnificado e industrializado de la ciudad y reubicarse en la selva, rompiendo de este modo con la idea del mundo occidental moderno. Por el otro, prestando atención a la forma del texto literario, y específicamente a nivel de la ordenación del relato en las páginas de la novela, se operacionalizan los cruces de perspectivas de los distintos personajes —es decir, cada dos páginas una voz distinta narra los acontecimientos—, así como los quiebres temporales y espaciales de la diégesis, de manera que desestabilizan las modalidades cronológicas de la narrativa y del sentido de lógica secuencial del relato. Dicho con otras palabras, entendiendo formalmente la escritura de la novela como si de un resto o vestigio se tratase, para continuar con la idea del inmundo de Andermann, *Catálogo de formas* como texto literario también desestabiliza la normatividad del sentido racional y funcional que el Arquitecto critica, lo que da cuenta, al mismo tiempo, de una carestía histórica referida a los procesos de imaginación y representación cultural, como ha indicado Amitav Ghosh (2016) al respecto de la invisibilidad de los efectos

del cambio climático, el Antropoceno y el capitalismo en la representación histórica de las relaciones entre el humano y la naturaleza.<sup>5</sup>

Más todavía, esta desestabilización no solo nos sitúa en la dicotomía moderna donde lo humano y lo natural resultan inatendibles desde la cultura, donde la lógica del sentido es socavada y agrietada por lo que no puede leerse o interpretarse bajo el orden normativo; sino que señala, además, el punto de no retorno que representa la actual crisis climático-ambiental y la incapacidad heredada del discurso euromoderno. Aquella obra invisible que el Arquitecto planifica construir de manera orgánica en el espacio regional de la selva, y que no se revela directamente en la lectura, busca “abstraer las formas para desterrar la historia” (Cabral, 2014, p. 45). La frase es reveladora: remarca la necesidad de repensar la historia en el plano de vestigio señalado con el concepto del inmundo; es decir, es la necesidad de repensar la relación del ser humano con su entorno y también los modos de representar culturalmente el mundo que le rodea. Al ‘abstraer las formas para desterrar la historia’ tanto el Arquitecto como la novela en sí operan a modo de herramienta metacrítica, puesto que cuestionan, de acuerdo con la lectura que planteo en el presente ensayo y en consonancia con Ghosh (2016), la manera en la que la abstracción cultural ha contribuido a una construcción histórica que oculta y obstruye de forma implícita y explícita los efectos del ideal civilizador moderno y del capitalismo sobre lo humano y lo no-humano. De ahí que la descripción, hecha por el Arquitecto, del objeto principal de su obra, sea representativo de lo que interpreto como ‘regionalismo orgánico’, esto es, una simbiosis orgánica entre el entorno regional, la naturaleza, la cultura y la humanidad atenta políticamente a la realidad histórica que involucra al entorno medioambiental: “Busco producir una vibración mural, una superficie poblada de intensidades. Ensamblar una serie de imágenes históricas, distribuidas a través de estratificaciones geológicas” (Cabral, 2014, p. 58).

En otro orden de ideas, y retomando la organización y distribución sobre la página del texto literario, llama la atención la síntesis y el control en la construcción del relato que viene impulsado por la frugalidad y regularidad de las frases, una característica que no cambia ni varía cuando leemos a otros personajes hablar sobre el Arquitecto. Sobre ello, el modo en el que el habla se condensa, en tanto que todos los personajes se expresan bajo el mismo signo de lo conmensurado, se extiende además a la rigurosa brevedad en lo que a extensión de páginas se refiere: cada vez que se cambia el punto de vista, entramos a una nueva página, y cada personaje habla económicamente en el espacio de dos páginas. Por otra parte, el aspecto de la agramaticalidad de la novela, esto es, los momentos en los que el sentido entra en déficit al carecer de signos de puntuación o mantener una escritura gramaticalmente correcta y por lo tanto legible, son reducidos pero muy significativos y van asociados, sobre todo al final de la novela, al punto de ruptura que se da entre el Arquitecto y el proyecto moderno civilizador. Así, cerca de la conclusión del texto, se suceden las dos instancias más definitorias de la trama. En estas escenas, el Arquitecto, ofuscado por su visión distópica del mundo destruido por la contaminación del medio orgánico, entra en su estado más feral al cortar completamente con el mundo humano que lo rodea. Siguiendo la trama de la novela, este es el momento en el que el Arquitecto está a punto de volverse naturaleza (Cabral, 2014, p. 25). Con ello, es posible notar un solapamiento importante entre el contenido y la forma, donde la necesidad expresada por el Arquitecto de romper con la cosmovisión occidental moderna y sus marcos de representación e inteligibilidad cronológica del mundo se reproducen en el texto literario a través de marcas de ilegibilidad y agramaticalidad. Al ponerse por escrito, tanto temática como formalmente, se hace posible leer el ‘regionalismo orgánico’ de *Catálogo de formas*, esto es, la configuración, en el texto literario, de una narrativa atenta a una organicidad humano-natural que también cuestiona formalmente, como lo hacía la obra arquitectónica y pictórica de O’Gorman, los modos de representación racional asociados al modelo civilizador eurocéntrico:

No he querido estar ahí no con ella no junto a toda esa gente en esa ciudad todo será aniquilado he elegido ser testigo del Fin [...] descubrí este lugar en aquel viaje supe que era mi lugar he levantado la única obra posible ruinas anticipadas la selva me ofrece lo que necesito [...] mi corazón late con el entorno hubo un tiempo de ilusiones ah un tiempo ido antes de que todo en mí se craquelara anticipo de un derrumbe total ah la furia de la materia. (Cabral, 2014, pp. 69-70).

En el párrafo citado, es representativa la falta de signos de puntuación que le den pausa y sentido a la narración, la cual parece reproducir el habla feral del Arquitecto o un estado de expresión irracional e incoherente —vuelvo en breve sobre este punto—. Asimismo, la mención a la ‘furia de la materia’ y al corazón que ‘late con el entorno’ marcan nuevamente la reiteración de una organicidad entre sujeto y medio ambiente, en este caso mucho más marcada en tanto que el párrafo nos da a entender que la conversión del Arquitecto en naturaleza ya está en marcha. En ese sentido, el verbo le otorga al entorno y a lo material una capacidad agencial que resuena con la idea de una materialidad vibrante y que es significativa para entender cómo el texto de Cabral, entendido como un ‘regionalismo orgánico’, actualiza el regionalismo literario. En términos de Jane Bennett (2010, pp. 31-32), la materialidad vibrante llama la atención sobre el modo en el que la materia orgánica e inanimada es capaz de generar y causar un efecto sobre otros cuerpos humanos y no-humanos. Si bien el regionalismo literario ha sido representativo de los efectos del capitalismo, las políticas modernizadoras y el extractivismo en las provincias latinoamericanas (Rama, [1984] 2008; Heffes y French, 2020), también ha sido reiterativo, si pensamos en novelas clásicas del género como las ya mencionadas *La vorágine* o *Doña Bárbara*, de dicotomías como civilización/barbarie o cultura/naturaleza. En este caso, *Catálogo de formas* actualiza el regionalismo retornando a tropos importantes del género —la selva o las dicotomías mencionadas— diluyéndolas en el solapamiento entre forma y contenido que permite observar el modo en el que el texto se hace plataforma para una intelección orgánica entre el Arquitecto y la selva. Como se nota en el ejemplo a continuación, para el Arquitecto ya no es posible mediar el mundo a través del arte o la técnica, es necesario ‘ir a descubrirlo sobre el terreno’ y hacerse parte orgánica de este. Esto señala el punto de no retorno que dará por concluida la novela:

Porque he ubicado el lugar y ahí me instalaré sin nadie a mi alrededor solo para esperar el Fin rodeado de lo que he pensado de los pensamientos hechos materia ya no representación sobre el papel sobre el lienzo formas que ocupen un lugar algo que se haga presente en medio de los árboles entre el follaje [...] apenas una preparación para la consistencia de la materia la selva mi destino he pintado un poco tratando de ver de saber qué viene qué hay cómo será pero hay que ir descubrirlo sobre el terreno [...] he pensado un catálogo solamente anunciará sí eso que ayude a imaginar la nueva naturaleza los elementos serán absorbidos como yo las piezas invisibles para el mundo y sin embargo existentes desaparecer seré abono para lo vivo tierra para las plantas no más para qué más un catálogo de formas vivas como los árboles parte del entorno animales quietos flora incorruptible luego nada el Fin llegará la cuestión es si podré verlo intuyo que sí si no habrá quien descubra mis ruinas para arrasadas pero ay no se puede destruir lo ya destruido matar lo ya muerto lo que está en vías de ser polvo imposible encontrarán un gesto de absoluto impureza oh todo a su fin. (Cabral, 2014, pp. 81-82).

La ‘nueva naturaleza’ que anuncia el Arquitecto se puede leer en términos de esa configuración regionalista orgánica que atraviesa la novela de principio a fin, donde ‘los elementos serán absorbidos como yo’ y la conversión del Arquitecto en entorno natural operacionalizan la nueva cosmovisión que encarna el personaje principal de la novela. De igual forma, la arquitectura de los párrafos citados fisura en esa práctica de escritura ilegible el sentido, haciendo de este una ‘ruina’, como indica el párrafo citado. Al arruinar la simetría de una lectura lógica y ‘bien escrita’, la novela se desborda hacia una escritura mala, incorrecta, sin signos de puntuación que le den coherencia, invitando al lector a buscar otra forma de sentido en tanto que le obliga a pensar en la ausencia de pausas, a separar y juntar palabras, a buscar otro orden en el decir. En la necesidad lectora por hacer legible el relato se desprende la vibración de un habla que, como ocurre con el Arquitecto, con la forma de la novela y con la arquitectura regionalista-organicista de O’Gorman, se aproximan a otras formas de interpretar el entorno, ya sea entendido como el entorno del texto literario en tanto que material o como el entorno del medio ambiente donde se emplaza la construcción arquitectónica o la trama de la diégesis. En este sentido, la novela, entendida como expresión de un ‘regionalismo orgánico’, remarca la potencia de una otredad en la representación significativa de la selva y en la escritura que evidencia, tanto temática como formalmente, las fisuras sociales, ambientales e históricas representativas, tanto en el contexto mexicano como en el latinoamericano, de las prácticas extractivas y su lógica civilizadora.

#### 4. CONCLUSIÓN

A modo de reflexión final, cabe resaltar el modo en el que el ‘regionalismo orgánico’ leído en la ensayística arquitectónica de O’Gorman es recuperado en la obra de Cabral, actualizando el género regionalista literario. De acuerdo con el análisis propuesto en los apartados 2 y 3, los acercamientos graduales hacia la selva y la transformación definitiva del Arquitecto en naturaleza también alteran, en tanto que mapean el progresivo devenir regionalista y organicista del personaje principal de la novela, la construcción misma del texto a partir de los quiebres espaciales y temporales que economizan la narración. Esta perspectiva en la que forma y contenido se solapan se hace obvia en las disrupciones sintáctico-gramaticales que representan dos instancias clave en la novela, esto es el momento en el que, como ocurrió con ‘la Cueva’ de O’Gorman su construcción simbiótica entre humano y tierra en el Pedregal, la organicidad que podemos apreciar entre forma y contenido literario logra desintegrar, así sea solo de manera momentánea, el sentido lógico-racional que tanto el lenguaje como el personaje principal de la novela, el Arquitecto, contestan en la diégesis. Esto no solo resulta fundamental para leer el ‘regionalismo orgánico’ en *Catálogo de formas*, sino que al mismo tiempo opera como ejemplo de una postura política que, ya sea explícita o implícita, remarca una crítica a los efectos que ha tenido el capitalismo y el modelo civilizador occidental sobre el entorno socio-ambiental. De ese modo, *Catálogo de formas* promueve una actualización del regionalismo literario al volver sobre tropos significativos como la selva, el espacio medioambiental y la crisis social y ecológica derivada de las políticas extractivistas, para esbozar una crítica ecológica referida a la devastación medioambiental y a la instauración del modelo económico que acelera, en la novela, la formación del desierto mecánico de la civilización que atormenta al Arquitecto.

Por último, la lectura que propuse en este ensayo, además de situar la obra de Cabral en diálogo con la tradición del regionalismo literario actualizando algunas de sus características más representativas, también la pone en contexto frente a las interpretaciones más recientes y canónicas de la narrativa contemporánea mexicana (Sánchez-Prado, 2016, 2018). De acuerdo con los argumentos desarrollados aquí, considero que la crítica no ha observado, desde esta perspectiva que hace dialogar histórica y filosóficamente la obra de Cabral con el pensamiento de O’Gorman, la importancia de indagar en un pensamiento regionalista y organicista latinoamericano para esbozar una crítica ecológica desde la ficción literaria atenta a las relaciones entre humanidad, naturaleza y capitalismo en la actualidad.

#### REFERENCIAS

- Ainsa, F. (2003). ¿Jardín del Edén o infierno verde? Naturaleza y paisaje en la novela de la selva. *América: Cahiers du CRICCAL*, 29, 21-37. <https://doi.org/10.3406/ameri.2003.1583>.
- Andermann, J. (2018a). La ficción inmunda. *Jens Andermann*, 27 de mayo. Recuperado de: <https://jensandermann.com/2018/05/27/la-ficcion-inmunda/>.
- Andermann, J. (2018b). Despajamiento, inmundo, comunidades emergentes. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 8(2), párr. 1-8. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Cabral, N. (2014). *Catálogo de formas*. México: Periférica.
- Como una pintura nos iremos borrando* (1987). Director Alfredo Robert. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cristal, M. (2015). La arquitectura de la ficción. *El pez volador*, 5 de junio. Recuperado de: <https://elpezvolador.wordpress.com/2015/06/05/catalogo-de-formas-de-nicolas-cabral/>.
- Di Stefano, E. y Sauri, E. (2015). “La furia de la materia”: On the Non-Contemporaneity of Modernism in Latin America. En M. D’Arcy y M. Nilges (eds.), *The Contemporaneity of Modernism: Literature, Media, Culture* (pp. 148-162). Nueva York: Routledge.

- French, J. y Heffes, G. (eds.) (2020). *The Latin American Ecocultural Reader*. Chicago: Northwestern University Press.
- Furió Sancho, M-J. (2015). Evocación y reivindicación de las vanguardias artísticas en la arquitectura moderna con ambición social en las novelas *Catálogo de formas*, de Nicolás Cabral y *La trabajadora*, de Elvira Navarro. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 6 (11), s/p. Recuperado de: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/3/>.
- Garza Usabiaga, D. (2020). La humanidad: cáncer del mundo orgánico. *GASTV*, septiembre. Recuperado de: <https://gastv.mx/la-humanidad-cancer-del-mundo-organico-por-daniel-garza-usabiaga/>.
- Ghosh, A. (2016). *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jerez González, J. (2015). Juan O’Gorman. Formas de noserarquitecto. *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, 4, 130-135. Recuperado de: <http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/79>.
- Marcone, J. (1998). De retorno a lo natural: La serpiente de oro, la “novela de la selva” y la crítica ecológica. *Hispania*, 81(2), 299-308. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/345018>.
- Olivares Correa, M. (2010). Juan O’Gorman: arquitecto funcionalista radical. *Diseño y Sociedad*, primavera-otoño, 4-15.
- O’Gorman, J. (2007). *Autobiografía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- O’Rourke, K. (2016). Composition and Conflict: Juan O’Gorman as Painter and Architect. En K. O’Rourke, *Modern Architecture in Mexico City: History, Representation, and the Shaping of a Capital* (pp. 163-220). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1kk666f>.
- O’Sullivan, L. (2019). Diego Rivera and Juan O’Gorman: Post-Revolutionary Architectural Anatomies. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 28(2), 253-275. <https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1616166>.
- Rama, Á. ([1984] 2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Rodríguez, I. (1997). Naturaleza/Nación: Lo Salvaje/Civil. Escribiendo Amazonia. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23(45), 27-42. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/4530889>.
- Rodríguez Pampolini, I. (1982). *Juan O’Gorman: arquitecto y pintor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez-Prado, I. M. (2016). Mexican Literature in the Neoliberal Era. En I. Sánchez-Prado, A. Nogar, y J. Ruisánchez Serra (eds.), *A History of Mexican Literature* (pp. 365-378). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sánchez-Prado, I. (2018). *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Chicago: Northwestern University Press.
- Zavala, A. (2007). Mexico City in Juan O’Gorman’s Imagination. *Hispanic Research Journal*, 8(5), 491-506. <https://doi.org/10.1179/174582007X245320>.

## NOTAS

- 1 La obra del arquitecto mexicano se puede entender en dos etapas determinantes: su etapa funcionalista radical y su etapa organicista. Mientras la premisa de la primera es la determinación de la forma de la obra por su función, teniendo en la figura de Horace Greenough, James Fergusson y principalmente Le Corbusier, así como en los planteamientos de la escuela alemana Bauhaus, sus mayores representantes; la segunda apela a una armonía entre hábitat humano y el entorno natural, con el estadounidense Frank Lloyd Wright como abanderado del movimiento, aunque influenciado por los trabajos de Antonio Gaudí y Ferdinand Cheval. De acuerdo con Marta Olivares Correa, el funcionalismo radical de O’Gorman, periodizado entre 1929-1938, se caracterizó por “satisfacer necesidades básicas que en ocasiones se olvidan, y optimizar recursos económicos en la construcción priorizando sobremanera la utilidad de la obra por encima de los valores estéticos” (2010, p. 5). Por otra parte, su afiliación a la arquitectura orgánica “ocurrió cuando se percató de que las soluciones de la corriente que él fielmente había llevado a cabo, solo beneficiaban a las constructoras y no a los usuarios, al reducir aquellas mezquinamente sus interesantes propuestas sólo a una especie de cínica recomendación” (2010, p. 14).
- 2 En este contexto se podría problematizar la lectura de Sánchez-Prado al notar cómo distintos autores que dialogan con lo global y el ‘occidentalismo estratégico’ visitan en sus obras recientes perspectivas que resuenan con temáticas de orden

regionalista y su inserción en los tiempos de devastación ambiental, como es el caso de *Había mucha neblina o mucho humo o no sé qué: Caminar con Juan Rulfo*, publicada en 2017 por Rivera Garza.

- 3 En otro estudio sobre la novela de Cabral, María-José Furió Sancho (2015) sí se posiciona en favor de una reivindicación de las vanguardias artísticas en la novela. Su enfoque está en la función social de la arquitectura y el rol del artista o creador en la sociedad.
- 4 Según Cristal (2015), la síntesis y el control en la construcción formal del texto coincide con la síntesis y el rigor mostrado por las obras iniciales de O’Gorman, estableciendo una relación entre la arquitectura del artista mexicano y la forma del libro de Cabral. Cristal interpreta esto como un cuestionamiento de las ideas del artista acerca de su propia disciplina.
- 5 De acuerdo con Ghosh (2016, pp. 9-11), la cultura contemporánea está íntimamente ligada a la formación de deseos y a la relación que establecen estos con la historia imperialista y capitalista que ha moldeado el mundo. Si bien la ficción, a lo largo de la historia, ha respondido efectivamente a distintos eventos sociopolíticos y económicos a través de la mediación representacional, los problemas asociados al cambio climático y a los desbarajustes ocasionados por la crisis climática y ecológica no ocupan un espacio relevante en la literatura. Para Ghosh (2016, pp. 10-11), esta realidad es muestra inequívoca de cómo las políticas de las economías fósiles, por ejemplo, han permeado completamente los modos de vida, haciéndonos cómplices, a través de la misma cultura, del ocultamiento de los problemas climáticos asociados a una vida sustentada en los modos de consumo extractivistas del capitalismo.