

Espacio, luz y dimensión sagrada en la sinagoga Maguen-David
[Space, light and sacred dimension in the Maguen-David synagogue]

Carlos A. MOLINA P.
Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México

Maguen-David es una sinagoga ubicada en la ciudad de México que fue construida por Mathias Goeritz. El edificio, opaco por fuera y translúcido por dentro, así como las formas y colores que lo componen, invitan al usuario a adentrarse en una dimensión espiritual, en una atmósfera de interioridad. El arquitecto dio mucha relevancia a la luz, elemento esencial para el judaísmo, ya que simboliza la sacralidad de una estructura y, por ende, tiene una clara relación con el ritual. Este texto es un recorrido por la concepción espacial de la arquitectura judía religiosa que lleva al lector hasta la moderna sinagoga construida por Goeritz; todo ello para comprender el significado que han ido adquiriendo a lo largo de la historia los elementos que la fundamentan.

Palabras clave: Maguen-David; Mathias Goeritz; judaísmo; sinagoga; luz.

The Maguen-David synagogue in Mexico city was designed by Mathias Goeritz. This building, opaque from the outside and translucent within—and the forms and colors of which it is composed—invites the user into a spiritual dimension, an atmosphere of interiority. The architect gave much importance to light, an essential element for Judaism, since it symbolizes the sacredness of a structure and, hence, has a clear relation to ritual. This text reviews the spatial conception in Jewish religious architecture in order to lead the reader to the modern synagogue built by Goeritz and to explain the significance built up throughout history of the elements that are its basis.

Keywords: Maguen-David; Mathias Goeritz; Judaism; synagogue; light.

MOLINA P., Carlos A., “Espacio, luz y dimensión sagrada en la sinagoga Maguen-David”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 231-245.

III. PROCESOS RITUALES, MÁGICOS Y RELIGIOSOS: DEL ÍCONO AL IMAGO

ESPACIO, LUZ Y DIMENSIÓN SAGRADA EN LA SINAGOGA MAGUÉN-DAVID

CARLOS A. MOLINA P.

Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa

Beth Haknesset Maguén-David es una sinagoga en la ciudad de México. A la distancia se la distingue por la estrella de David sostenida sobre dos columnas y tallada en piedra. Estos dos triángulos encontrados, símbolo del estado de Israel, no tienen un significado específico en la literatura sagrada de los judíos. Su lectura es cosmogónica y está documentada hasta la heráldica del rey David en el siglo x a.e.c. La adscripción vernácula con ese símbolo parece ser medieval.¹ En Maguén-David, hay otro hexagrama, escultura de Enrique Shor. Además de los candelabros de siete brazos a cada lado (*Menoráh's* que remiten al Tabernáculo en el desierto), en la parte posterior hay un vitral que representa un *aleph* y los caracteres hebreos —en desorden— para el nominal D_os. Este muro translúcido, y en general el fenómeno óptico al interior de la sinagoga, es obra de Mathias Goeritz.

Aquí, la arquitectura moderna, la disposición de los objetos rituales, los juegos de luz y la narrativa fundacional del pueblo judío han de ser vistos todos como una misma y compleja imagen. Este análisis debe hacerse a contracorriente de la tradición racionalista basada en la *epísteme* occidental, escapando del conjunto de explicaciones propias de la estética después de Kant.² Si el arte es lo que la sensibilidad y la inteligencia ejercen sobre la tecnología y la materia, entonces en el templo judaico se da una hierofanía.³ Lo que esta construcción y la disposición de las formas y los colores que en ella se desenvuelven permiten, desde las emociones,

¹ Mónica Unikel-Fasja, “Paso a la modernidad; Maguén David”, en *Sinagogas de México* (Fundación Activa, 2002), 47-56.

² Mihai Nadin, “Science and Beauty: Aesthetic Structuring of Knowledge”, *Leonardo* 24, núm. 1 (1991): 67-72.

³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. L. Gil (Barcelona: Labor, 1979), 19-37.

los estímulos sensoriales y el conocimiento del ritual, intuir una dimensión espiritual.⁴

Para el judaísmo existe una relación estricta y necesaria entre la luz y el ritual. Anterior a la creación del paisaje de la obra divina y la puesta en marcha de aquel orden, está la luz. El *Shabat*, por ejemplo, inicia con la puesta del sol cada viernes. Cuando un adolescente judío asume responsabilidades religiosas, su *Bar Mitzváh*, el fuego en el altar es cumbre para esa ceremonia. La *Havdala* que lo clausura, es una vela de varias hebras que simboliza la partición de lo sagrado y lo profano. *Jánuca* es la fiesta en la que la penumbra es contrarrestada por la *Janukiá* (candelabro de ocho brazos) y el *Shamásh* (vela accesoria que prende las otras). En la Biblia y hasta en la Cabbaláh, la revelación y el conocimiento están expresados con metáforas que descubren luz en las tinieblas. La luz entonces, símbolo y sustancia, es el conducto a partir del cual una estructura secular ha de leerse como esfera de la sacralidad.

Este ensayo explora tres vías: primero rastrea la lógica para construir —iniciada con el Primer Templo, hasta las adaptaciones actuales—, y su concepción peculiar del espacio; una segunda ruta ubica a los *halebis* en México hacia la construcción de la sinagoga Maguén-David en 1965; y, por último, persigue a Mathias Goeritz en su elaboración del nexo entre arte y espiritualidad al llevar a cabo este edificio. Los teóricos que vertebran mi análisis son: Paul Connerton en cuyo *How Societies Remember* recupera a la memoria como una práctica colectiva y no sólo como facultad estrictamente individual.⁵ De allí derivó cómo opera la sinagoga para que, en la repetición de eventos articulados por pasos sucesivos y necesarios, el pasado y la identidad se recuperen constantemente. Asimismo, me baso en Pierre Nora quien en *Les Lieux de Mémoire*, ubica los sitios físicos y pretextos materiales a partir de los cuales las comunidades definen, forman y constatan, con el tiempo, su bagaje simbólico.⁶ Finalmente sigo a Bruno Zevi, quien advierte que el único método posible para articular discursos sobre arquitectura es el historicismo;⁷ para dar lugar así en mi trabajo a una serie que parte del

⁴ Barbara A. Weightman, "Sacred Landscapes and the Phenomenon of Light", *Geographical Review* 86, núm. 1 (enero, 1996): 59-71.

⁵ Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

⁶ *Rethinking France*, eds. Pierre y David Jordan, vol. 1, *The State*, trad. M. S. Trouille (Chicago: The University of Chicago Press, 2001).

⁷ Tal es un argumento sustentado también en el tomo enciclopédico sobre arquitectura y modernidad compilado por el historiador P. Collins, influido por R. H. Collingwood, donde las clásicas *Necessitas*, *Commoditas* y *Voluptas* (pertinencia constructiva, conveniencia funcional y apreciación estética) son cardinales. Véase Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950* (Montreal: McGill University Press, 1998). Aquella dicotomía entre lo conceptual y lo visible se halla a menor distancia en el judaísmo que en la cristiandad, véase Panayotis Tournikiotis,



1. Beth Haneset Maguén-David
(sinagoga, exterior, ciudad de México).
Foto: Carlos A. Molina.

Primer Templo, recoge significados para la tienda del desierto en el Éxodo, mira al paso la sinagoga en Alepo a principios del siglo xx y termina con una revisión ontológica de la luz en Maguén-David.⁸

Alepo es una ciudad en la actual Siria, cuyo nombre en árabe es Halab; los de ahí se dicen: *jalebis*. Sin embargo, en la celebración del ritual, muchas de las palabras están en arameo, la *lingua-franca* en Jerusalén a finales del siglo vi a.e.c. cuando se ha datado la destrucción del Primer Templo.⁹ Dicha comunidad se caracteriza por respetar una tradición rabínico-literaria, ligada a Jerusalén, Bagdad y Sura.¹⁰ El canon a seguir en la cotidianidad

The Historiography of Modern Architecture (Cambridge y Londres: The MIT Press, 1999), 240-244. De Bruno Zevi consúltese: *Saper vedere l'architettura* (Turín: Einaudi, 1948).

⁸ Bruno Zevi, *Leer, escribir, hablar arquitectura*, trad. Roser Berdagué (Barcelona: Apóstrofe, 1991), 103-105.

⁹ Su construcción, por otro lado, habría ocurrido bajo Salomón, entre 965 y 928 a.e.c.; véase Mónica Unikel Pupko, “La sinagoga y su importancia como centro de la vida comunitaria en la comunidad Maguén David”, tesis de maestría en Sociología (México: Universidad Iberoamericana, 1992), 12-18.

¹⁰ Alicia Hamui Sutton, “Transformaciones en la religiosidad de los judíos en México: Tradición, ortodoxia y fundamentalismo en la modernidad tardía”, tesis de doctorado en Ciencias Sociales (México: Universidad Iberoamericana, 2003), 159-192.

atribuido a Moisés se conoce como Ley de Santidad y está en el Levítico (17:26). Es de entonces, de la huida de Egipto, que surge la principal característica formal para la arquitectura de los judíos: obligados al nomadismo, el edificio en sí no será valorado ante la imposibilidad de conservarlo.¹¹

Así, tenemos a una cultura de raigambre oriental que reconoce y perpetúa discursivamente su identidad desde la representación del movimiento, ya sea como exilio geopolítico, destierro religioso y la égida como mito del origen (*Hágada de Pascua o Pésaj*). Tales significantes se encuentran afectados, además, por un lenguaje que al hacer referencia al espacio opera de manera distinta del nuestro y que, por un acento puesto en 1965, celebra lo que Occidente entendía por modernidad en la arquitectura. La palabra “sinagoga” designa no solamente al sitio donde se lleva a cabo el culto y a la asamblea de religiosos ahí congregados para celebrar el ritual.¹² A esta conjunción de creyentes y lugar para la devoción, incluyendo la posibilidad de advertir como presencia a la divinidad, los judíos la llaman *Shekináh*.¹³ Para los rabinos la ortodoxia tiene que ver con la conducta de los suyos y la consecución de las ceremonias, no con la forma imperante del edificio. Paralelamente, la discusión que se pregunta sobre el origen de una arquitectura judía, aparece en la historiografía occidental hasta 1833, cuando se describe a la sinagoga como un edificio cuyo patrón es el de la carpintería tiria (fenicios, en el habla de los griegos; hoy Líbano), cuyo aspecto es “salomónico” (majestuoso y complejo) y ubicado en el monte Zión.¹⁴ Es entonces que se distinguen tres niveles: uno inmediato y físico constituido por paredes, soportes, ventanas, etc. Otro intermedio y de índole conceptual, en el que el correlato mítico de ese pueblo preconfigura

¹¹ Liz Hamui de Halabe, “Identidad colectiva. Rasgos culturales de los inmigrantes judío-alepinos en México”, *Memorabilia* 4 (México: J.G.H. Editores, 1997), 172-176.

¹² Jonathan Ovseiovich Sirot, “Rescate de un edificio dentro del Centro Histórico: la primer sinagoga Ashkenazy en México”, tesis de licenciatura en Arquitectura (México: Universidad Iberoamericana, 2002) 24-27.

¹³ Helen Rosenau, *Vision of the Temple: The Image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity* (Londres: Chartwell Books, 1979), 93-96.

¹⁴ Aquel texto de principios del siglo XIX es autoría de Adam Mickiewicz y lleva por título *El Señor Thaddeus, o el último aventurero lituano: Narrativa de un noble entre los años de 1811 y 1812 en verso y doce libros* [*Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*] (París: 1834) como se cita en Sergey R. Kravtsov, “Studies of Jewish Architecture in Central-Eastern Europe in Historical Perspective”, en *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe Center for Jewish Art*, ed. Jerzy Malinowski, vol. 1 (Toruń, 2012), 183-189 —como se hallaba en http://huji.academia.edu/SergeyKravtsov/Papers/463319/_Studies_of_Jewish_Architecture_in_Central-Eastern_Europe_in_Historical_Perspective_ (consultado el 12 de junio, 2012).



2. Beth Haknesset Maguén-David (sinagoga, interior, ciudad de México).
Foto: Carlos A. Molina.

cómo ha de construirse. Y, por último, un espacio positivo, en el sentido de que narrativa y construcción vuelven una realidad aquella ficción del ser.¹⁵ Que existan sinagogas relevantes para la historia de la arquitectura moderna es un rasgo que habla de apertura con los gentiles y de relajamiento en la observancia talmúdica.¹⁶

La configuración intrínseca a la sinagoga ocurre como una puesta en escena que no depende de individuo alguno y en consecuencia carece de ejes que la articulen. Su definición es ambiental, totalizante, allí ha de constatarse la omnipresencia de un D_os —que no se representa de manera alguna— al percibirse el sujeto inmerso en una atmósfera que se explica sólo desde conceptos relacionados con su fe. Como contraste, la arquitectura católica ha de leerse como la modulación a partir del cuerpo humano de

¹⁵ Leland M. Roth, *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*, trad. C. Sáenz de Valicourt (Barcelona: Gustavo Gili, 1999) 47-61.

¹⁶ Marc-Alain Ouaknin, *The Burnt-Book: Reading the Talmud*, trad. Llewellyn Rowen (Princeton: University Press, 1995), 20-23.

escala y proporción. Para el cristianismo el Creador, la Trinidad y el usuario final de la iglesia tienen una misma forma y una localización cartesiana.¹⁷

La disposición de objetos en la sinagoga no tiene tanto que ver con una técnica constructiva, como con la expresión plástica de una ideología religiosa. De lo primero se ocupó el ingeniero estructurista y miembro de esa comunidad, David Serur, del segundo asunto se encargaron el consejo de rabinos y Mathias Goeritz. Sólo algunos elementos son índice de formas arquitectónicas previas; la *Bima*, por ejemplo, es el espacio central desde el que se dirige el servicio religioso y cuya forma cuadrada es la misma cimbra de cedro que el templo primigenio debió tener en la época de David. Sobre la forma que debió tener ese Tabernáculo en el Primer Templo —desde la descripción bíblica del Éxodo (25:31 y 35:40) y de los vestigios arqueológicos— se demuestra que entre la tienda de David y la construcción de Salomón, la silueta debió ser la de un cuadrángulo simple de madera dentro de una estructura mayor.¹⁸ Si los 613 preceptos en la Ley Mishnáica se adaptaron a la circunstancia helénica, aquella comunidad judía se parece a la de las *polis* griegas en las que se insertó y donde la tolerancia a la diversidad de creencias era una realidad. Así, data del siglo III a.e.c. la variedad constructiva que toma elementos de lo que observa circunstancialmente, pero conserva el patrón y módulos que en lo simbólico dicta su sistema de creencias.¹⁹

En el origen último de los judíos, el Génesis (*Bereshit*), se concibe un ámbito poblado de luz. La proposición primera con que su D_os da inicio a su creación es justamente el mandato que ilumina las tinieblas anteriores al todo. La luz es emanación del ser supremo. Los modos en los que el creyente ha de relacionarse con esta luz son emocionales y sensuales. Esa percepción se conoce como *Shekhináh* (palabra en hebreo que gramaticalmente implica un femenino e indica la presencia de la divinidad en el templo). Es esencial considerar también, que destruido el Templo en Jerusalén por las legiones romanas de Tito en 70 a.e.c., el *Talmud* fue articulándose como la recomposición de aquella edificación demolida. El judaísmo se concibe como deliberación textual y no como tradición constructiva.²⁰ Deja de ser

¹⁷ Para una útil revisión teórica sobre distinciones culturales en el uso y concepción del espacio sagrado, véase Roberta L. Klatzky, "Allocentric and Egocentric Spatial Representations: definitions, distinctions, and interconnections", en *Spatial Cognition*, ed. Christian Freksa (Berlín: Springer-Verlag, 2002), 13-57.

¹⁸ Richard E. Friedman, "The Tabernacle in the Temple", *The Biblical Archaeologist* 43, núm. 4 (otoño, 1980): 241-248.

¹⁹ Gabrielle Sed-Rajna, *Ancient Jewish Art. East and West* (Secaucus, Nueva Jersey y Neuchâtel: Chartwell Books Ltd. y Paul Attinger, 1985), 9-13.

²⁰ Mitchell Schwarzer, "The Architecture of Talmud", *Journal of the Society of Architectural Historians* 60, núm. 4 (diciembre, 2001): 474-487.

una religión que se identifica con el lugar construido, para transformarse en un ritual cuya arquitectura es del tiempo, que se constituye de la verificación y realización rigorista de eventos, y no de la erección de inmuebles en correspondencia con una taxonomía estilística. En esa historia —a diferencia de las otras dos religiones monoteístas en la misma región— se volverá fundamental la repetición sistemática (*Mishnáh*) de ceremonias, y no la cartografía de sitios importantes o la peregrinación por rutas específicas. Cada sinagoga resulta ser así la topología —un arreglo de propiedades necesarias con independencia de su tamaño y forma exterior—, en la que los creyentes se disciplinan de acuerdo a un ritmo vital. Es esta relación la que marca las coordenadas entre la humanidad y su D_os.

Mathias Goeritz salió de Alemania en 1941 para el Tetuán español (Marruecos), de ahí su primer contacto con el idioma castellano y la cultura árabe. Publica en 1948 el *Manifiesto de la Escuela de Altamira* donde especula sobre el remoto antepasado del hombre contemporáneo y autor de aquellas pinturas rupestres.²¹ Propugna por la recuperación de aquel sentido de trascendencia y llama entonces a la aparición de “nuevos prehistóricos”, hombres para los que representación y cotidianeidad, arte y vida, no sean una contraposición irreconciliable.²² Al llegar a México en 1949, Goeritz conoció a Luis Barragán y colaboró con la adecuación interiorista de la Capilla del Convento de Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan (1955) y la Capilla Abierta de Guadalajara (1957).²³ De aquellas articulaciones de espacio sagrado, conversaciones con el discípulo mexicano de Le Corbusier y la consecución de lo expresado en su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (1953) podemos colegir aquella “integración plástica” por la que

²¹ Ricardo Guillón, “Primera Reunión de la *Escuela de Altamira*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 13 (enero-febrero 1950), Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 83-95; como se hallaba en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/primera-reunin-de-la-escuela-de-altamira-0/html/00f6c9ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultado el 22 enero, 2014).

²² Goeritz glosa ideas que elaboraba al mismo tiempo Friederick Kiesler, el “Manifiesto del Correalismo” es publicado por primera vez en *Architecture d’Aujourd’hui* en París en 1949 y la crítica al pseudofuncionalismo en la arquitectura moderna aparece en el *Partisan Review* en julio del mismo año. En ambos documentos se dice que el hombre prehistórico no distinguía entre representación y realidad, su arte era siempre trascendente. Es posible además que Goeritz viera a Kiesler en la Exposición Internacional Surrealista de 1947; véase Harold Krejci, “Zum Konzept das Endless House, 1947-1961”, en *Friedrich Kiesler-Zentrum, Wien. Friedrich Kiesler: Endless House MMK-Museum für Moderne Kunst* (Fráncfort del Meno: Hantje-Cantz, 2003), 11-34. Para la opinión de Goeritz en ese sentido, consúltese por ejemplo: Goeritz, Mathias “Advertencia con indiscutibles fondos filosóficos”, *Arquitectura México*, núm. 62 (junio, 1963): 120-126.

²³ Reconocimiento explícito de Goeritz al “deleite y continuo aprendizaje”, entre ellos está en Mathias Goeritz, “Advertencia”, Sección de Arte, *Arquitectura México*, núm. 84, año XXVI, tomo XXI (enero-marzo, 1964): 18-35.

Goeritz abogaría más tarde.²⁴ Descubre también por entonces al ebanista Romualdo de la Cruz —en quien sospecha a un “nuevo prehistórico”.²⁵ Inaugurado El Eco en septiembre de 1953, Goeritz incluye en dicha galería en un “poema plástico”, agregado al muro junto a la entrada y pintado en amarillo, esta sucesión de signos —tipografía inventada y de rasgos formales que recuerdan al hebreo, los caracteres cúficos, la escritura cuneiforme y la caligrafía como ejercicio—, es un relieve adosado cuyo ritmo, espera despertar en los visitantes a El Eco un estado introspectivo a la vez que de apreciación estética.²⁶ La “arquitectura emocional” entonces, no es un método ni una inflexión estilística, es el reconocimiento de la dimensión existencial que el espacio tiene para el ser humano. Esa posibilidad ya está dada en Maguén-David por su matriz religiosa. Ahí, el “alef” provoca a reflexionar en su desorden aparente, sobre el impronunciable nombre de D_os. Esa completitud del ser a la que la obra de arte invita está relacionada con la obra-de-arte-total (*Gesamtkunstwerk*). Pero Goeritz piensa no solamente en la imbricación de artes cuando dice obra-de-arte-total, sino también en el entendimiento como un “entorno que incide sobre los sentidos y comprensión del sujeto”.²⁷ Laszlo Moholy-Nagy, profesor de la Bauhaus, predicaba: “toda arquitectura [...] sus partes funcionales como su articulación espacial [...] debe ser concebida como una unidad [que brinde una] emocionante experiencia”²⁸.

Daniel Garza hace motivo central de su análisis a los efectos lumínicos y la relación de tales valores plásticos con la obra de Goeritz: los dorados, los mensajes, los vitrales, los muros de color y demás colaboraciones arquitectónicas para iglesias católicas, son señal desde entonces de su propia e indeterminada religiosidad.²⁹ Son dos las circunstancias que explican esta inflexión en el trabajo de Goeritz, personal la primera, geopolítica la otra. Afectado por la muerte de su primera esposa, explora el ámbito interno

²⁴ Louise Noelle, “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. In-Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, ed. Lucero Enríquez (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 541-543.

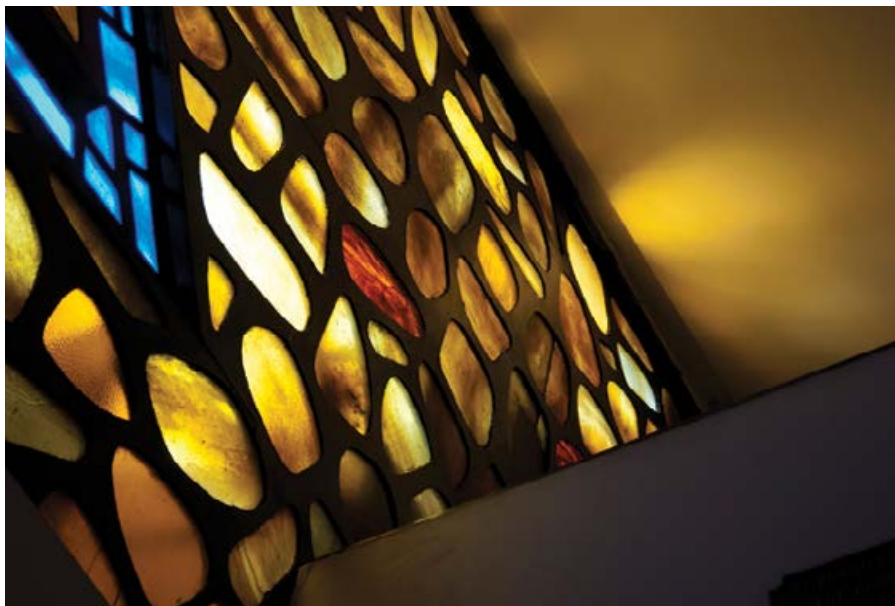
²⁵ Mathias Goeritz, “Advertencia: Homenaje a Romualdo”, Sección de Arte, *Arquitectura México*, núm. 89, año XXVII, tomo XXV (marzo, 1965): 38.

²⁶ Un estupendo análisis de El Eco se encuentra en Miguel G. Álvarez Cuevas, “El Eco: El protagonismo del espacio. Estudio historiográfico acerca del espacio arquitectónico del Museo Experimental El Eco creado por Mathias Goeritz en la ciudad de México, 1953-1997”, tesis de licenciatura en Historia (México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010).

²⁷ Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 19-23.

²⁸ Laszlo Moholy-Nagy, *La Nueva Visión y reseña de un artista*, trad. M. Torrenti (Buenos Aires: Infinito, 1997), 98-99. (Ed. orig. *Von Material zu Architektur*, Múnich: A. Langen, 1929.)

²⁹ Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952-1968)* (México: Vanilla Planifolia/INBA-Conaculta, 2012), 127-151.



3. Beth Haknesset Maguén-David (sinagoga, interior, ciudad de México).
Foto: Carlos A. Molina.

vuelto posibilidad desde la plástica, aquella suerte de liminalidad inexpressable y que caracterizaría a la experiencia artística. En segundo lugar y consecuencia del trauma histórico que supone la segunda guerra mundial, la representación tiene también un acento espiritual en sus temas y preocupaciones. Goeritz cuenta a Monteforte: “A principios de 1945 todavía quedaban alemanes uniformados en Madrid; pero la derrota era cuestión de días [...] y me entraron unas ganas locas de aprender y de enseñar, de ayudar en la construcción de un mundo deseable y hermoso [...]”³⁰

En el *Manifiesto de los Hartos*, Goeritz lamenta la “lógica”, el “funcionalismo” y la “pornografía caótica” del “individualismo” en el arte. Se refiere a la certidumbre cientificista que se contrapone a toda fe, al lenguaje post-Le Corbusier como inercia y reflejo en la arquitectura y a la trivialidad atractiva y superficial del arte en 1960.³¹ A ese vacío conceptual es que opone lo que

³⁰ Mario Monteforte, *Conversaciones con Mathias Goeritz* (México: Siglo XXI Editores, 1993), 128-129.

³¹ Son varias las opiniones en ese sentido. Goeritz guardaba en su propia biblioteca el volumen que Hernández Laos compilara sobre arquitectura en México. Allí se lee que lo fundamental en la obra de Barragán y la explicación de su parentesco con la de Le Corbusier, está en “el servicio

espera se convierta en el “Arte como oración plástica”. Goeritz, en una de sus *Advertencias* explica que tal amplitud de búsquedas y profundidad de visiones, era una “nueva moral [...] inventada [...] para la arquitectura [...] en el año dos mil [...]”, y constituía un deber-ser en las artes que de hecho habría que hacer derivar en una nueva religión”.³² A ese respecto Goeritz explicaría: “reconozco el gobierno de una mística en lo que hago [...] Al arte lo sostiene la misma lógica que a la religión”.³³

Esa que he llamado “religiosidad indeterminada” en Goeritz, ha sido ubicada por Briuolo recientemente y Zuñiga en los tempranos sesenta, como próxima al hassidismo.³⁴ Activo militante contra el régimen nazi, abogado de una causa conjunta entre árabes y judíos en Israel, Martin Buber inspira a Goeritz tras la lectura de *Die chassidischen Bücher* (1928) y *Die Erzählungen der Chassidim* (1949). Ahí se caracteriza a tal filosofía como una renovación cultural en la que la actividad diaria de los hombres, la presencia de la divinidad en esa cotidianeidad y la compenetración de instantes religiosos y mundanos haga de la existencia un devenir trascendental y no sólo el transcurso banal de la vida.

Para leer el espacio configurado por Goeritz, obedeciendo a las determinantes indispensables del judaísmo, hacen falta tres consideraciones y es

que ambas prestan a la metafísica, al ámbito emocional y los valores espirituales”. Israel Katzman, alumno de Goeritz en la Facultad de Arquitectura de la UNAM en 1963 explica qué habría que entender por “impacto emotivo”, “expresionismo arquitectónico” y la “metafísica” de elementos como la luz y el espacio. Véanse Pepín Hernández Laos, “Análisis crítico de la arquitectura moderna en México”, tesis de licenciatura en Arquitectura (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1955), 139-147; Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1963), 19-23.

³² Firmado “P. G.” s/d, “Matías Goeritz, Conferencista; Tema: Las paredes”, *Lunes de Excelsior*, vol. 3, núm. 214, 11 de julio de 1966, 7-B.

³³ El planteamiento entonces no es mera prédica personal, sino urgente llamado geopolítico; así, cuando redacta la convocatoria para una exposición de arte mundial para la XIX Olimpiada en 1968, insiste al pedir obra “significativa en el contenido (forma, colorido, expresión y sensibilidad)”. En la última de sus obras, el laberinto y esculturas-arquitectónicas para el Centro Comunitario Alejandro y Lilly Saltiel en Talpiot, es patente la misma preocupación. Véanse: Firmado “P. G.” s/d, “Matías Goeritz, Conferencista; Tema: Las Paredes”, *Lunes de Excelsior*, vol. 3, núm. 214, 11 de julio de 1966, 7-B; y Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada; Dirección de Actividades Artísticas y Culturales; Mathias Goeritz, *Exposición de Obras Selectas del Arte Mundial* (anuncio de febrero 1967; publicación de marzo 1969), programa disponible en http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/librosup/capitulo_1.pdf (como se hallaba consulto el 6 de febrero, 2012).

³⁴ Olivia Zuñiga, *Mathias Goeritz* (México: Intercontinental, 1963), 40; Diana Briuolo, “Hitlahavut, Avodá, Cavaná, Schiflut: Religión en la obra de Mathias Goeritz”, en *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, coord. Ida Rodríguez Prampolini (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 163-165.



4. Beth Haknesset Maguén-David (sinagoga, interior, ciudad de México).
Foto: Carlos A. Molina.

el léxico que ofrece pistas interesantes para dilucidar una noción de espacio sagrado y arquitectura. Allí se entrelazan cosmogonía, estética y semiótica. Tal imbricación es consciente y programática. La primera es un marco de referencia respecto a *D_os*, y es absoluto, es el espacio en abstracto, aquello que en hebreo se dice *Olam*. La siguiente es relativa y sitúa a esta sinagoga orientada hacia Jerusalén —en él, habría que atender a las implicaciones del término *merhán* o área-magnitud y *knis* o templo. La última, ofrece una trama intrínseca que narra el Exilio, estudia la Torá y resulta de una historiografía posterior al siglo XIII a.e.c. cuando Ramsés II los echara de Egipto.³⁵ Interpretar como obra de arte a Maguén-David es la descripción de una puesta en escena de proposiciones cosmogónicas cuya inflexión está en el lenguaje sobre el espacio.³⁶

³⁵ Guadalupe Zárate Miguel, *México y la diáspora judía* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Secretaría de Educación Pública, 1986), 30-31.

³⁶ Si toda obra de arte es un intento de afirmación para algo que es en sí, una totalidad. El arte es fragmento percibido y confirmación de un absoluto sospechado. La forma, instancia preeminente de la realización plástica, transcurre desde ejes donde el sujeto observante intuye

Mathias Goeritz decía en una entrevista en 1963 que sus ejercicios con la luz en diversas iglesias buscaban “crear una atmósfera de interioridad”.³⁷ Maguén-David en particular es un sitio que debió parecer ideal para esa búsqueda. Pensaba que: “el arte debía ser como una oración, una obra anónima y colectiva”; y el judaísmo en su decoración sinagogal nunca nombra, ni celebra a sus artistas.³⁸ La concentración y difusión de luz acentuada por toques de otros colores, el sutil drama de lo translúcido, es un oficio que Goeritz aprenderá de artesanos que trabajaban el vidrio soplado y permanecen desconocidos.³⁹ El azul elegido para la decoración en detalles arabescos del muro norte en Maguén-David tiene una raíz triple, por un lado la connotación más popular entre los usuarios del templo refiere al color común en Medio Oriente que se dice protege contra el mal de ojo.⁴⁰ En 1957 cuando el ingeniero David Serur hizo los primeros cálculos y trazos para edificar la sinagoga, estaba reciente la instauración del moderno estado de Israel cuya bandera es de ese tono.⁴¹ Finalmente, hay un significado ritual imbricado con el *Tefilím* que se enrolla en el brazo izquierdo de los hombres en el momento del rezo. Para la iluminación en cambio, el tono elegido es el dorado.

Los vacíos, refugios, sitios para la convivencia o actividad simbólica que los edificios ofrecen, a su vez y por necesidad replican tensiones de índole socioeconómica o política para cualquier contexto observado. Serur describe el mensaje que la comunidad *jalebi* esperaba proyectar con la nueva sinagoga como medio: “tres declaraciones [...] aquí estamos, vamos bien y somos parte”.⁴² Es decir, los alepinos recurren a la taumaturgia urbana que operaría su templo para disolver tres fantasmas recurrentes en su narrativa

movimiento, existe entre perfiles que ayudan a distinguir contornos o siluetas, es la proporción desde la que funcionan sus distintas partes, y resulta topografía modelable sólo desde la luz. Sólo en su materialización puede una forma pensada o intuida tener peso específico y posibilidad para la percepción, la más simple y a su vez compleja de ellas, la luz, es la que ofrece en el judaísmo determinante perceptible para lo absoluto e imponderable. Véase Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, trad. Ch. B. Hogan (Nueva York: Zone Books, 1989).

³⁷ Margarita Nelken, “Exposiciones. Renacer del arte sacro”, *Excelsior*, 14 de junio de 1963.

³⁸ Cuqui Rivas, “El arte de un hombre grande”, *El Día*, 7 de marzo de 1964, 2.

³⁹ En esa misma época Goeritz promueve colaboraciones, como la de Kitzia Hofmann —una judía— que hará el mismo trabajo pero en la iglesia de San Lorenzo y allí, no hubo polémica alguna. Véase s/d “Stained Glass: Rebirth of an Ancient Art”, *Mexico This Month*, abril de 1963, 14-17.

⁴⁰ Shaaré Tzión y Marcos Askenazi, “Sinagogas de Maguén David: Tradición y modernidad”, *Medio Informativo de Maguén David A.C. y Sedaká y Marpé IAP*, sección Nuestras Raíces, núm. 115, enero-febrero, 2012; H. Achar y A. Chacalo editores, 70-72.

⁴¹ Entrevista con David Serur por el autor, 2 de febrero de 2012, archivo de audio anexo DS2212.wav a partir de 09’57”.

⁴² Entrevista con David Serur por el autor, 2 de febrero de 2012, archivo de audio anexo DS2212.wav a partir de 12’12”.



5. Beth Haknesset Maguén-David (sinagoga, interior, ciudad de México). Foto: Carlos A. Molina.

propia: el nacimiento y parentesco específicamente sirio de estos emigrados ahora mexicanos, logros económicos donde la pobreza es origen común, así como el abrazo a la imagen contemporánea que la adaptación arquitectónica impondría sobre Polanco y sus habitantes a mediados de los sesenta. Pero si el espacio muestra, correspondientemente también hace por el ocultamiento, no puede sino incurrir en opacidad.⁴³ En esta construcción para una comunidad cuya pertenencia está doblemente restringida, por su origen en Medio Oriente y el culto religioso, hace falta un acento crítico que señale las relaciones del espacio con aquellos individuos, los propios y los extraños.⁴⁴ Maguén-David es opaca hacia el exterior. Reproduce con ese velo a la mirada, desde sus muros infranqueables, la ignorancia generaliza-

⁴³ Anthony Vidler, "Dark Space", en *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: The MIT Press, 1992), 147-160.

⁴⁴ En aquel discurso sobre la modernidad y la arquitectura en el que explícitamente se incluye a la sinagoga Maguén-David, "visibilidad y transparencia" constituyen un paradigma de control que en sus inicios toma la forma del *panoptikón* de Jeremy Bentham y hacia mediados del siglo xx se ha transformado en directriz de gobierno. Es ingeniería social cuyo imperativo de estado promueve la higiene al nivel de las personas y la nación. Se asume que lo construido es un dispositivo cuya mecánica está franca a la inspección, su funcionamiento y operación se elucidan apenas se les mire, su moralidad está clara. Véase Michel Foucault, "The Eye of Power", en *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. C. Gordon (Nueva York: Pantheon Books, 1980), 153-155.

da y la voluntad de exclusividad que caracteriza a la sociedad en su conjunto y a los judíos como fracción. Para esa modernidad que se justifica desde axiomas ilustrados, el sujeto es universal. En la comunidad *jalebi*, la membresía está claramente regulada. La declaración “somos parte” es unidireccional, el alepino se declara un ciudadano más, pero su ritual permanecerá privado. “Vamos bien” es reconfortante índice de bienestar para consumo interno. “Aquí estamos” territorializa una esquina del D.F. e identifica a sus colonizadores. Es por eso que Goeritz se ocupó de trabajar solamente con la luz y no con los muros, la “transparencia” es alcanzable si se materializa como atmósfera, no si se la piensa como estructura o retórica.⁴⁵

Que cierta iluminación, en un espacio dado y una puesta en escena en particular sea reconocida como parte de un correlato sagrado implica la comprensión de un arquetipo; en nuestro caso el conducto en Maguén-David que de la luz lleva a advertir a D_os.⁴⁶ Nuestro pensamiento organiza forma, volumetría, color y transparencia de acuerdo a imágenes similares previas. Estas imágenes que reconocemos como el nexo entre estímulos sensoriales y las cosas-ya-sabidas se llaman arquetipos. Varios arquetipos juntos suponen un mapa cognitivo o estructura ordenada que permite la conexión de variaciones.⁴⁷ Cada vez que uno de estos mapas es empleado para resolver una situación dada, navegar un espacio o percatarse de la secuencia en un ritual conocido, por ejemplo, tal concatenación de arquetipos en un mismo mapa o estructura, da como resultado un objeto de conocimiento que provoca placer o satisfacción justo al reconocer que era cosa-ya-sabida y que una vez más las cosas se desarrollaron como era de esperarse.⁴⁸ En nuestro caso ese objeto es el D_os de los judíos, su arquetipo y percepción la luz, el mapa lo componen todos y cada uno de los elementos del ritual, la sinagoga y el cuestionamiento de índole espiritual que lleva al creyente a asistir al servicio religioso. Cuando este soliloquio ocurre admitiendo que ese otro-yo al que se habla con el pensamiento no es uno-mismo, sino una entidad divina, entonces a ese instante de apreciación de lo percibido y

⁴⁵ Así en lo discursivo, mientras que en lo específicamente arquitectónico, la transparencia literal es simplemente imposible de lograr, es sólo un efecto; el fenómeno óptico de inmediato confronta con otros dos de sus aspectos. Su contrario así ofrecido al sentido de la vista, la oscuridad o penumbra, aparece apenas se obliteren las fuentes lumínicas. La ineludible mirada de reflejos, el opuesto, que interpone otras imágenes a la perseguida transparencia es también consustancial al vidrio como material.

⁴⁶ Margot D. Lasher, John M. Carroll y Thomas G. Bever, “The Cognitive Basis of Aesthetic Experience”, special issue: Psychology and the Arts, *Leonardo* 16, núm. 3 (verano, 1983): 196-199.

⁴⁷ Michael I. Posner y Steven W. Keele, “On the genesis of abstract ideas”, *Journal of Experimental Psychology* 77, núm. 3, part 1 (1968): 353-363.

⁴⁸ Jean Piaget, *The Psychology of Intelligence*, trad. C. McAgobiann-Smith (Paterson, New Jersey: Littlefield-Adams, 1966), 107-116.

lo expresado implícitamente para un ser omnisciente se le conoce como: “recogimiento místico”. La secuencia reconocida de arquetipos que ocurren para el judaísmo y el ejercicio espiritual que su ritual requiere, toman como forma de instanciación a la obra de Mathias Goeritz: la luz y su manipulación con sentido ritual en la sinagoga Maguén-David.

