

Conversación con González de León

Los planos de un temperamento

Silvia Cherem S.

Teodoro González de León, fecundo arquitecto y artista plástico contemporáneo, identifica la presencia de las musas cuando siente en la parte trasera de su cerebro, casi perforando su occipital, la irrupción de “una bola de imágenes en ebullición” que se traducen repentinamente en un trazo, un boceto, una fórmula comprobable, un entusiasmo creativo de largo aliento.

Muy pocos lo reconocen como artista plástico, disciplina que practicó casi en secreto. Si son pocos los que conocen sus series —secuencias de experimentos ópticos y cromáticos, tubos con los que reinterpretó a Fernand Léger o a Juan Gris, ensamblajes con sello arquitectónico—, son menos aun los que pueden o intentan descifrar los títulos de sus obras, obsesivos acertijos matemáticos como: *S.21.12 / 1976*.

Inversamente proporcional al éxito que González de León alcanza como arquitecto, es el desdén que aún hay por su creación pictórica y escultórica. “Caballero andante de la arquitectura”, como lo define Alejandro Rossi, ha plasmado en edificios públicos y de departamentos, museos, centros cívicos, plazas, jardines, embajadas y residencias en México y el extranjero, una poética del espacio. Su economía de líneas, las proporciones geométricas rigurosas y los volúmenes masivos recubiertos con la piel dura del concreto cincelado con grano de mármol han creado un estilo propio con referencias a la arquitectura prehispánica de Mesoamérica.

Tanto en el Museo Tamayo, la remodelación del Auditorio Nacional, El Colegio de México y la Universidad Pedagógica Nacional, que realizó en colaboración

con Abraham Zabludovsky, como en el edificio Arcos Bosques, proyectado con Francisco Serrano y Carlos Tejeda, o el Fondo de Cultura Económica, hay una factura personal con la que González de León ha renovado la arquitectura mexicana.

En la soledad de su estudio, ubicado en la casa que él mismo diseñó en 1996, en la calle de Amsterdam de la Hipódromo Condesa, donde compartía sus sueños con Eugenia Sarre, atesoraba casi la totalidad de su obra plástica.

El espacio es limpio. Pocos cuadros penden de la pared porque defiende la idea de que los muros deben estar libres de todo objeto. “Si uno cuelga las obras, se apoderan del espacio”. En repisas y a la mano, tiene *Desde mi azotea* de Agustín Lazo, un diseño de Mathias Goeritz, un desnudo de Soriano, un grabado de Francisco Toledo, un garabato catalán de Frederic Amat y un gesto minimalista de Jan Hendrix. “No colecciono obra, nunca lo he hecho, sólo me rodeo de lo que me regalan mis amigos”.

En el patio de su casa, tiene *Dafne*, una escultura en bronce de Juan Soriano —prototipo de la espectacular mujer-árbol que distingue Arcos Bosques—. Ahí está ella, cobijada por una añosa palmera de ochenta años, haciendo contraste con la alberca de fondo azul y un solo carril, en la que él nadaba sin excepción, cada mañana.

Sobre los libreros está quizá lo máspreciado: dos dibujos dedicados que le dio Le Corbusier, cuando a finales de los cuarenta trabajó en su taller —uno de ellos, una mano abierta, la de la elocuencia, que pintó tras la



Teodoro González de León

guerra deseoso de romper con los puños cerrados del fascismo—, y otro más colorido, evocación de una mujer voluptuosa. También ahí tiene un grabado de Picasso que presume habérselo robado.

“Cuando estudiaba en la Escuela de Arquitectura en San Carlos, se presentó una deslumbrante exposición de Picasso en México. Un representante de Picasso trajo de París una placa de grabado, con la autorización de producir dos copias que él firmaría. Le recomendaron el taller de Alvarado Lang en nuestra escuela y ahí, frente a mis ojos, hizo cuatro copias para elegir las mejores. Las dos que rechazó, las dobló y las tiró al basurero. Cuando el francés se fue, Armando Franco tomó una, yo la otra. Alvarado Lang nos regañó: ‘eso no se debe hacer’, pero luego nos recomendó ponerlas en agua al siguiente día, cuando el color se hubiera fijado, para borrar los dobleces. Después de un día de remojón y una ligera planchada con trapo encima, el grabado quedó perfecto. No está firmado, pero es uno de mis más preciados recuerdos”.

En ese hogar biografía, abrazado por los libros, la música clásica contemporánea y numerosas piezas de arte, González de León aceptó platicar de sus pasiones, manías e historia.

Ahí, como en el modelo de la casa japonesa que tanto admira, no hay cortinas. El escaparate se baña de luz durante el día, y a medida que anochece, el claro oscuro

desdibuja a Teodoro, un *gentleman* fino, celosamente ordenado, metódico y severo que, a ratos, corre la cortina del silencio para evitar hablar de sus emociones.

PINTOR DESDE NIÑO

El primer premio de dibujo que recibe Teodoro González de León lo obtiene de niño en el Colegio Francés Jalisco para varones, ubicado en la colonia Roma, donde hoy es la Casa Lamm. Cursaba la primaria y era capaz de dibujar aviones con una precisión sorprendente. “Hice más de 200, todos los aviones de guerra y comerciales que encontré en revistas y periódicos. Durante años atesoré mi colección, pero cuando me separé de Ulalume, no sé dónde quedaron”.

En su casa nadie tenía una afición artística. Su padre era abogado; su madre, una devota mujer cristiana con estudios en Francia que se dedicaba al cuidado de sus seis hijos. La suya era una familia tradicional. “Si a algo debo mi educación plástica es a las estampitas y cartas postales que mi madre coleccionó en su juventud—monumentos históricos, paisajes, obras de arte—, y al *Larousse Ilustrado* que pasaba yo horas viendo”.

Ya en secundaria, de hermanos lasallistas, el maestro Ibarrola, “un calvo místico”, sugirió buscarle un maestro de dibujo que pudiera potenciar su talento innato.

Su padre contactó a un amigo de juventud, un maestro de primaria que aceptó corregir los trabajos de Teodoro entre clase y clase en una escuela primaria “aterradoramente gigantesca” en la calle de Mesones. Los fines de semana, con el maestro Iturbide iba al parque de Tlaquehemécatl, en la colonia Del Valle, donde se localizaba el Rancho Santa Anita y ahí González de León aprendió a dibujar el paisaje y la perspectiva de un campo puro con vacas, caballos y tejocotes.

De entonces son también los retratos que González de León pintó de sus padres, hermanos y demás familiares; y los dibujos de magnolias al pastel que su madre atesoró. “Aunque les gustaban mis pinturas y las colgaban en la casa —dice—, a mis papás no les gustaba la idea de que yo fuera pintor”.

Teodoro rompió amarras en la preparatoria. “Me pesó enfrentar mis dudas con la familia, me rebelé y a los 17 años se me aclaró el camino. Rompí con todo”.

Leía a Krishnamurti y, como dictaba “el maestro”, aspiraba a ser libre para comprender sus instintos e impulsos. Concebía la vida social como producto de la astucia, el engaño, la codicia y la mala voluntad del hombre. Como decía el gurú hindú, sólo la revolución total, la ruptura con las viejas fórmulas, produciría un cambio social, religioso y humano. “Mi formación había sido triste, la cerrazón del catolicismo me resultaba muy castrante y me rodeé de amigos que, con absoluta tranquilidad, cuestionaban la hipocresía del mundo moral”.

LOS INICIOS MÍTICOS COMO ARQUITECTO

Casi sin cuestionarse, por su gusto por las matemáticas y el arte, en 1943 Teodoro ingresó de manera natural a la Escuela de Arquitectura de la Academia de San Carlos, donde arquitectura y artes plásticas compartían el sobrio edificio, con un patio del siglo XVIII y techumbre porfiriana cobijando las réplicas en yeso de las esculturas de Miguel Ángel para la Capilla Médicis y la Victoria de Samotracia en el centro. “A diferencia de ahora, entonces se preparaba a los arquitectos como artistas, como productores de los objetos y monumentos más duraderos de la cultura. Ahora funden arquitectura con diseño, se olvidan del arte y de su historia, y eso es una estupidez”.

Se inscribió en las clases de grabado de Carlos Alvarado Lang y durante dos años trabajó en su taller. “En aquel tiempo no pintaba ni esculpía, sólo hacía grabados. Con Alvarado Lang mantuve una amistad cercana hasta que murió. Iba a su casa, muy modesta, ubicada en la Santa María. Su hermano, el Satanás, nos llevaba a mí y a mis compañeros a los cabarets más siniestros del Centro. Decía que éramos jóvenes, que teníamos que aprender”.

Sus ratos libres en la escuela, Teodoro los pasaba en la Galería de la Academia de San Carlos, ubicada en su propia escuela. Esa colección de pintura despertó en él una vocación que lo llevaría a los rincones más alejados del mundo, inclusive al remoto Japón en busca de museos. Esta comprendía una vasta selección de pintura gótica de la España de los siglos XIII y XIV, obras del Renacimiento, del Manierismo italiano —incluidas obras de Tintoretto—, arte holandés del siglo XIII, cuadros de Francisco de Zurbarán y de Goya, obras francesas del siglo XIX y pintura colonial mexicana. “Era un lujo estar entre clase y clase en esas salas, casi siempre vacías”.

Además le encantaba visitar la biblioteca de San Carlos que, ajena a la cerrazón de la Escuela Mexicana, contenía las ediciones fundamentales del movimiento moderno. Ahí leyó a Le Corbusier, a los miembros del constructivismo ruso, a los futuristas, a los funcionalistas alemanes, checos y holandeses, a los representantes del Bauhaus, incluyendo a Mies van der Rohe.

Desde el primer año, a sabiendas de que el oficio sólo se aprende en la práctica, como sostenía la Académie Française, comenzó a trabajar con sus maestros. Primero con Carlos Lazo hijo. “Era un político nato, un hombre que hacía alarde de sus grandes obras, pero yo no tenía trabajo y el aburrimiento me obligó a renunciar”.

Luego, con Obregón Santacilia. “Él tenía muchísimos proyectos; en aquel momento le encomendaron tres tumbas que debía completar al mismo tiempo. Apoyado en mis clases de estereotomía, le ayudaba en el diseño del corte de piedras. Para despiezarlas se requería de una gran destreza, habilidad geométrica y precisión de trazo. Trabajé con él casi un año. Me cansé de su falta de modernidad, de su propuesta contaminada con el *art déco*”.

Finalmente, cursando el tercer año, tuvo que elegir entre seis profesores de composición arquitectónica, y optó por Mario Pani. “Los trabajos de los mejores alumnos los colocaban en el patio y entre todos los maestros de composición los iban juzgando. Se enojaban, discutían, corregían. No me perdía esas sesiones, eran aprendizaje puro. Aunque Augusto Álvarez era el más moderno y creaba ya obras distintivas, a mí me apasionaba Pani, un provocador nato que daba gala de brillantez e inquietud”.

Pani constató que González de León y Armando Franco destacaban en el dibujo y no tardó en invitarlos a trabajar en su despacho. “Durante algún tiempo, su personalidad me arrastró, fue una figura tutelar. Ya luego empecé a criticarlo, su afán decorativo me parecía muy superficial. Los jóvenes son malditos, tienen prisa...”.

Contra la visión de la mayoría de sus maestros, González de León se sumergía en los manifiestos incendiarios del movimiento moderno de la arquitectura. Le interesaba Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, por su economía expresiva, el maridaje entre el arte y la ingeniería y la simplicidad formal mediante el uso de gran-

des superficies de vidrio plano; pero sobre todo le apasionaba el radicalismo de Le Corbusier. “Lo admiraba como a nadie, pude leer casi todo lo que estaba en la biblioteca y, asumiendo su propuesta, estaba yo decidido a cambiar al mundo”.

Como muchos, con furor mesiánico en aquel entorno de desconsuelo que dejaba la Segunda Guerra Mundial, creyó que había que hacer tabla rasa de todo lo que se había creado en el pasado. Retomando la utopía ilustrada del *Plan Voisin* que planteó Le Corbusier en 1925, González de León sostenía inflamado que la sociedad requería desconocer la historia y la trayectoria para poder crear “nuevos espacios y eliminar la insalubridad, la promiscuidad y la miseria de las ciudades”.

Seducido por la promesa de salvación y utopía, aspiraba crear una Ciudad de México arrasada en la que sólo quedaran monumentos y nuevos edificios, entre jardines, parques y autopistas. Muy pronto encontraría la oportunidad para poner a prueba su fantasía redentora.

EL “FRACASO” DE CIUDAD UNIVERSITARIA

En 1946 Miguel Alemán, deslumbrado por los imponentes campus de los norteamericanos, pensó en crear una ciudad universitaria en el Pedregal de San Ángel, aislada de la ciudad por un mar de rocas, hacer de ella una obra distintiva del México moderno. La Facultad de Arquitectura participaría con un proyecto en el concurso nacional del plano de conjunto.

Los seis maestros de composición convocaron a un precurso para elegir una idea para desarrollarla. González de León trabajaba con Mario Pani, en su despacho frente a la Diana Cazadora, donde también tenía sus oficinas el arquitecto Enrique del Moral. “Pani nos encargó a Armando Franco y a mí dibujarle su plano: una avenida que partía en diagonal de Insurgentes y remataba en un sistema de tres glorietas que agrupaban el conjunto de escuelas. Fue una casualidad ridícula que Del Moral presentara exactamente la misma idea”.

Las oficinas de Pani y Del Moral ocupaban el cuarto piso del Edificio Diana, donde después estuvo el Cine Chapultepec, y era evidente que se habían puesto de acuerdo para apoyar una idea en común. “Para Armando y para mí, ese urbanismo tipo *beaux arts* era el desperdicio del siglo! Con un proyecto de esa índole, se perdía la oportunidad de oro para generar un nuevo urbanismo moderno al estilo de Le Corbusier”.

Con rebeldía y aplomo, invitaron a Enrique Molinar, y tras varios días de encerrona en el pequeño despacho de Molinar en la colonia Cuauhtémoc, los tres jóvenes produjeron una laminita que mostraron a Del Moral y a Pani. “Muy bien, muchachitos’, nos dijeron. Tomaron nuestro trabajo, se encerraron en Cuernavaca

un fin de semana, hicieron una mezcla con el suyo y pervirtieron irremediablemente nuestra idea”.

No satisfechos, Armando, Teodoro y Enrique fueron con José Villagrán, padre intelectual de la Escuela de Arquitectura, quien sorprendentemente dio la cara por ellos. “Aún hoy me conmueve recordar aquel momento”.

Cuando el rector Zubirán veía las diapositivas del precurso, es decir, las imágenes de Pani, de Del Moral y de algunos otros maestros, Villagrán se levantó para mostrar lo que a su juicio era la mejor idea, un proyecto de tres alumnos de cuarto y quinto año. Sin chistar, obtuvieron un apoyo casi unánime. “Fue un bombazo”.

Con la colaboración de más de 60 estudiantes, González de León, Franco y Molinar coordinaron a toda la escuela para hacer el plano de conjunto, la maqueta y cerca de 50 láminas para concursar a nivel nacional. “Imagínate, con un entusiasmo absoluto, nosotros teníamos la autoridad inclusive sobre los maestros mismos. Resultó un proyectazo”.

La Escuela Nacional de Arquitectura finalmente triunfó en el concurso nacional, y Pani y Del Moral quedaron como los coordinadores generales del proyecto de Ciudad Universitaria. “Se apropiaron de nuestro proyecto, y con gran resentimiento, nos desplazaron. Ingenios, nosotros todavía queríamos colaborar. No nos dimos cuenta de que nuestra posición era insostenible. Fue una gran injusticia”.

Para desarrollar los planos constructivos, se realizaron más de 60 triplets de trabajo, con un estudiante de Arquitectura en cada una de ellas. Villagrán, encargado de diseñar la Facultad de Arquitectura y el museo del complejo, invitó a Teodoro a su equipo.

“Fue una deferencia, pero a Armando Franco lo marginaron con Enrique Aragón Echegaray, un maestro que abominábamos, a quien encomendaron la Escuela de Veterinaria. Como teníamos que mantener un frente común, rechacé la tentadora oferta de Villagrán. Me dolió, hubiera sido la oportunidad de mi vida empezar con el diseño de la Escuela de Arquitectura”.

Sin trabajo, porque de Pani no quería saber nada, y decepcionado por su amarga experiencia universitaria, González de León le pidió a Villagrán que lo recomendará para obtener una beca del gobierno de Francia, y así alejarse de México. Se la dieron de inmediato y Teodoro partió a París en 1948 con el objetivo de estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Llevaba linóleos e instrumentos para hacer grabados que nunca ocuparía. Ese viaje tomaría otros cauces y sería decisivo en su trayectoria.

“Le Corbusier decía que la arquitectura no es un oficio de jóvenes y tenía razón. Con la perspectiva a mi favor, hoy reconozco que aquel éxito temprano hubiera sido excesivo; la abrumadora responsabilidad nos hubiera aplastado. Aunque entonces no podía saberlo, a mí finalmente me iría mejor”.

De paso por Nueva York, Teodoro visitó el Museo de Arte Moderno. Fue un impacto brutal. Durante tres días se postró ante el *Guernica*. Ya antes, en México, había tenido oportunidad de admirar la obra de Picasso en la gran exposición que Fernando Gamboa había organizado en 1944 en la Sociedad de Arte Moderno. “Picasso me deslumbró, fue el primer gran genio moderno que vi. Quería mirar como Picasso, pintar como Picasso. En aquel entonces, a los museos no iba casi nadie. Estaba yo solo, admirando lo que me gustaba. Así sucedería también, en París, en el Louvre”.

A pocos días de estar estudiando en la Escuela de Bellas Artes de París, Teodoro supo que se había equivocado. Los estudios eran anticuados y tediosos, muy alejados de la vanguardia que buscaba. Mientras decidía qué hacer, se inscribió en un curso de concreto en otra escuela, pero las altas matemáticas para ingenieros lo rebasaron. “Me quedé sin nada. Temí que me quitaran la beca, pero me descarté y le pregunté al comité de becas qué podía hacer. ‘Lo becamos a usted, no a la escuela’, respondieron, ‘puede hacer lo que quiera’”.

Decidió entonces tocar la puerta del estudio de Le Corbusier, en la calle Sèvres. Lo recibió André Wogenscky, discípulo y colaborador del maestro. Como se esti-

lababa en la Edad Media, Le Corbusier tenía dos despachos juntos: uno de ingenieros y otro de arquitectos. Apenas calentando los motores, tras el desempleo que generó la guerra, Le Corbusier proyectaba la construcción de la Unidad Habitación de Marsella, una edificación que albergaría a mil 600 personas.

Le Corbusier requería ingenieros para dibujar planos en los que pondría a prueba su elaborado sistema de proporciones, el Modulor, de medidas armónicas a escala humana, que luego obsesionaría también a Teodoro González de León. “Comencé dibujando planos de armado de varillas de concreto. Como al cuarto día, Le Corbusier, un hombre taciturno, vio mis trazos e inmediatamente le pedí a Wogenscky que me pasara con los arquitectos. Supo distinguir las manitas”.

Poco tiempo después, Le Corbusier invitó a González de León a trabajar en su departamento. Como este estuvo abandonado durante la guerra, las ventanas de fierro se habían oxidado y quería cambiarlas por marcos diseñados en madera. “Llegaba yo muy temprano, cuando él venía regresando de correr su milla diaria. Aunque como buen francés no se bañaba, era un hombre pulcro. Desayunábamos, se ponía a contestar cartas y mientras yo hacía los nuevos marcos para las ventanas, él pintaba. Ya luego, cerca de la 1:30 de la tarde, nos marchábamos al atelier. Ahí laborábamos hasta las 9 de la noche, todos los días”.



Plano del proyecto de Ciudad Universitaria de Mario Pani donde colaboró Teodoro González de León



Teodoro González de León / Abraham Zabludovsky, oficinas centrales del Infonavit, Ciudad de México, 1973-1975

Aunque Teodoro no tenía tiempo para crear ni un solo dibujo, aprendía de su maestro el oficio arquitectónico y la poética plástica. Le Corbusier definía la arquitectura como “el juego correcto de los volúmenes bajo la luz” y en consonancia con los avances industriales, concebía la casa como una máquina para ser habitada. Fue él quien inició el uso del concreto armado y del vidrio plano como recubrimiento de sus fachadas, elementos que Teodoro haría propios.

“Aprendí de Le Corbusier que la creación se hace en silencio. Los maestros de arquitectura que yo había conocido eran pericos. Le Corbusier podía pasar horas sin pronunciar una palabra. Se acercaba al restirador con cinco colores en su mano, trazaba algunas líneas y sin decir nada, se iba. Así era también cuando pintaba. Concentración y silencio”.

El París que González de León conoció en esos dos años de profunda maduración fue decisivo. No sólo por la relación con Le Corbusier y el aprendizaje diario, también porque ahí conoció a Ulalume Ibáñez, una joven poeta uruguaya con quien compartiría casi cuatro décadas de su vida. “Con Ulalume recorrí Francia en búsqueda del románico, que me fascinaba. Desdeñé el gótico. También, viajé buscando ríos para nadar en ellos: el Sena, Loira, Garona, Dordoña, Ródano, Rin... nadé prácticamente en todos”.

En 1949, antes de terminar su beca, pudo ver la gran retrospectiva de Klee, con más de 200 cuadros, y

visitar a Fernand Léger y a Brâncuși, quien no había vendido prácticamente ninguna de sus obras y disponía el espacio escultórico de su hogar para dirigir la vista del espectador.

“Léger tenía mucho talento y estaba muy contento de mi presencia. Desde las cuatro hasta las ocho hablamos de arte, de sus escritos, de su historia. Su mujer comenzó a gritarle que dejara de perder el tiempo conmigo, exigía que me fuera, y así acabó el encuentro. Nunca más lo volví a ver, me impactó para siempre”.

A principios de 1950, ya con prisa, González de León regresó a México. Su beca había terminado y, sin serenidad ni paciencia, quería hacer lo suyo. “Llevaba a Le Corbusier dentro de mí”.

Durante algunos años, maestro y pupilo se escribieron casi semanalmente, y Teodoro conservaba un archivo con las cartas de entonces.

A TRABAJAR...

Apenas llegó, Teodoro ya tenía despacho con Armando Franco. Su primera obra fue la casa de Alberto Cattán, que tardaron cuatro años en edificar. Montada sobre una plataforma de concreto, la casa prefabricada tenía el sello de Le Corbusier. “Con la benevolencia y el entusiasmo de Alberto, un mujeriego inclemente, mecenaz incondicional, fuimos aprendiendo a construir”.

De 1955 a 1970, se sucedieron proyectos, pero González de León estaba atrapado en el deseo de transformar el urbanismo mexicano, añoraba una nueva oportunidad de reformar el espacio haciendo tabla rasa del pasado.

“Con el espíritu de ‘experto en sociología’ realicé durante esos años más de 15 estudios de vivienda y desarrollo urbano, como eufemísticamente le llamábamos. Éramos aprendices de sociólogos, estadísticos de segunda, y arquitectos que descuidábamos nuestra tarea natural: el diseño del espacio urbano. Aunque no reformé nada, conocí cuando menos 15 ciudades del país y profundicé en el México tradicional”.

En esos años de desasosiego, González de León reconoció su deuda con la historia y cuestionó a las vanguardias, que borraron el pasado sin sentido. Heredero al fin y al cabo de su tiempo, reconsideró sus ideas de juventud y convirtió su obra en un palimpsesto. Paulatinamente incorporó en sus diseños elementos como la monumentalidad, los arcos y taludes de las pirámides prehispánicas. Asimismo, el carácter pétreo del concreto, que Zabludovsky y él cincelaron para disimular la mala mano de obra mexicana y crearon un acabado nuevo, cargado de historia. Surgieron en sus composiciones grandes explanadas, pórticos y cornisas escalonadas; patios contemporáneos, pérgolas italianas y hasta los tubos de acero reforzado, evocación de la modernidad.

Sólo hasta que puso en orden su pasado, en aquel inicio de los setenta, González de León fue capaz de volver a la pintura.

LA OBSESIÓN DEL ARTISTA

Sus primeras series las hizo cuando terminaba el conjunto habitacional Lomas de Plateros Mixcoac, con Abraham Zabludovsky. Tenía en su haber suficiente educación plástica para ser capaz de expresarse, y movido por la pasión creó un pequeño estudio en su casa de San Ángel en un espacio de 2.5 por 4.5 m. Ahí, a escondidas, creó con el uso del aerógrafo las series que en 1974, en un repentino aliento de confianza, mostró a su amigo Miguel Cervantes, artista y curador de exposiciones.

Asombrado por su rigor para crear formas geométricas y volúmenes con colores primarios, vivos y nítidos, Cervantes lo invitó a exponer en 1976 en la Galería Ponce. “A muchos de los amigos de Miguel no les gustaba mi trabajo. Juan García Ponce y Salvador Elizondo, casados con el informalismo de la nueva escuela mexicana, sentían que un pintor debía dejar testimonio de cómo le temblaba la mano. Argüían que el aerógrafo mecaniza la creación. Afortunadamente a otros, como a Gunther Gerzso, les fascinó mi trabajo”.

Esa fue su primera presentación en público. Tiempo después, exploraría la geometrización pura en una serie en la que trabajaría la figura humana parafraseando el sífon de Léger, el desnudo de Picasso, y una imagen de Picabia. “Cuando Gunther vio estos cuadros en mi estudio, se enfureció. Me dijo que estaba perdiendo el tiempo y se alejó. Creo que se decepcionó de ser mi protector, de haberme defendido tanto. A mí me pegó su distancia, lo admiraba mucho”.

Quizá por ello, por la inseguridad que mantenía en el plano artístico, Teodoro González de León vivía atrapado en las fórmulas matemáticas con las que jugaba para “validar sus obras”. “Como artista no me siento el profesional que soy en arquitectura”.

Primero con el Modulor de Le Corbusier, luego con los números Fibonacci y después con las proporciones áureas, buscaba comprobar la autenticidad de sus diseños. Estaba consciente de que el juego geométrico o las fórmulas no embellecen ninguna creación, pero necesitaba casi como una obsesión verificar la armonía de sus sistemas.

“A ratos me libero, pero estoy atrapado en el juego. Los números son tan fáciles de manejar, que uno puede manipularlos para justificar la búsqueda personal. Sin embargo, las coincidencias de la geometría me dictan tranquilidad. Inconscientemente caigo en una manía, en una necesidad de comprobación. Quizás algún día me sacuda el yugo...”.

Por entonces no le interesaba soltar amarras. Al contrario, para la escultura que estaba creando como homenaje a sus 80 años y que sería instalada en la explanada del Auditorio Nacional, hizo un sinfín de combinaciones a partir del número áureo 1.618, hasta que sus triángulos de acero inoxidable cumplieron con la fórmula.

Con más proyectos que antaño, durante esta entrevista confesó que quería seguir creando y viviendo. Deseaba volver a Japón una vez más; terminar el proyecto del nuevo edificio de Arcos Bosques; el Centro Cultural Mexicano Norteamericano en la ciudad de Austin; el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM; y numerosos ensamblajes, pinturas arquitectónicas donde pegaba cartones, metales, raíces de uvas y las espaditas que arrojaba su palmera, mismas que él atesoraba como una manía en frascos de variados tamaños.

González de León sabía que en los números no hay verdad, pero disfrutaba ser preso de ellos. Como decía su maestro Le Corbusier, en la creación arquitectónica no hay Mozarts. Se requiere del trabajo continuo, del rigor, de la actitud metódica que a ratos elimina el gesto y cauteriza la emoción. Sin embargo, cuando González de León ponía el punto final en cada una de sus obras, el espectador descubre que por las rendijas de este formalismo matemático, acaba por filtrarse la poesía.