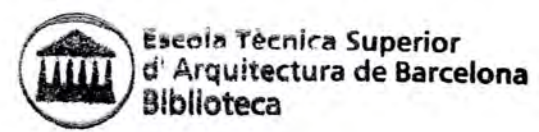


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

HOTEL CAMINO REAL. Cruce de Artistas y Arquitectos en la Ciudad de México, 1968



Tesis Doctoral de Mara Gabriela Partida Muñoz
Directora Dra. Cristina Jover Fontanals
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Universidad Politécnica de Cataluña, ETSAB

Octubre 2004

R-T-PARTIDA

INDICE

- VII INTRODUCCIÓN
- XV AGRADECIMIENTOS

01. I : PERSONAJES

- 03. 1 Sobre las Coincidencias de los Personajes.

17. II : CRUCE DE TRAYECTORIAS

19. 1 El Pedregal de San Ángel

- 21. 1.1 Retrospectiva. Sobre las Publicaciones del Pedregal de San Ángel
- 25. Referencias
- 26. 1.2 Crónicas del Sitio
- 29. 1.3 Constantes Arquitectónicas
- 30. Rincones de Madereros
- 37. Recovecos y Esquinas del Cabrío
- 41. 1.4 Conceptos Urbanos
- Textura del Sitio y Reinterpretación en Los Jardines Del Pedregal
- Límites y linderos
- 44. 1.5 Puntos de Intersección. Trabajo en Colaboración
- 52. Iconos de Integración. La Escultura de Encargo como Primera Incorporación Plástica
- Esculturas de Molde
- La Naturaleza como Escultura
- 54. 1.6 Dos Intervenciones Importantes
- 54. Plaza las Fuentes
- 60. Goeritz en el Pedregal
- 62. Plaza del Cigarro

75.	2 Museo Experimental El Eco	133	3 Capilla de las Madres Capuchinas del Purísimo Corazón de María
77.	2.1 Retrospectiva. Publicaciones Sobre "El Eco".	135	3.1 Sobre las Fechas de Construcción de las Capuchinas
81.	2.2 Mi Eco. Sobre la Cronología de los Hechos	138.	3.2 Colaboraciones, Integración y Autoría
82.	Mathías Goeritz Habla Sobre el Museo Experimental.	139	Difusores de Luz, Color y Modernidad
83.	2.3 Acerca de un DIBUJO	145.	3.3 Ideas Arquitectónicas
85.	Límites		Estructura Espacial, la Extraña Coincidencia
87.	La Serpiente y su Hábitat	148.	La Quilla
88.	Recorrido de Instancias	152.	Materiales e Impresiones
89.	Escalas y Enfoques	152.	Celosías
91.	De la Tercera Dimensión a una Menos	155.	De la Celosía al Vitral
	La línea Continua	158.	Espacio Cromático
	Un Triángulo	159.	La Cruz y sus Misterios
	Coincidencias y Ausencias	161.	Tríptico. Un Mensaje Dorado
98.	2.4 Dinámica de la Realidad		
98.	Referencias	171	4 Las Torres de Satélite.
100.	Volúmenes, Forma y Espacio		
101.	Reconstruyendo El Eco	173	4.1 Retrospectiva. Sobre las Publicaciones de las Torres
	Primera Incongruencia	179	4.2. Las Diferentes Versiones de una Real Colaboración.
	Segunda Incongruencia		Revisando la Historia
	Tercera Incongruencia	186	4.3 Reconstruyendo el Proceso de Las Torres
106.	Materialidad	201.	4.4 Volumetrías
	Puerta Ventana o Cruz	202.	Escala
	Patrones Compositivos	203.	Procesos de Percepción. Animación Cinética
113.	Luz. Diálogo o Silencio entre las Partes	207.	4.5 Patrones Compositivos
	Ciclo del Muro Amarillo		Cimbras y Estrías
	Ciclo de la Serpiente	209	4.6 Prismas Cromáticos
120.	La Nada. Mecánica del Espacio	213	4.7 Música Para Integrar
121.	Los Ecos del Color		
122.	Plástica o Colaboración		

217	5	Fábricas de Automotores Mexicanos	317	2	Hotel Camino Real México
219	5.1	Retrospectiva. Publicaciones Sobre el Automex	319	2.1	Retrospectiva. Sobre las Publicaciones del Hotel Camino Real
221	5.2	Fábricas de Automotores Mexicanos (Automex)	326	2.2	Hotel Camino Real Ciudad de México
227	5.3	Recopilando Conceptos. Recreando Espacios	329		Legorreta Habla Sobre el Hotel Camino Real
229	5.4	Recorridos	331		Discernimiento de un Partido
230		a. Caminos	333	2.3	De la Dispersión a la Compacidad
234		b. Corredores			Procesos Volumétricos de la Forma Articulada
236		c. Galerías	340	2.4	Procesos Volumétricos de la Forma Envolvente
242		Celosías	342	2.5	Esquinas e Intersecciones
245	5.5	Remates y Deslizamientos	345		Intersección 1
249	5.6	Planos Dinámicos de Volúmenes Compactos	353		Intersección 2
251	5.7	De la Escultura a la Arquitectura. Un Proceso en Colaboración	362		Intersección 3
254		¿Cómo Dispone los Conos en el Tablero?	366		Intersección 4
250	5.8	Material como Textura	367	2.6	Ausencia de Paralelismos.
					Muro Factor de Luz, Escala, Geometría y Color
267	6	Fábricas o Industrias	374	2.7	La Plaza de Ingreso
269	6.1	Sobre las Publicaciones de Ricardo Legorreta	380	2.8	Limites y Linderos
271	6.2	Laboratorios Smith Kline & French			"Bosque de Cigarros"
283	III	HOTEL CAMINO REAL	389	2.9	Recorridos. Un Laberinto Emocional
285	1	México 68	391		Recorridos de Instancias.
287	1.1	Sobre los XIX Juegos Olímpicos	396		Espacios Articulados
297	1.2	Ruta de la Amistad	402	2.10	Referencias Espaciales. Colaboración como Filosofía de Trabajo
			405		Celosía y Color
			412		Trozo de Mar
			415		Espacio Tamayo
			417		Espacio Goeritz, "Mural Dorado"
			422		Espacio Calder, "Estable Atrapado".
			428		Espacio Friedeberg, "16 Adivinanzas de un Astronauta Hindú"
			431	2.11	Espacio Exterior, Retomando Conceptos
			432		Bajorrelieves

- 438. 2.12 Una Nueva Modalidad
- 438. Diseño de Interiores
- 443. Diseño Gráfico

453. CONCLUSIONES

457. ANEXOS

491. BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La tesis recupera la idea de la arquitectura que parte de procesos de colaboración entre arquitecto y artista; rescatando aquellas obras que en México revolucionaron y traspasaron las concepciones tradicionales de los elementos que configuran espacios a través de una mirada fresca e innovadora de sus autores.

Se presenta el Hotel Camino Real ciudad de México 1968 de Ricardo Legorreta, como principal objeto de estudio y como punto de encuentro de las obras que fueron clave en la reformulación de la relación entre arte y arquitectura. En este sentido, cabe hacer una aclaración importante, ya que en México se había desarrollado durante la primera mitad del siglo XX el concepto de "integración de las artes", donde Clemente Orozco, Siqueiros, Rivera, entre otros, dieron origen a un trabajo arduo que congeniaba la pintura mural, relieves, o grabados como parte de la expresión plástica de la arquitectura. Investigadores y arquitectos reconocidos de la talla de Mario Pani, Juan O'Gorman, Enrique Yáñez, entre otros, apoyaron y definieron este trabajo bajo el término de "Integración Plástica" en la arquitectura.¹

Posteriormente, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, se experimentó un cambio importante en esta idea y modo de integración. México abrió sus puertas hacia los movimientos artísticos internacionales, y aunque se corría el riesgo de hacer a un lado "lo mexicano" o "lo nacional", se introdujo la componente reflexiva que generó una nueva filosofía: "La Arquitectura Emocional"² insinuada inicialmente por Luis Barragán, pero definida por Mathías Goeritz. Ambos preocupados por dar un significado (sentido de identidad) a la arquitectura, "...representaron un llamado de atención sobre otros valores y categorías no necesariamente presentes en la apuesta sobre la modernidad que parecía dominar en el panorama."³ Intentaron

no sólo abstraer al máximo los patrones reconocidos dentro de la tradición mexicana, sino construir y explorar relaciones nuevas entre lo real y lo irreal, lo funcional y lo emocional, lo arquitectónico y lo artístico, la técnica y el proceso creativo, las dos dimensiones y lo espacial. Fue una época de confrontación entre el viejo y el nuevo México que generó una nueva conciencia entre artista y arquitecto.⁶

Este momento de búsqueda se ve coronado en 1968 con la conmemoración de los XIX Juegos Olímpicos que desató una serie de situaciones muy especiales para el mejoramiento de la imagen de la ciudad. Como propuesta plástica se introdujo la escultura pública o urbana, así como la creación de nueva infraestructura y equipamiento. Dentro de estos equipamientos, y siguiendo los lineamientos que sugería la nueva integración entre arquitectura y arte, aparece el Hotel Camino Real encargado al Arquitecto Ricardo Legorreta, quien propuso una compleja estructura de colaboración y búsqueda conformada por trabajadores exhaustivos del arte y la actividad arquitectónica. Entre los personajes que formaron parte de este equipo figuran: Luis Barragán, Mathías Goeritz, Jesús (Chucho) Reyes, Alexander Calder, Pedro Friedeberg, Rufino Tamayo, Rodolfo Morales, Luis Covarrubias, Lance Wyman, Peter Murdock, Charles Seigny, Bárbara Rodes, entre otros, lo que hizo que el hotel apuntara como el ejemplo más representativo para entender estas nuevas dinámicas de trabajo.

El Hotel Camino Real se ha llegado a reconocer internacionalmente como "una nueva plataforma de la arquitectura Mexicana", pero no ha sido analizado todavía desde el punto de vista donde convergen diferentes trayectorias de varios artistas y arquitectos que dieron forma y recuperaron, sobre todo, el valor del trabajo en colaboración que conlleva la integración del arte y la arquitectura en busca nuevos modos de expresión arquitectónica en México.

La lectura que se realiza del Hotel cobra sentido en el momento en que se toma como un punto donde las trayectorias de estos personajes convergen, figurando como receptor y emisor de una chispa de colaboraciones de quienes intervinieron activamente en la experimentación de un nuevo modo de hacer arquitectura en México. En ese sentido, me di cuenta que el Hotel no se puede entender aisladamente, sino que parte de la base de un trabajo que tiene un proceso de importantes repercusiones, que inicia décadas antes y, aunque surge de la espontaneidad, del poder creativo y de la finísima sensibilidad de importantes personalidades, no puede desligarse ni entenderse si se separa de una cadena de eslabones u obras importantes que le antecedieron, experimentaron y desarrollaron algunas de las pautas sobre las que el Hotel se desenvuelve.

El concepto de *Cruce de Trayectorias* no es más que el motor que da sentido a la serie de obras que poco a poco fueron generando el cambio y que supieron encontrar el punto medio donde era posible combinar varios talentos dentro de una misma disciplina. Por lo que la tesis recorre cada una de las trayectorias personales y, en su caso, las colaboraciones paralelas entre ellas u otras personalidades, en un radio mayor de influencia. Es decir, trata de recorrer y explicar los caminos y procesos por los que todos estos artistas pasaron antes de llegar a este punto, el Hotel.

Partiendo de la base de quienes participaron e hicieron una aportación importante dentro del Camino Real, se revisan las trayectorias de tres personalidades principales que conformaron una especie de equipo base y fueron clave para darle sentido y seguimiento a este tipo de trabajo: Luis Barragán, Mathías Goeritz y Jesús (Chucho) Reyes. Aunque investigadores, ya han hablado o insinuado la fuerte relación que existía entre este trío, nunca se ha llegado a realizar una investigación

sería hacia su obra en común, y en específico, la razón por la que la insinuación de este equipo no ha fructificado, es por el hecho de que al mencionarlo se trata de justificar la autoría individual y no la fusión de talentos; ya que en algunos casos, las obras que han realizado, no solamente trabajan estas tres personalidades, sino otras más. Ambas circunstancias fueron un descubrimiento interesantísimo para proponer este tema como tesis de investigación.

Por una parte se exploró el origen de una nueva mirada y por otra parte se buscó detectar aquellos ejemplos merecedores de análisis con el fin de encontrar las pautas, modelos o patrones de colaboración que conformarían el guión de esta historia. Se revisaron así, cuidadosamente cada una de las trayectorias individuales destacando específicamente aquellas obras que eran fruto de un esfuerzo en equipo. El criterio con que se escogió cada una de las obras que figuraran dentro de esta historia, fue una labor difícil de establecer y limitar. Parte de un ejercicio constante de un ir y venir entre el Hotel y el enfoque visionario del trabajo en colaboración que estos personajes propusieron, intentando hilvanar un guión claro, sin devaluar aquellos que no estaban dentro de los lineamientos de este enfoque.

Así se escogieron siete obras que anteceden cronológicamente al Hotel Camino Real: El Pedregal de San Ángel, El Museo Experimental del Eco, la Capilla de las Capuchinas, las Torres de Satélite, las Fábricas de Automotores Mexicanos (Automex), los Laboratorios Smith Kline & French, y la Ruta de la Amistad, todas ellas se miran desde las aportaciones que el trabajo de integración propició. Las primeras obras escogidas muestran un proceso entre el trío Barragán, Goeritz, Reyes, junto con otras personalidades alternas; y las últimas son un cambio de estafeta, tomada por Legorreta quien se apoyó en estas grandes personalidades.

Durante la presentación del proyecto de tesis, se alzó la pregunta de porqué no haberme enfocado solamente en la obra de este trío, o porqué no centrarme exclusivamente en Barragán. La razón es muy sencilla si se entiende que en esta tesis los protagonistas no son los personajes, sino las obras y sus dinámicas de integración. Por lo que había una necesidad imperante por abordarlas, ya que han sido poco analizadas desde este enfoque, incluso las de Barragán.

CONTENIDOS Y ESTRUCTURA

La tesis propone un seguimiento y estudio crítico de estas obras dentro de una estructura dividida en tres partes:

La primera parte introduce los actores de esta historia dentro del marco de colaboración, encontrando los momentos claves sobre sus coincidencias y cruces de sus trayectorias.

La segunda parte presenta cronológicamente las intersecciones de cada una de las obras seleccionadas como antesala donde se estructuran, a partir de un análisis meramente arquitectónico, todos los conceptos que guían una manera de entender el principal objeto de estudio: el Hotel Camino Real.

La tercera parte se enfoca específicamente en el Hotel Camino Real como muestra en que convergen la variedad de trayectorias de artistas y arquitectos que nos interesa rescatar en su labor en colaboración, así como la serie de circunstancias que le dieron origen. Se busca entender el Hotel como ejemplo único dentro de un momento singular que en ese entonces se estaba viviendo en México y las diversas concepciones que se crearon tras cada una de las diferentes visiones de quienes intervinieron en él.

Se presentan las circunstancias específicas en las que es propuesto, los XIX Juegos Olímpicos en 1968, y toda la serie de obras que este evento conllevó. Específicamente nos detendremos en la Ruta de la Amistad, propuesta por Mathías Goeritz con el fin de establecer una especie de simposio del arte congregando a artistas de todos los continentes. México era el escaparate del mundo y Legorreta supo tomar ventaja de esta situación para plantear la propuesta del Hotel, la obra más representativa del trabajo en colaboración dentro de esta tesis de investigación.

En la estructura de cada capítulo de las últimas dos partes se siguió, en la manera de lo posible, un mismo esquema para dar seguimiento coherente a la historia en general. Se introduce una mirada retrospectiva a través de las bibliografías existentes sobre la obra, principalmente de la época; seguida de un análisis arquitectónico de los elementos clave de estudio y sus estructuras espaciales, así como la importancia de los procesos de colaboración intrínsecos al espacio arquitectónico.

Dentro de la mirada retrospectiva se incluyen escritos que los mismos autores realizaron en su momento, con la idea de contextualizar el cómo fueron concebidas las obras, los tiempos que requirieron y las personalidades que intervinieron en ellas. A lo largo de esta investigación y recopilación de datos, me topé con una serie de incongruencias en cuanto a autorías y fechas que se convirtieron en una obsesión por resolver. Al margen de innumerables artículos, estudios e interpretaciones que se consultaron pormenorizadamente, mi labor se inclinó por esclarecer ciertas historias que han sido objeto de problemáticas contradicciones o errores; y a cuestionar y plantear referencias claras entre personajes, trayectorias y obras.

Como complemento de las obras analizadas y los cruces de trayectorias, la tesis incluye un pequeño apartado de anexos, donde dedico un

espacio a la biografía de cada uno de los actores del Hotel, así como parte de los documentos originales de cada proyecto, principalmente memorias o cartas.

Una vez aclarados estos puntos, cada capítulo u obra, con su respectivo matiz, se aborda tanto desde sus aportaciones espaciales o arquitectónicas, como desde la temática del trabajo interdisciplinario, desprendiendo temas de sumo interés, como estrategias de representación, configuraciones espaciales, y la búsqueda incorporación del arte en la arquitectura. Cada obra tomará una tónica diferente, algunas explorarán más el aspecto fotográfico, otras el escultórico, otras el gráfico y publicitario, otras incluso intentarán la asociación de todas las artes, incluyendo la música y la danza. Lo interesante estará en el cómo lo hacen y lo que este cruce de trayectorias aporta.

SOBRE LOS LAZOS DEL TEMA

El interés por estudiar las repercusiones del trabajo integral entre arte y arquitectura no es algo nuevo, pero el enfoque que se trata de introducir a través de estas obras, intenta mostrar una circunstancia especial que solamente en México, en lo personal, pude palpar y entender de manera distinta. La secuencia de obras que presento hace evidente esta situación específica que caracterizó la arquitectura mexicana de ese momento.

El hecho de ser originaria de la Ciudad de México y haber tenido la oportunidad de haber colaborado en el despacho del arquitecto Ricardo Legorreta, me permitió tener una base sólida sobre la que he podido fundamentar mi análisis, teniendo conocimiento de su forma específica de hacer arquitectura, de su inclinación por el trabajo en equipo, así como de las referencias que sustentan su propuesta, refiriéndome a

obras y personalidades de la talla de Barragán, Reyes, Pedro Coronel, o Mathías Goeritz, sobre todo sabiendo que dentro de su mismo despacho conserva algunas piezas de arte de estas personalidades.

Por otro lado, el interés hacia la obra de Luis Barragán ha sido parte de la educación que adquirí a través la escuela de arquitectura ITESO en Guadalajara, la que encaminó mi formación hacia la búsqueda de valores arquitectónicos, tomando como ejemplo más significativo la figura de Luis Barragán, a quien tuve la oportunidad de darle un seguimiento importante para entender y asimilar sus conceptos.

Haciendo un repaso sobre mi propia experiencia profesional, coincidentemente tuve la oportunidad de desarrollar hoteles Quinta Real, con lo que adquirí el conocimiento suficiente sobre la manera de proyectar hoteles en México, y puedo decir que el Camino Real ha sido un referente desde 1968, en la concepción de este género de edificaciones. El tipo de planteamiento, así como la importancia de recuperar el valor de los recorridos es algo que ha marcado pautas importantes en esta tipología.

En la misma línea, pero con un giro vanguardista, durante la realización de mis estudios de maestría en la Architectural Association en Londres, se planteó como tema de tesis a desarrollar un *e-hotel*. El cual propició en un momento, retomar los conocimientos que se tenían sobre el tema y al mismo tiempo desprenderme de las raíces, para llevar a cabo una propuesta mucho más atrevida que un hotel convencional.⁵ Durante ese periodo de formación estuve rodeada de constantes bombardeos expresivos, entre lo nuevo y lo significativo, lo actual y lo tradicional, lo programático y lo emocional etc. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta experiencia a pesar de que me proporcionó la posibilidad de probar cosas nuevas, la falta de contenido cultural y la negación al bagaje arquitectónico personal, propició una necesidad de retomar con mayor

ahínco mi procedencia, revalorando la formación que cada uno lleva consigo.

FUENTES Y ARCHIVOS

Debido a que existe una escasez de referencias bibliográficas de la época, el material recopilado para elaborar la tesis es el resultado de un minucioso trabajo de investigación en el que tuve que recurrir a testimonios, escritos, entrevistas, visitas de obra, viajes, y principalmente archivos de cada personaje que pudieran estructurar la información necesaria para desarrollar este discurso.

En ese sentido, la temática de la investigación fue optando por recopilar todo tipo de textos que fueron escritos paralelamente a las obras. Entre los años cincuentas y sesentas hubo un auge en cuanto publicaciones periódicas, sobresaliendo la revista *Arquitectura/México*, en la que a partir de 1957, Mathías Goeritz incorporó una sección de arte en la que incluiría la mayoría de sus manifiestos.

Encontrar este tipo de información fue una gran sorpresa, ya que siempre había desmeritado la veracidad del material que pudieran aportar las publicaciones periódicas como fuentes documentales de investigación. Pero con las revistas *Arquitectura/ México*⁶ y *Arquitectos de México*, entre otras, que son un valioso tesoro, me di cuenta que por el paralelismo temporal que tenían con el objeto de estudio de esta tesis, eran la única manera de aproximarme con mayor exactitud al tipo de acontecimientos, preocupaciones, ambientes e inquietudes que movían el momento específico que se estudia. Revisar lo que acontece por sus páginas ha sido toda una experiencia y un descubrimiento inestimable que permitió guiarnos para encontrar el hilo conductor de esta historia.

A diferencia de las publicaciones periódicas, la escasez de textos de referencia sobre las arquitecturas que se realizaron en México en ese entonces, ha sido el motor que ha impulsado a investigadores a rescatar la obra individual o monográfica de los personajes que en esta tesis se presentan como una red de colaboración. En ese sentido, esta tesis retoma el trabajo que muchos han iniciado con anterioridad, aportando un nuevo enfoque.

No quisiera dejar a nadie fuera, muchos autores han sido clave dentro de esta investigación, y mi labor se ha iniciado principalmente a partir de la base que estos investigadores han aportado, para introducirme mucho más al entendimiento y análisis arquitectónico de cada una de las obras mencionadas y del Hotel Camino Real. Mi aportación concreta por tanto, recae en la lectura de estas obras dentro de un mismo discurso: el trabajo en colaboración, que hasta ahora nadie había realizado.

La experiencia de tener acceso a cada uno de los archivos, fue una de las satisfacciones más importantes dentro de este proceso, y puedo decir que el haber tenido la oportunidad de estar en contacto con este tipo de información ha sido verdaderamente enriquecedor, despertando una sensibilidad importante ante la aportación de cada uno de los actores de esta historia. El tipo de información o documentación, así como la forma en que se conserva, habla mucho de su forma de ser, pensar y hacer, que resultó bastante sugerente para armar el discurso de esta tesis que se complementa con la presentación de material recopilado y en algunos casos inédito.

El primer archivo que abrió sus puertas fue el de Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas, de donde se obtuvo gran cantidad de documentos, cartas, diseños, dibujos y artículos de diarios que Goeritz guardaba dentro de lo que él mismo denominó "*egoteca*".

El despacho Ricardo Legorreta, hoy *Legorreta mas Legorreta*, me permitió acceder a su biblioteca y archivo, de donde se obtuvieron planos, fotografías, memorias descriptivas, artículos de revistas y diarios.

Igualmente Federica Zanco, directora de la *Barragan Foundation* en Suiza, tuvo la amabilidad de recibirme dentro del Archivo Barragán. Experiencia que me permito resaltar ya que la considero como una de las más fructíferas e impactantes dentro de mi labor de investigación. Barragán conservó una cantidad impresionante de dibujos, planos, documentos, publicaciones, información que se completa con parte del archivo fotográfico de Armando Salas Portugal. Son innumerables las impresiones que denotan el trabajo intenso de colaboración entre Barragán y Salas Portugal, que hasta ahora ha sido muy poco estudiado, y aunque dentro de esta tesis trato de abordarlo en la medida de mis alcances, es tan amplio que dejó abierta la puerta para explorarlo en futuras investigaciones.

Pensé conocer gran parte de la obra de Barragán y, al estar en el archivo me percaté que lo que se sabe y ha difundido de su obra es muy poco en comparación con lo que existe. El material es sumamente rico e interesante para ser tratado, está esperando simplemente a que interesados en el campo puedan poco a poco estudiarlo para darlo a conocer.

Paralelamente a la búsqueda en los archivos se recurrió a la recopilación de testimonios de quienes consideré importantes para esta investigación. Se contactó con el arquitecto Ricardo Legorreta, quien me dedicó un espacio para una entrevista que fue crucial para esta tesis, al igual que su socio Noe Castro. También se tiene registro de conversaciones con Federica Zanco, Leonor Cuahonte, Fernando González Gortázar,

Antonio Riggen, entre otros arquitectos e involucrados en el tema, quienes tuvieron la amabilidad de recibirme y mostrarse interesados por contribuir en esta investigación.

Notas Bibliográficas

¹ Ver: YÁÑEZ, Enrique. *Del Funcionalismo al Postracionalismo. Ensayo Sobre la Arquitectura Contemporánea en México*. México: Limusa, Casa abierta al tiempo. 1990

² Goeritz publica su manifiesto: *Arquitectura Emocional* por primera vez en la revista Cuadernos de Arquitectura, único ejemplar en 1954.

³ DE ANDA, Enrique X. *México Arquitectura 1921-1970*. México: Ciudad de México: Junta de Andalucía, 2001, p. 269

⁴ La batalla por la libertad plástica comenzó a partir de las polémicas de Tamayo, y las censuras que fueron arrojadas a Mérida, Gerszo, Soriano y Goeritz (BELKIN, Arnold. *Contra la Amnesia. Textos 1960 -1985*. UAM. México: Domés, 1986, p. 66)

⁵ La tesis de maestría se titula "Transtasis", y propone espacios para aquellas personas que no pueden hacer uso de un hotel cuando su estancia es cuestión de horas en una ciudad ajena. Cómo producir un lugar de estadía temporal para este tipo de viajeros.

⁶ La revista *Arquitectura / México*, apareció en el año de 1938 bajo la dirección del arquitecto Mario Pani. Era uno de los pocos ejemplares de promoción arquitectónica que se reproducían y difundían en el país en ese tiempo, junto con la revista *Arquitectos de México, Calli, Espacios, Cuadernos de Arquitectura*, entre otras.

Mario Pani expone que esa inquietud de ir hacia adelante por la arquitectura nueva, lo movió junto con otros colaboradores a fundar la revista, cuyo objeto señaló en el primer volumen era "dar a conocer, divulgar, entre todos, lo que se va haciendo en el mundo... dar cabida dentro de sus estrechos límites sólo a la verdadera arquitectura; a la arquitectura viva, a la que no se ha momificado; a la que siguiendo la tradición creadora de las grandes épocas sigue creando a la arquitectura de nuestros tiempos" (Ver: *Arquitectura México*. [México: Arquitectura] Núm. 83 (1963), p. 134.

⁷ Entre los documentos que se retoman sobresalen los libros sobre Ricardo Legorreta de John Mutlow y Wayne Attoe (ATTOE, Wayne. *The Architecture of Ricardo Legorreta*. Berlín: Ernst & Sohn, 1990). También el trabajo de estudiosos que han iniciado una labor minuciosa de organizar y transmitir la inagotable aportación y bagaje arquitectónico de Luis Barragán, sobre todo el caso específico de Federica Zanco Directora de la

Barragan Foundation (ZANCO, Federica. *Luis Barragán The Quiet Revolution*. Suiza: Skira - Barragán Foundation, Vitra Design Museum, 2001) junto con otros como: Emilio Ambasz (AMBAZ, Emilio. *The Architecture of Luis Barragán*. Nueva York: the Museum of Modern Art, 1976.) Keith Eggener (EGGENER, Keith. *Luis Barragán and the Making of Mexican Modernism*. Architecture, Photography, and Critical Reception. (Tesis doctoral, Stanford University, 1995) Antonio Riggen (RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*. Madrid: El Croquis, 2000.) Louise Noelle la primera en realizar un catálogo de arquitectos de México (NOELLE MERELES, Louise. *Arquitectos Contemporáneos de México*. México: Trillas, 1989. NOELLE MERELES, Louise. "Ricardo Legorreta: Tradición y modernidad". En: *Colección de Artes* [México: UNAM] Núm. 41. (1989). Enrique de Anda Alanís, o Felipe Leal, entre otros.

Hacia la figura de Mathías Goeritz, Olivia Zúñiga fue la primera en realizar una monografía sobre Goeritz (ZÚNIGA, Olivia. *Mathías Goeritz*. México: Intercontinental, 1963), expertos como Federico Moráis (MORAÍS, Federico. *Mathías Goeritz*. México: UNAM, 1982.), Gerhard Auer enfocado en tratar de rescatar el Museo Experimental El Eco (AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz El Eco*. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995), Michel Ragon, Ida Rodríguez Prampolini, Mario Monteforte (MONTEFORTE TOLEDO, Mario. *Mario Monteforte Toledo: Conversaciones con Mathías Goeritz*. Madrid: Siglo XXI, 1993), Lily Kassner (KASSNER, Lily. *Mathías Goeritz. Una Biografía. 1915-1990*. México: CONACULTA- INBA, 1998), Fernando González Gortázar (GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *Mathías Goeritz en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991. GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *Conversaciones con Luis Barragán*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991), y Leonor Cuahonte la primera en realizar una tesis doctoral sobre la vida y obra completa de Goeritz (CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, Leonor. *Mathías Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*. L'Université de Paris-Sorbonne, Octubre 2000. París: L'Harmattan, 2002. [Director: Señor Profesor Serge Lemoine]). Todos ellos han sido referencias claves para esta investigación, ya que cada uno ha desarrollado una ardua investigación y enfocado sus esfuerzos sobre la controvertida personalidad de Mathías Goeritz en México y en el extranjero.

AGRADECIMIENTOS

No quisiera dejar a nadie fuera dentro de este gran cuadro de agradecimientos, por lo que cualquiera que tome esta tesis, siéntase parte de este apartado, tanto por haberme acompañado en mi camino, como por haber valorado mi trabajo al leerlo.

Lo que es cierto es que esta tesis reúne una gran cantidad de esfuerzos que no puedo omitir ni subestimar. Debo agradecer principalmente al CONACYT, que hizo realidad este proyecto.

A Cristina Jover que aceptó llevar este reto conmigo, y supo guiarme y aconsejarme a lo largo de este gran trayecto. Con gran entusiasmo y exigencia logró empujar el potencial de mi propia capacidad y del tema en sí.

A todos y cada uno de los Archivos y Fundaciones que muy amablemente abrieron sus puertas para permitir introducirme en un mundo que era hasta entonces muy lejano a mi. Así, debo agradecer:

Al arquitecto Ricardo Legorreta quien tan amablemente aceptó entrevistarse para esta tesis y a su despacho Legorreta + Legorreta Arquitectos, quienes me proporcionaron la mayor parte del material para esta investigación y el cual incluyo dentro de este trabajo de investigación.

A Federica Zanco quien me dio acceso a la *Barragán Foundation* en Suiza y formó parte muy activa del proceso de desarrollo de la tesis, ya que estuvo paralelamente atenta a contestar cualquier duda o

incluso enviar cualquier tipo de documentación que me fuera difícil conseguir o acceder.

Al Archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas que me permitió introducirme al material que Goeritz dejó y que fue de gran utilidad para armar este discurso.

A Leonor Cuahonte que se mostró siempre interesada en intercambiar algunos puntos y me proporcionó datos de personalidades a las que podía acudir.

A todos y cada uno de quienes cooperaron con su testimonio o disponibilidad para esta investigación: Noe Castro, Salvador de Alba Martínez, Antonio Rikken, Gabriela Grisi, José Antonio de la Peña, Teresa de Alba, entre otros.

A mis amigos que me acompañaron a lo largo de este trabajo y me motivaron a terminarlo.

A mi familia que creyó en mí y siempre me ha apoyado. Mi padre en especial que puso su empeño y dedicación en revisar esta tesis conmigo.

Y sobretodo a mi esposo, Héctor Mendoza, que hizo posible la concepción de este tema y ha sido mi mayor soporte y motivación; una fuente inagotable de inspiración.

Necesitaría un nombre para ti...

...que aunque no llegué a tenerte conmigo supiste llenar mi vida por un instante y despertar en mi esa sensibilidad que no pensé tener, con la que pude dar el salto principal, empezar...

Cada palabra, cada paso tiene un sello tuyo. Esta tesis es mi mejor recuerdo de ti, en ella queda una semblanza tuya por siempre.

c.m.p.

PERSONAJES Y TRAYECTORIAS

I

SOBRE LAS COINCIDENCIAS DE LOS PERSONAJES

SOBRE LAS COINCIDENCIAS DE LOS PERSONAJES.

La idea de investigar sobre las obras que implican un trabajo de colaboración, ha tenido siempre la problemática de definir fraccionadamente la participación real de cada uno de los actores y de autorías a veces confusas. En esta tesis, no buscamos una identificación de personalidades, sino la fusión de intelectos y talentos hacia un mismo fin.

Para desarrollar esta idea surgió una inquietud especial por conocer no solamente las intervenciones, referencias y aportaciones que el mismo trabajo en colaboración propiciaba; sino tratar de ir hasta los orígenes de este tipo de dinámicas de trabajo. Al realizar esta investigación, me di cuenta que de la mayoría de las personalidades que incluiremos a lo largo de esta tesis, en sus biografías –unas más detalladas que otras– se ha profundizado muy poco sobre las obras de cada uno, y dentro de los datos biográficos que presentan era complicado establecer los puntos de partida dentro de esta historia. Por lo que consideré indispensable para mi investigación –que casi nunca se ha recuperado–, rescatar el dato preciso de cómo coincidieron cada uno de estos personajes dentro de este gran marco de acción. Revisando los archivos, y a través de distintas entrevistas logramos establecer una historia que nos abrirá el panorama para abordar cada una de las trayectorias del trabajo en colaboración de quienes nos interesa rescatar.

Para establecer el hilo conductor de esta historia hay que recalcar que tres personalidades fueron clave en la consolidación y búsqueda de un trabajo integral entre arte y arquitectura. Es lógico que esta combinación no hubiera sido posible sin la inquietud de personajes de intereses comunes pero formación distinta, cuya sensibilidad, audacia

creativa y búsqueda inagotable hicieron que Luis Barragán,¹ Mathías Goeritz² y Ricardo Legorreta³ traspasaran las barreras del campo arquitectónico.

Barragán, que generalmente se ha reconocido –individualmente– por el valor que su propia obra propone ante México y el mundo entero, es considerado en esta investigación como el iniciador de una nueva mirada dentro de las posibilidades que el trabajo de integración entre arquitectura y arte puede generar. Inconscientemente o conscientemente supo no sólo guiarse sino aprender de quienes él sentía una admiración especial, y por quienes él advirtió que podría intentar una nueva vía dentro del quehacer arquitectónico.

Nuestra historia en ese sentido, empieza en los años treinta, cuando dentro de su trayectoria apareció una de las personalidades que fueron clave en su obra: el pintor Jesús Reyes Ferreira.⁴ Reyes estaba en negocios con Alfredo Vázquez, el esposo de la hermana de Barragán.⁵ Ambos se conocían desde que todavía vivían en Guadalajara. En esos años Barragán solía comprar antigüedades u obras artesanales de “Chucho” Reyes, de su propia colección o para amueblar casas que estaba construyendo.

Si bien, la influencia de este pintor en la obra de Barragán no está documentada de forma directa, existen testimonios del arquitecto y de otras personalidades que nos hablan de su estrecha relación. Luis Barragán siempre lo consideró como “el maestro” en el uso del color y en la impecable intuición como coleccionista de antigüedades y objetos de trabajo local.

Hacia mediados de los años treinta Reyes Ferreira se muda a la ciudad de México. Desde hace tiempo ya hacía frecuentes viajes a la capital, donde había alquilado un piso en el Palacio de Iturbide, en ese tiempo hotel de lujo, y posteriormente compró una mansión señorial en la calle Milán⁷ en cuyas amplias habitaciones fue realizando arreglos y adecuaciones que marcaron hitos en la arquitectura mexicana contemporánea. (Ver Fig. 01)

Por las mismas fechas, hacia finales de 1935, Barragán abandona la ciudad de Guadalajara y decide mudarse también a la ciudad de México, tardaría en acoplarse al cambio y encontrar el camino que le permitiría abrir paso a sus inquietudes; y sería en 1943 cuando ambos, Barragán y Reyes, coincidieron en los inicios de la concepción de los Jardines del Pedregal empezando por los jardines del Cabrío. De acuerdo a investigaciones de Lily Kassner, Reyes *"era amigo cercano de Luis Barragán, lo aconsejó y consiguió financiamiento para que éste planificara el fraccionamiento "Jardines del Pedregal", al que dio este nombre pues antes la zona era conocida como el Viboreo."*⁸ Su participación fue muy estrecha y una gran afinidad creció entre ellos. Durante el periodo de su trabajo en el Pedregal, Barragán empleó a Reyes pagándole como consultor de "los diseños decorativos."⁹

El Pedregal abrió la puerta hacia una nueva línea y método de trabajo. Sería la primera chispa donde Barragán conjuntaría diversos talentos y desarrollaría una obra basada en el trabajo en colaboración interdisciplinario.

Hacia 1944 Barragán asistiría a una pequeña exposición de fotografía que presentaba el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, donde tuvo la oportunidad de conocer a Armando Salas Portugal,¹⁰ quien se convertiría con el tiempo en su fotógrafo personal por más de 30 años.¹¹ Salas Portugal, quien en ese entonces era un químico profesional y un amateur en la fotografía, presentaba una serie de fotografías

que tomó cuando escalaba sobre los dominios del Pedregal. Barragán le compró varias fotos y una vez que terminó los Jardines del Cabrio al norte del Pedregal, lo persuadió de que volviera al terreno y tomara más fotografías de la zona a urbanizarse del Pedregal, y con el tiempo de las casas que se construyeron sobre la urbanización.

El trabajo de Salas Portugal se convertiría en el medio de registro y publicidad de la obra de Barragán y representaría una de las colaboraciones más novedosas en el campo de la arquitectura en México en ese momento.¹² Barragán desarrolló una obsesión por las posibilidades de la fotografía, al grado que tan sólo del Pedregal el archivo Barragán cuenta con más de 7,000 impresiones (entre negativos, positivos y diapositivas).¹³ Hasta entonces, en México pocos habían hecho de la fotografía una herramienta de trabajo y Barragán supo conducir la sensibilidad y dominio de Salas Portugal hacia una mirada innovadora que merece un espacio dentro de esta investigación. La labor de Salas Portugal se transformaría en cada una de sus obras, incluyendo La Capilla de las Capuchinas, las Torres de Satélite e inclusive el Hotel Camino Real.

Paralelamente a las incursiones que Barragán fue desarrollando en el ámbito de las colaboraciones, Mathías Goeritz, que generalmente ha sido considerado como uno de los máximos infiltradores y promotores de la fusión entre arte y la arquitectura en México, a través de su personalidad polifacética, extremadamente culta y talentosa, supo distinguir e involucrarse conscientemente con las personalidades más anecdóticas del medio, con lo que logró ser una voz que no sólo cuestionó sino que abrió una nueva puerta hacia el trabajo en colaboración que lo convierten en uno de los protagonistas más enigmáticos de nuestra investigación.

Estos dos mundos o personalidades que en principio parecían totalmente diferentes serían vinculados por una sola personalidad el Arq. Ignacio



01. Casa de Jesús Reyes Ferreira. En: KASSNER, Lily. *Chucho Reyes*. México: RM, 2002

Llegó el Dr. Goeritz



MOMENTO EN QUE el distinguido hombre de ciencia Dr Mathías Goeritz, acompañado de su distinguida esposa Sra. Mariana Gast de Goeritz desciende del pullman que los condujo a esta ciudad.

Ayer a las 9.45 horas llegó a bordo del pullman procedente de México el Dr. Mathías Goeritz en compañía de su esposa la Sra. Mariana Gast de Goeritz.

El Rector del Instituto Tecnológico de la ciudad, Ing. Jorge Matute Romus, esperaba en la estación de los ferrocarriles a estos ilustres personajes en compañía de los Arquitectos Ignacio Díaz Morales y Julio de la Peña, maestros de dicho plantel y de numerosos alumnos del Instituto.

Cuando apareció el tren en los andenes, la curiosidad y un ardiente deseo de conocer a este famoso personaje iba creciendo en la mente de los jóvenes estudiantes, que ansiosamente miraban a todos los pasajeros descender len-

tamente del ferrocarril, hasta que finalmente descubrió el Arq. Díaz Morales al Dr. Goeritz y a su esposa, tomando luego a hacer las presentaciones respectivas de los recién llegados. Estos recibieron cordiales saludos de bienvenida y un hermoso ramo de gladiolos que ofrecieron a la Sra. de Goeritz.

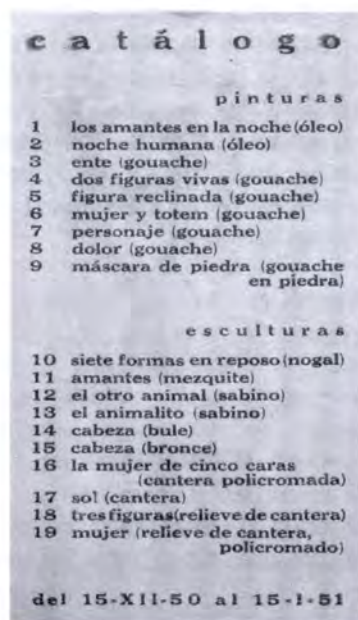
El Dr. Goeritz viene especialmente de España a hacerse cargo de la Cátedra de Historia del Arte en el Instituto Tecnológico, habiendo sido llamado por el Rector de dicho Instituto por conducto del Arq. Díaz Morales cuando éste se hallaba en la Península Ibérica.

02. Mathías Goeritz y Marianne durante su arribo en tren a la ciudad de Guadalajara. Después de haber cruzado en barco hasta Veracruz. En: *El Occidental*, 2 de Octubre de 1949. Archivo CENIDIAP-INBA. Fondo Mathías Goeritz

Días Morales.¹⁴ Quien en busca de consolidar un profesorado atractivo para la nueva Escuela de Arquitectura en Guadalajara, realizó un viaje exhaustivo hacia Europa donde tuvo la oportunidad de saber de Mathías Goeritz a quien contactó e invitó a formar parte de su plantilla. Goeritz había huido de los Nazis en Alemania y se había mudado a España donde recibió y aceptó la invitación sin titubear. Díaz Morales sería el intermediario que propiciaría el encuentro entre Luis Barragán y Mathías Goeritz.

Mathías Goeritz llegó a México inicialmente por barco al puerto de Veracruz en 1949, (Ver Fig. 02) Díaz Morales nos dice que *"de ahí pasó por ciudad de México, yo ya le había dado una carta para Luis Barragán, para que cuando pasara por Ciudad de México lo fuera a visitar... Entonces Mathías conoció primero a Luis que a mí, quedó muy contento de haberlo conocido, y más por la generosidad de Luis que le regaló dos o tres libros, ya ves cómo era, y además por haber conocido a un arquitecto de esa categoría. Y viceversa, también a Luis le interesaron mucho los garabatos de Mathías."*¹⁵

La estancia de Goeritz no concluiría sólo con este encuentro, sino que permaneció algunos días en la capital de México, donde tuvo la oportunidad de visitar gran parte de la ciudad y estar en contacto con otras personalidades, como Jesús "Chucho" Reyes, Mario Pani, Alice Rahon, etc. Muchas son las versiones sobre cómo se conocieron Goeritz y Reyes. Jorge Alberto Manrique, en "Los Ecos de Mathías Goeritz" describe que Goeritz conoció a Jesús Reyes a través de Luis Barragán,¹⁶ y aunque no describe el momento específico debió haber sido casi simultáneo a Barragán, pues Ida Rodríguez¹⁷ en "Lo Mexicano en la obra de Mathías Goeritz" explica que en un programa de televisión de la UNAM Goeritz narró su primer viaje a Teotihuacan, apenas llegado a la ciudad de México en 1949, y ella enfatiza *"... esa visita en la que acompañamos a los Goeritz, Luis Barragán, Chucho Reyes, Edmundo O'Gorman y yo."*¹⁸



Mathías Goeritz por su parte en referencia a esta experiencia explica: "El primer día (se refiere a su llegada a la capital) Jesús Reyes Ferreira, con una sensibilidad increíble dijo: Este señor necesita ver las pirámides..."¹⁹ Considerando la referencia de Ida Rodríguez, podemos sobre advertir que se trata de 1949 en su llegada a la ciudad de México, cuando conoció a Luis Barragán.

A partir de ese momento Barragán y él comenzaron a entablar un contacto constante, Goeritz permanecía en Guadalajara donde iniciaría sus cursos de Educación Visual en la Escuela de Arquitectura, este curso sería la introducción de Goeritz en el ámbito arquitectónico y estimularía en él la aventura que significa una arquitectura dinámica, dispuesta a despertar emociones.

En algunos de los encuentros con Barragán visitaron El Pedregal²⁰ "y cuando vino el desarrollo del Pedregal de San Ángel ya estaba muy avanzado, allí Chucho Reyes y Luis Barragán estaban muy unidos. Los dos trabajaron en eso, y se les unió Mathías."²¹ La visita de Goeritz significaría el inicio de una relación que sería clave en la historia que nos interesa contar, pues Barragán tras haber visto la escultura de "El Animal" en una exposición de Goeritz en Guadalajara en la Galería Camarauz y en la ciudad de México en la Galería Clardecor en 1950,²² (ver Fig. 03, 04) le pediría que hiciera una a mayor escala para la Plaza de Ingreso al Pedregal.²³ Esta pieza representaría la primera inclusión de la escultura por encargo en la obra de Barragán.

Goeritz, Barragán y Reyes empezaron a desarrollar una relación muy estrecha, y a raíz de esta en 1950, le organizó a Jesús Reyes su primera exposición en la Galería Arquítac de Guadalajara, la cual fue dirigida por el mismo Goeritz. En ella expuso treinta y siete pinturas en papel de china y asistieron los más connotados críticos e intelectuales.²⁴

"Las reuniones con "Chucho", Barragán y Goeritz fueron inolvidables; el presenciar la crítica sana, el sentido del humor con que Chucho

03. Invitación para la exposición del catálogo de pinturas y esculturas de Mathías Goeritz en la Galería Camarauz, Guadalajara 1950. Diseñada por Mathías Goeritz. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas

04. Invitación para la exposición del catálogo de pinturas y esculturas de Mathías Goeritz en la Galería Clardecor, ciudad de México 1950. Diseñada por Mathías Goeritz. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas

Galería Clardecor



Paseo de la Reforma, 226

EXPOSICION DE
PINTURAS Y ES-
CULTURAS DE
MATHIAS
GOERITZ
GALERIA CLAR-
DECOR · PASEO
DE LA REFORMA
226 · MEXICO, D. F.

05. Composición a Luis Barragán, Jesús Reyes Ferreira. s/f. Anilina y papel de china, 50x75cm. Colección Luis Barragán. En: *Artes de México*. Núm. 23. Edición Especial "En el Mundo de Barragán", 1994.

les hablaba, corregía e influía a ese par de maestros, ha sido uno de los privilegios de mi vida." Ricardo Legorreta⁶⁵

Para esta tesis de investigación se tuvo la oportunidad de entrevistar al arquitecto Ricardo Legorreta, quien nos describió varias anécdotas de esta estrecha relación: "Un día fuimos a tomar chocolate y -Reyes- empezó a darle lata a Luis, quien se empezó a enojar. Yo me acuerdo una vez que le dijo Chucho Reyes - ¡No Luisito! Lo que tú haces no tiene nada de chiste, mira te lo voy a demostrar. Dentro de un mes, exactamente desde hoy los invito a tomar chocolate otra vez -. Eso fue todo. Cuando llegamos tenía un salón, casi de este tamaño (señala con el dedo la dimensión aproximada de unos 10mx5m), que daba todo a la calle en planta alta. Todo el salón estaba hecho a la "Barragán" con colorido y sencillez. Entonces Chucho fue y cogió unos anteojos iguales a los de Barragán, puso los míos junto a los de Barragán, y un trapo tirado accidentalmente. Y dijo: -Ya ves Luis, todo lo que tu haces no tiene ningún chiste.- (Ver Fig. 05) ¡Era un tipo fenomenal! Con una vitalidad... aunque si se le ha mantenido (señala



con la mano indicando rezago.]"

Goeritz también siempre tuvo una gran admiración hacia Reyes, incluso llegó a declarar: "... Hablando de mí mismo, le debo muchísimo al maestro Chucho, al cual he querido y admirado siempre. Le agradezco tanto que él me ayudara a abrir los ojos ante algunos aspectos de la estética y me enseñara - a través de su ejemplo- cómo liberarme de ciertas opiniones preconcebidas. Después de haberme aprovechado, al igual que otros, de su generosa amistad, no debo olvidar su humildad ejemplar y caer en los mencionados sueños ilusorios de la glorificación del yo, tratando de empujar la gran figura de Jesús Reyes Ferreira."⁶⁶

Goeritz permaneció en la ciudad de Guadalajara durante casi cuatro años, hasta que en 1953 el tapatío Daniel Mont le comisionó la realización del Museo Experimental El Eco en la ciudad de México, su gran obra "arquitectónica"⁶⁷ con el fin de empujar una obra original donde se conjugara arquitectura, escultura, pintura, música y danza. El Museo le permitiría cuestionar la mirada cotidiana de la arquitectura e incursionar en un campo que hasta entonces le había sido ajeno. Goeritz, intuyendo que solo no podría consumir esta obra supo establecer un grupo de colaboradores que encausaron su obra. Barragán sería uno de sus influencias clave. Aún así, el concebir el museo bajo la mirada de un escultor le permitiría incursionar un nuevo enfoque hacia el trabajo en colaboración y las posibilidades escultóricas de su obra, de la que se desprendió su manifiesto de la "Arquitectura Emocional".⁶⁸

El Museo le abriría las puertas para cambiar el rumbo de su vida y atraído por el movimiento y posibilidades que presentaba la ciudad de México y su estrecha relación con Barragán, Reyes, entre otros, se mudó a la capital donde iniciaría una larga carrera con el propósito de potenciar al máximo su talento artístico a través de intervenciones en el campo escultórico, arquitectónico y urbano.

Vienes
 Mi querido Mathías
 Mañana Sábado te
 agradeceré si no vemos
 para ir al pedregal.
 Enviaré mi ~~coche~~ coche
 por ti a las 9 para
 estar de regreso a las
 11½ o antes. — Si no
 puedes por favor teléfo-
 neame.
 No vemos también

con Mathías a la
 2 para comer.
 Dile a la Ida que
 está invitada y que
 te también al momento
 au revoir mon cher
 Mathías
 con amor
 Luis Barragán

21. 7. 57.
 Sábado
 Mi querido Mathías
 Te invito a comer
 el lunes a las 8:30
 — Creo que estarás
 contento, seremos
 cinco a la mesa.
 Te ruego me
 informes por
 teléfono si
 aceptas. — Mu-
 chas gracias y abrazos
 Luis Barragán

La relación entre Barragán se fue haciendo cada vez más estrecha con Goeritz. En el archivo de Goeritz del Instituto Cultural Cabañas encontramos varias cartas que Barragán enviaba a Goeritz para invitarlo ya sea a visitar obras o sencillamente a una cena o compartir las experiencias de un viaje. (Ver Fig. 06, 07, 08) Poco a poco se fue

conformando una especie de equipo constante que iría desarrollando nuevas estrategias en aras de la arquitectura emocional, a través de obras clave como las Torres de Satélite en 1957 y la Capilla de las Capuchinas.

06. Carta Luis Barragán a Mathías Goeritz, 2 de Enero de 1951. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

07. Carta Luis Barragán a Mathías Goeritz, 21 de Julio de 1957. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

Par. - 28. XI. 64.
 22 NOV
 HOTEL PLAZA ATHENEE
 23-27 AVENUE MONTAIGNE
 PARIS
 Mi querido Mathías
 me acuerdo mucho
 de ti, de la Chacha y de los
 Buchos, — lo que he visto
 de interesante y bello
 me gustaría haberlo
 hecho en su compañía
 y haberlo representado y
 platicado con los familiares.
 Paris como siempre

fascinante y con tanto
 que ver y de ~~gracia~~.
 frutas que puede
 como ~~partes~~ y con
~~visión~~ pronto la ARTO.
 En planificación y labor.
 mismo he visto mucho
 — en casi nada excelente
 una novedades, — casi todo
 es feo — pero me ayudaría
 mucho en mi ~~chamba~~ haberse
 visto — Buscame en N.Y. en el

08. Carta Luis Barragán a Mathías Goeritz desde París, 28 de Noviembre de 1964. Cedita por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

Goeritz fue una persona muy carismática y vivaz, lo que le llevó a iniciar varios proyectos paralelamente. Por un lado le gustaba nutrirse del conocimiento de Barragán y Jesús Reyes, y por el otro experimentar en diferentes disciplinas. En ese sentido, la intervención puntual de Goeritz en la Capilla de las Capuchinas, el vitral, forma parte de una

serie de intervenciones que se desarrollaron para restaurar Iglesias antiguas originadas por el arquitecto Ricardo de Robina, quien invitó a colaborar a Goeritz.

De su primer encuentro Robina describe: "El primer contacto y

conocimiento que tuve de Mathías Goeritz fue hacia finales de 1949, cuando fuimos presentados en la librería alemana Ex Libris por un amigo mutuo, Alejandro Rangel Hidalgo. De inmediato invité a comer a Mathías Goeritz a mi casa, con gran sorpresa para él, pues su origen alemán no estaba acostumbrado a la espontánea hospitalidad. Me interesó Goeritz más porque fuera pintor y escultor, que por su doctorado en historia del arte y filosofía, ya que ese año era el primero en que yo impartía tal materia en la Escuela de Arquitectura de San Carlos."²⁹

Más tarde, mientras Robina restauraba el templo de San Lorenzo, por comisión de Ramón Ertze Garamendi,³⁰ encargó a Goeritz ejecutar los vitrales de la cúpula, para los cuales Goeritz experimentaría varias técnicas hasta encontrar la más adecuada. Este era el primer caso de una iglesia en México donde, para la restauración de un monumento colonial se utilizaron elementos y técnicas modernas, una combinación sumamente atrevida para esa época,³¹ mismos que aplicaría posteriormente a otras iglesias como la Catedral de México y la de Cuernavaca.

Paralelamente, Goeritz no dejaría la docencia. En 1954, a sus 39 años, iniciaría sus cursos de educación visual nuevamente en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y en 1957 cuando la Universidad Iberoamericana abría sus puertas, su director Felipe Pardiñas lo invitó a ser el director de arte de la universidad, volviendo a impartir el curso de Educación Visual en la escuela de arquitectura de la misma. La docencia le permitió establecer contacto con infinidad de artistas y arquitectos que han jugado un papel importante en México.

Entre estos personajes, precisamente aparecería el tercer gran protagonista de nuestra historia: Ricardo Legorreta, que al igual que Barragán se ha reconocido individualmente por las aportaciones de su propia obra ante México y es considerado en esta investigación

como el máximo exponente que supo culminar y potenciar esta nueva mirada dentro de las posibilidades del trabajo en colaboración entre arquitectura y arte.

La historia para Legorreta en esta investigación empezaría, de acuerdo a una entrevista realizada al arquitecto, cuando nos habla de su primer encuentro con Goeritz: "A Mathías lo conocí a través de la escuela. Él daba clases en La Escuela de Arquitectura y ahí lo conocí y después, antes del Hotel Camino Real lo invité a trabajar juntos los depósitos de agua de la Fábrica de Automex".³² En una nueva dinámica semejante al trabajo de las Torres de Satélite, Legorreta y Goeritz supieron conducir las ventajas del trabajo en equipo en una obra de gran calidad arquitectónica.

Sería a través de la inauguración del Automex en 1964, que Legorreta tendría la oportunidad de conocer a Barragán a través de Goeritz. "Legorreta se acercó a él y le preguntó: ¿Qué opinas de la obra? A lo que contestó -tu arquitectura es de primera categoría, pero tu paisaje, tu jardinería son flojos. Tienes que dedicar más atención al paisaje pues es una parte inseparable de la arquitectura-."³³

Barragán mostraba un conocimiento bastante depurado que Legorreta empezó a admirar con mayor intensidad a partir de su encuentro, desde entonces empezaron a coincidir mucho más a menudo. (Ver Fig. 09)

A pesar de que pudiera creerse que el encuentro personal con Barragán, traería por consiguiente que Legorreta conociera a Jesús Reyes Ferreira. No fue así. Legorreta tuvo la oportunidad de entablar una relación con el pintor tiempo antes de que esto ocurriera.

"Yo lo conocí porque le gustaba estar rodeado de gente bonita. Mi mamá era una mujer muy guapa, entonces la invitaba a comer. Y un día mi mamá me dijo: -vente acompáñame a conocerlo-. Y así lo empecé a tratar. Era un tipo excepcional, con una sensibilidad



09. Luis Barragán y Ricardo Legorreta en la escalera de la casa estudio Barragán. Fotografía: Fulvio Roiter. Barragán Foundation, Suiza.

10. Lance Wyman, Mathías Goeritz, Alexander Calder, Ricardo Legorreta, David Serun. Cedita por el archivo Legorreta Arquitectos.

extraordinaria. Le gustaba ir al mercado de antigüedades o de la Lagunilla y nada más con el puro bastón señalaba... (hace señas con el dedo, aquí, y allá)... En su casa vi por ejemplo, antes las instalaciones eléctricas se hacían aéreas y había unos aisladores, como de este tamaño (señala con las manos aproximadamente 50x50cm) fenomenales de porcelana, y eran como donas -donuts- para poderle dar vuelta al cable... Entonces un día llegué y me encontré que había comprado dos de esos, con lo que hizo dos esculturas y encontró una foto maravillosa en el periódico y la puso junto al cuadro, un cuadro de Tamayo. Entendía la estética y le daba mucha lata a Luis... Por Ejemplo cuando vino aquel famoso pleito de las Torres de Satélite, un día me dice: - ¡ay, estos muchachitos! -, ¿sabes quien hizo las torres de Satélite? (Y se señala a sí mismo recordando la escena), iyo fui quien los mandó a San Gimignano! Yo les di una tarjeta postal de San Gimignano y les dije, déjense de cuentos y hagan esto."³⁴

Cuando inició la relación con Barragán, Legorreta empezó a formar parte de las reuniones entre estos artistas y a ser testigo de infinidad de experiencias del pasado y del presente. Esto se puede ver cuando revisamos los textos de estos personajes, donde la mayoría de los autores siempre recalcan la cercana relación de este trío que dejó una huella en el hacer arquitectónico en México.

Hacia mediados de los años 60's México empezó a prepararse para recibir los XIX Juegos Olímpicos. Para este evento se desprenderían dos obras de gran valor: "la Ruta de la Amistad" ideada por Goeritz, quien fue nombrado Director Artístico del Comité Olímpico, y nuestro principal objeto de estudio "El Hotel Camino Real". Coincidente o no, el primero significó una sacudida para México en el ámbito artístico. Artistas de todos los continentes formarían parte del evento. Personalidades como Alexander Calder, Herbert Bayer, Isamu Noguchi, Lance Wyman, entre otros ayudaron a configurar la imagen de México.

Legorreta que paralelamente es comisionado a desarrollar uno de los Hoteles más importantes, apostó por ser partícipe del legado que el potencial del trabajo en colaboración le brindaba y aprovechando el auge artístico y cultural propuso una obra, donde asesorado por Goeritz y Barragán, supo conciliar el punto de encuentro entre varios representantes del arte y de la actividad arquitectónica en México como centro de su obra arquitectónica. Personalidades como el pintor Rufino Tamayo, Alexander Calder, Luis Covarrubias, Pedro Friedeberg, y por su puesto Luis Barragán y Mathías Goeritz serían clave en la consolidación final del Hotel.³⁵ (Ver Fig. 10)

La historia del Hotel Camino Real no se inició en 1968, sino que fue un proceso de coincidencias y experiencias que permitieron empujar una idea de trabajo en colaboración hasta sus límites. Mucho de lo que pasó fue encausado por otros, y Legorreta fue quien supo conducirlo.

"Hay obras que no es que sean las que más quieres, pero son circunstancias especiales."³⁶ Ricardo Legorreta



Notas Bibliográficas

¹ Ver: Anexo: Luis Barragán, biografía.

² Ver: Anexo: Mathías Goeritz, biografía.

³ Ver: Anexo: Ricardo Legorreta, biografía.

⁴ Ver: Anexo: Jesús Reyes Ferreira, biografía.

⁵ Ver: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Barragán Foundation, Vitra Design Museum, 2001, p. 241

⁶ ZANCO, Federica y VALENTE, Ilaria. *Guía Barragán*. México: Arquine + RM, 2002, p. 10

⁷ KASSNER, Lily. *Chucho Reyes*. México: RM, 2002, p. 45

⁸ KASSNER, Lily. *Chucho Reyes*, cit., p. 75

⁹ ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*, cit., p. 241.

¹⁰ "Fue en 1944, en una sala del Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México, que conocí por primera vez a Luis Barragán. Entre las fotografías del paisaje mexicano mostradas en la exposición de fotografía había una serie de fotos de El Pedregal, que era muy poco conocido en ese tiempo. Barragán me sugirió que le apartara esas fotos para él." (SALAS PORTUGAL, Armando. "Luis Barragán: His Work Concepts, Reflections, and Personal Experiences". En: *Photographs of the Architecture of Luis Barragán*. Nueva York: Rizzoli, 1992, p. 10) Ver: Anexo: Armando Salas Portugal, biografía.

¹¹ EGGENER, Keith. *Luis Barragan's Gardens of el Pedregal*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001, p. 70

¹² Muchos arquitectos internacionalmente reconocidos también estuvieron intensamente involucrados en la documentación fotográfica, entre ellos Le Corbusier y Richard Neutra, cuyos trabajos estudió Barragán por algunos años. Ver: COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. Francia: Assemblage, 4 de octubre de 1987, p. 7-23. NIEDENTHAL, Simon. "Glamourized Houses: Neutra, Photography, and the Kaufmann House". En: *Journal of Architectural Education*. Núm. 47 (Noviembre 1993) p. 101-112.

¹³ Entrevista realizada por Mara Partida a Federica Zanco, 22 de Agosto de 2003.

¹⁴ Ignacio Díaz Morales, arquitecto fundador de la primera Escuela de Arquitectura en Guadalajara, yerno de Don Efraín González Luna, uno de los primeros y más importantes clientes de Luis Barragán en Guadalajara.

¹⁵ GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *Mathías Goeritz en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, p. 39 (*Colección Fundamentos*)

¹⁶ MANRIQUE, Jorge. "Mathías Goeritz el Provocador". En: *Los Ecos de Mathías Goeritz Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1995, p. 147

¹⁷ Ida Rodríguez Prampolini, Crítica de Arte, Doctora en Letras, segunda esposa de Mathías Goeritz.

¹⁸ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. "Lo Mexicano en la Obra de Mathías Goeritz". En: *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1995, p. 185

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ver: ZANCO, Federica. *Luis Barragán The Quiet Revolution*, cit., p. 243

²¹ Entrevista realizada a la esposa de Matute Remus, Ver: GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *Mathías Goeritz en Guadalajara*, cit., p. 105

²² En el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas encontramos la serie de panfletos o invitaciones a las exposiciones realizadas en esa época, y aunque en algunos textos aparece que la escultura la conoció Barragán en 1949, no puede ser cierto pues fue hecha en el 50 y expuesta en el mismo año. La invitación incluye las fechas exactas de su realización.

²³ FRIEDEBERG, Pedro. "Autobiografía". En: *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1995, p. 21

²⁴ KASSNER, Lily. *Chucho Reyes*, cit., p. 75

²⁵ KASSNER, Lily. *Chucho Reyes*, cit., p. 152

²⁶ KASSNER, Lily. *Chucho Reyes*, cit., p. 79

²⁷ Llamamos arquitectónica pues para muchos no deja de ser una escultura y para otros es una arquitectura escultórica. Ver: capítulo "El Eco".

²⁸ Ver: Anexo "Arquitectura Emocional" en capítulo 2 "Museo Experimental El Eco" en la segunda parte de esta Tesis de Investigación.

²⁹ ROBINA, Ricardo de. "Mi relación con Mathías Goeritz. Escultura Urbana, Integración Plástica y Estética del Urbanismo". En: *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1995, p. 109

³⁰ "Don Juan de la Encina me hizo el encargo de la decoración del muro del testero del templo, que me llevó a encomendarla a Goeritz, en el cual concibió "La Mano Divina" en relieve con una enorme perforación del clavo, obra que causó polémica con el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) y se ordenó quitar en un término de 72 horas."

³¹ ROBINA, Ricardo. "Mi relación con Mathías Goeritz Escultura Urbana, integración plástica y estética del urbanismo." cit., p. 109

³² Entrevista realizada por el autor al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de mayo de 2003.

³³ ATTOE, John. *The Architecture of Ricardo Legorreta*. Berlin: Ernst & Sohn, 1990, p. 13

³⁴ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona 18 de mayo de 2003.

³⁵ Las coincidencias entre cada uno de los artistas y arquitectos serán descritas con mayor detenimiento en el capítulo 2 "Hotel Camino Real" de la tercera parte de esta tesis de investigación.

³⁶ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 Mayo de 2003.

CRUCE DE TRAYECTORIAS

II



EL PEDREGAL DE SAN ÁNGEL

1

01a, 01b: Paisaje virgen del Pedregal, Fotografía: Armando Salas Portugal. En: *Espacios*, Septiembre 1948

02a, 02b: Jardines de Madereros, Fotografía: Armando Salas Portugal. En: *Espacios*, Septiembre 1948



EL PEDREGAL DE SAN ÁNGEL

1.1 RETROSPECTIVA

Sobre las Publicaciones del Pedregal de San Ángel

Hablar de las publicaciones realizadas sobre el Pedregal de San Ángel representa una de las tareas más interesantes a desarrollar. No sólo porque es la fuente inmediata que presenta la obra de Barragán, sino porque su difusión ha sido causa de múltiples confusiones y malentendidos.¹ Aclarar la verdadera historia implicó un trabajo exhaustivo de discernimiento, análisis comparativo y confrontación de casos, que merece una pausa importante dentro de este primer capítulo de investigación.

La controversia se debe a que Luis Barragán, advirtiendo la gama de posibilidades que un sitio de constitución volcánica podría ofrecer dentro del ámbito arquitectónico, buscó la manera de comunicar una idea más aproximada de ese potencial valiéndose de su obra construida. De forma que en el lanzamiento de la Revista *Espacios*,² donde formaba parte del consejo directivo, publica por primera vez El Pedregal utilizando fotografías del paisaje virgen, intercaladas con algunos rincones de los jardines de Av. Madereros.³ (Ver Fig. 01, 02) El artículo se tituló "El Pedregal y Barragán" y mostraba una serie de fotografías de gran formato tomadas por Armando Salas Portugal⁴ y Zamora, las cuales aparecen sin descripción, ni distinción alguna, generando una confusión sobre la referencia de cada fotografía pero dando una idea clara sobre el tipo de propuestas que Barragán llevaría a cabo posteriormente.

La importancia de esta primera publicación, recae en que es el primer ejemplo de la aproximación más cercana al proyecto visual donde la fotografía empezaría a configurarse como la herramienta de trabajo y comunicación clave en la obra de Luis Barragán; por lo que era más que evidente que estratégica e intencionadamente Barragán utilizara la

confusión para mostrar la naturaleza de los jardines lo suficientemente propositiva para ser habitada y así atraer la atención de toda clase de receptores.³ Fue entonces cuando nos percatamos que para entender El Pedregal había que hacer una lectura paralela de los Jardines Madereros y el Cabrío, jardines que realizó con anterioridad.

Así, descubrimos que años antes de esta publicación, en Julio de 1945 la revista *Arquitectura México* en su número 18 ya había dedicado un espacio a "Dos Jardines en México DF".⁴ El artículo, sin recurrir a las palabras, nos pasea nuevamente a través de la fotografía de Salas Portugal y de Zamora, consolidando la comunicación visual como medio de expresión de Barragán desde estas obras.

El primer jardín (Ver Fig. 03) hace referencia a los jardines de Madereros, donde Barragán desarrolló sus primeros conceptos paisajísticos basados en el uso de plataformas, escalinatas, muros de piedra natural, e incluso la incorporación de elementos esculturales y naturales. El segundo jardín, "El Cabrío", (Ver Fig. 04) ilustra las

primeras intervenciones en que Barragán experimentaría sobre terrenos rocosos de propiedades idénticas al Pedregal,⁷ retomando los conceptos desarrollados en Madereros y adecuándolos con sutileza y creatividad dentro del medio. Estos jardines representarían la plataforma hacia las propuestas que Barragán desarrollaría en el Pedregal, y es lógico suponer que el artículo incluía solo dos jardines en vez de tres, porque prácticamente hacía menos de dos años que había adquirido el solar,⁸ y fue de 1945 a 1952 cuando Barragán se ocuparía del desarrollo de El Pedregal,⁹ por lo que a esta fecha no se habían llevado a cabo ninguno de los espacios característicos que son de interés para nuestro estudio.¹⁰

Posteriormente en 1952, la revista *Arquitectura México* en su número 37 publicó "el tercer Jardín" a través del artículo titulado "Jardines en el Pedregal" de Jorge Crespo de la Serna; quien supo poner en palabras lo que las imágenes, hasta entonces mostradas por Barragán, habían transmitido. Aunque no es de interés detenernos a estudiar con detenimiento este escrito, - ya que prácticamente es un poema

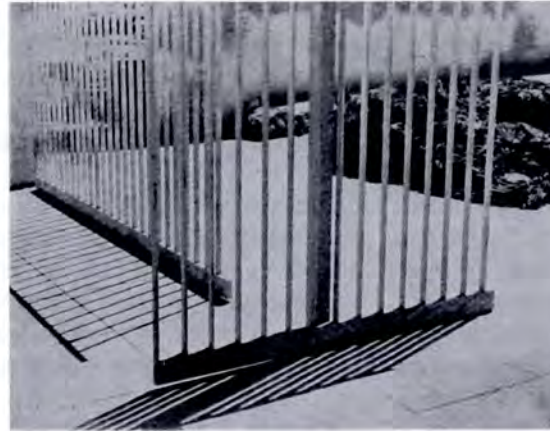


03 Jardines de Madereros. Fotografías: Armando Salas Portugal. En: *Arquitectura México*, Núm. 18, 1945.

04 Jardín El Cabrío. Fotografías: Armando Salas Portugal. En: *Arquitectura México*, Núm. 18, 1945.

05 Jardines del Pedregal, y reja de ingreso. Fotografías: Armando Salas Portugal. En: *Arquitectura México*, Núm. 37, 1952

06. Obras de urbanización sobre la lava, Fotografía: Armando Salas Portugal. En: *Arquitectura México*, Núm. 37, 1952



descriptivo de las cualidades paisajísticas del lugar- decidí incluir algunos fragmentos que logran transmitir la ingeniosa habilidad que Barragán tuvo para hacer de su propuesta urbana y las propiedades intrínsecas del sitio, una obra sumamente consolidada, donde es difícil reconocer hasta donde empieza la intervención y hasta donde acaba la naturaleza. (Ver Fig. 05)

"...Unos senderos de tierra gris-pizarra alternan con otros cubiertos de fino polvo de tezontle.¹¹ En las grutas naturales y montículos de rugosa piel paquidérmica, brotan los magueyes,¹² la familia cactácea cubierta por la sombra de los pirules.¹³ Los muros de piedra oxidada, las rosas untadas en la pared de ese otro cubo de muros y en el enorme cilindro que, cual torre augustana¹⁴ modernísima,¹⁵ trata de dominar en altura al "geyser" que salta del centro de un estanque. En las intersecciones y desniveles de las bardas, se exalta el gris de la piedra.

...En unos claros y terraplenes a los que se desciende por escalones

ligeramente tallados en el declive rocoso, ramas de árbol fosilizadas por la erosión salina del mar, representan esas formas- que han inspirado a Moore, Beothy a Jean Arp.

...Subiendo por las suaves rampas, césped mullido y parejo, escalones bajos, espejos de agua... nos reciben postes gigantescos. Las verjas de barras rectangulares, están pintadas de un rojizo "marquesote" se adelantan sin romper su línea horizontal. El primer personaje que se adelanta del proscenio es la enorme serpiente arcaica y moderna que ha creado Mathías Goeritz como sustituto del tradicional "Cave Canem" forjado en mosaicos romanos en el dintel de las villas pompeyanas.

...Los pirules y otros arbustos asoman las cabezas por arriba de los muros coronados de Buganvillas y siemprevivas¹⁶... un estanque levantado como plataforma sobre el piso...

Lava, muro y jardín. Muro, jardín y lava...".¹⁷ (Ver Fig. 06)

Entremezclados en la poesía, Crespo logra describir los elementos arquitectónicos y urbanos- que hemos "subrayado" - inseparables del paisaje natural. De forma que, la propuesta de Barragán resultaba totalmente innovadora con respecto a lo que se solía entender en ese momento.

Dos publicaciones más adelante, la misma revista *Arquitectura México*, en su número 39,¹⁸ volvió a incluir un artículo titulado "El Pedregal de San Ángel". Para estas fechas Barragán había dejado ya el Pedregal, por lo que su intervención podía considerarse prácticamente consumada, y a pesar de lo exótico que podría parecer el paisaje, paulatinamente se fue haciendo familiar hasta llegar a formar parte de las impresiones visuales habituales. Ricardo de Robina, autor del escrito, se centraría principalmente en narrar y enaltecer las cualidades geológicas y naturales del sitio, es cierto que no es fácil encontrar un paisaje así en cualquier parte del mundo, pero hay que resaltar que El Pedregal no son solo jardines y a pesar de que Robina es partidario de la intervención de Luis Barragán, no se referiría a ésta como tal, sino que iniciaría haciendo observaciones ante la destrucción de la herencia del lugar, al que denomina "museo viviente" y que fundamenta a través de los comentarios de Geólogos y arqueólogos especializados en el tema.

El Pedregal representaba una de las obras más innovadoras en esta época, en cuanto a género y propuesta habitacional, y como tal Robina la presenta como producto de dos personalidades, la de Barragán que aportó "... su afinado sentimiento estético, especial comprensión de la jardinería y concepción arquitectónica de magna sobriedad de líneas y colores - y la de José Alberto Bustamante¹⁹ que supo conducir - su experiencia en cuestiones de urbanismo técnico y dinámica infatigable que resuelve todos los obstáculos... dando origen a una nueva arquitectura residencial..."²⁰

Como punto interesante dentro del artículo, Robina incluye un extracto

de la conferencia que Luis Barragán pronunciaría ante el Consejo de Arquitectos norteamericanos reunidos en California en octubre de 1951, para exponer los fundamentos que respaldaban los conceptos básicos de su diseño de jardines y para evitar hacer comentarios erróneos, Robina incluye textualmente las mismas palabras de Barragán.

"No veo que los jardines abiertos proporcionen el diario descanso ni al espíritu ni al cuerpo. Se gozan cuando pasamos en nuestro auto a treinta o cincuenta millas por hora, pero no nos invitan a sentarnos para usarlos como salas. Es importante que los jardines, especialmente en algunos climas y en algunas partes del mundo, durante temporadas completas, sirvan como salones para sentarse y comer y como punto de reunión para los habitantes de la casa. Me gustaría expresar claramente el descanso espiritual y físico que se deriva del hábito de pasar algún tiempo en un jardín que da la misma sensación de posesión privada e íntima que una casa tradicional; cómo un jardín produce a un hombre al uso corriente de la belleza tanto como al uso de nuestro pan diario y hace caer al hombre inconscientemente en una atmósfera de meditación espontánea sin ningún esfuerzo y con reducida tensión nerviosa."²¹

Como complemento del artículo, Robina reitera la importancia que los Jardines del Pedregal causaron no sólo en México sino internacionalmente hasta llegar al punto de que revistas de la talla de *Harper's Bazaar* y *National Geographic*,²² que habían dedicado unas páginas a arquitectos como Frank Lloyd Wright y Richard Neutra, expresaron su admiración y presentarían al Pedregal de San Ángel como la plataforma sólida que permitiría a Barragán traspasar las fronteras Nacionales.

Ese mismo año, 1952, fue clave en la apertura y difusión arquitectónica de México. Desde Estados Unidos, el arquitecto Irving Myers consiguió que una editorial norteamericana se interesara por publicar el primer libro de arquitectura mexicana titulado "Mexico's Modern Architecture"²³

donde se dedicaría un espacio a las aportaciones que Luis Barragán haría no sólo en términos paisajísticos dentro del Pedregal, sino en estrategias de innovación en urbanizaciones residenciales, incluyendo una serie de viviendas únicas en su género. Un año más tarde, en 1953, Mathías Goeritz bajo el seudónimo de María Lukin publicaría un artículo en la revista *Ver y Estimar* que titularía "Luis Barragán, Arquitecto",²⁴ en ella deja por sentado que Barragán ya era en ese entonces "la personalidad más original y quizá más decidido creador de un mundo de expresión y de formas nuevas... con el Pedregal expresa, quizá más claramente, que cualquier otra obra de la arquitectura contemporánea, sentimientos humanos..."

Referencias

El Pedregal de San Ángel es la primera obra en que Luis Barragán enfrenta, fuera del género habitacional,²⁵ una nueva postura ante el trabajo en colaboración entre un grupo de representantes del arte y la arquitectura en México.

Para llevar a cabo el acercamiento a los Jardines del Pedregal, no sólo se recurrió a las fuentes bibliográficas referentes a la obra²⁶ (publicaciones, libros y tesis de la época o actuales), sino al mismo archivo de Luis Barragán, hoy en día *Barragán Foundation*,²⁷ donde se tuvo la oportunidad de consultar y acceder a una impresionante cantidad de material y de entrevistar a Federica Zanco, su Directora. La experiencia de visitar el archivo fue básica para entender el proceso creativo de Luis Barragán a lo largo de esta obra.

Es importante mencionar, que particularmente del Pedregal, la Fundación cuenta con más de 7000 impresiones fotográficas,²⁸ y en mucho menor cantidad, una serie de bocetos, croquis, planimetrías de algunos puntos

importantes como plazas y dibujos de parcelaciones, que aunque no son todos los dibujos que pudo haber producido, conforman el acervo del trabajo arduo de Luis Barragán en los Jardines del Pedregal, y hablan de que "su manera de acercarse a la verdad, era por medio de prueba y error... a través de bocetos o apuntes gráficos para sí mismo, para visualizar sus ideas abstractas"²⁹

Como punto importante de partida, considerando la gran cantidad de impresiones que posee el archivo, es necesario mencionar que la mayoría de las fotografías registradas en el archivo y publicadas en las revistas y libros donde este proyecto aparece, fueron tomadas por Armando Salas Portugal,³⁰ joven fotógrafo, que supo captar las impresiones de la arquitectura de estos tiempos a través de su técnica fotográfica.³¹ Barragán identificado con la obra y las ventajas que la fotografía como técnica ofrecía en el campo arquitectónico y en los procesos de diseño, supo conducir poco a poco una especie de trabajo en colaboración con Salas Portugal. Trabajo que será de suma importancia a lo largo de este análisis, para entender nuevas posibilidades de colaboración dentro del campo de la integración de las artes en la arquitectura hasta entonces desarrollado en México. Barragán encontraría en la fotografía una herramienta clave no sólo en aras de publicidad arquitectónica sino de la actividad creadora.³²

Además de la serie de fotografías, se obtuvieron planos del sitio³³ reproducidos en dos dimensiones para localizar las intervenciones que son de interés para este estudio, así como fotografías aéreas de la zona. Igualmente, la investigación está fundamentada de la serie de escritos y documentos que Luis Barragán desarrolló contemporáneamente a este proyecto, y que fueron recopilados y publicados por primera vez por Antonio Rikken en su libro "Luis Barragán, Escritos y conversaciones"³⁴

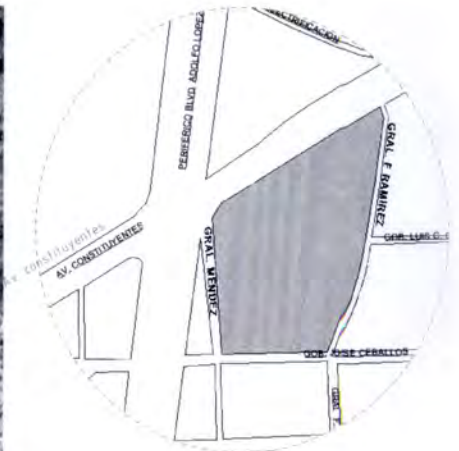
1.2 Crónicas del Sitio

Hay que buscar que las casas sean jardines y los jardines sean casas.³⁵

Para entender la historia de Los Jardines del Pedregal, como mencionamos a lo largo de la bibliografía referente a esta obra, no podemos iniciar directamente con la adquisición de la extensa parcela de lava volcánica que conforma esta obra; sino que tenemos que remontarnos años atrás cuando entre 1940 a 1945 Barragán dedicó parte de su tiempo a estudios de planificación y a negocios en bienes raíces. *"Fue en 1940 cuando me percaté que se ganaba más en la especulación con terrenos en donde uno le ayuda a los clientes a encontrarlos, que cobrando por honorarios profesionales"*.³⁶

Sería en 1940 cuando Luis Barragán, bajo esta filosofía adquirió un terreno grande en la entonces llamada Calzada Madereros (Hoy Av. Constituyentes)³⁷ donde realizaría por su propia cuenta algunos jardines, sin ningún fin de lucro ni compromiso con terceras personas. (Ver Fig. 07) Con el tiempo, la mayor parte de estos jardines fueron vendidos habiéndose reservado uno pequeño que actualmente forma parte de lo que sería su casa estudio.

Cuando uno visita hoy en día las casas de este terreno, se dice erróneamente que estos jardines forman parte de los "jardines muestra"³⁸ que Barragán hizo casi simultáneamente a los Jardines de El Pedregal, pero hay que distinguir que una cosa es que hayan sido los primeros ejemplos donde pudo experimentar diferentes formas de cultivar y diseñar un jardín, a que sean las "muestras" de esos Jardines. Federica Zanco aclara al respecto que no son los "jardines muestra",³⁹ aunque es cierto que fueron los primeros jardines que le abrieron nuevas perspectivas para experimentar en este campo.



07. Izquierda: Fotografía aérea de la Ciudad de México, Junio 1983. Escala 1:40,000. Cedita por el INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática). Derecha: Mapa de ubicación de Jardines de Madereros. Dibujo Mara Partida.

08. El Cabrío frente a Jardines del Pedregal, Fotografía aérea 1950. En: ZANCO, Federica, *Luis Barragan. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001



Un par de años más tarde, Barragán adquiriría la siguiente propiedad sobre la Av. San Jerónimo, en la orilla norte de lo que sería en un futuro El Pedregal. (Ver Fig. 08) Lo peculiar de este lote es que en él todavía existía una proporción de lava, que aunque tenía un considerable aspecto hostil, había permitido la presencia de árboles y vegetación conformando un paisaje de gran belleza en sus formas y colores, contrastando con salientes y agrietamientos naturales. A través de estos jardines, que Barragán denominó con el nombre: "El

Cabrío", descubrió que "... donde había más magia y más misterio era en los jardines formados directamente en la lava; más concretamente, en el contraste del pasto con la roca, porque indudablemente, aunque la sola roca, tiene un interés y belleza excepcional, con la flora particular del Pedregal, no despierta el deseo de vivir en el lugar. Entonces, habiendo encontrado que los jardines en que utilizaba los espacios que dejaba entre los montículos de roca permitían caminar, me dediqué a ellos".⁴⁰

Fue así cuando entonces decidió adquirir una superficie más de lava simplemente para extender su jardín y se encontró que el dueño sólo vendía toda la propiedad de más de tres millones de metros cuadrados⁴¹ a un precio bajo porque la consideraba inutilizable. - En siglos nadie le había dado ningún uso, ya fuera habitacional o comercial⁴² - Por lo que Barragán teniendo la referencia directa del potencial que tenían los terrenos del "Cabrío" para ser habitados no titubeó dos veces.

"Por una feliz coincidencia, habiendo hecho ya un jardín para mí, descubrí las posibilidades de utilizar esa zona para disfrutar el maravilloso paisaje y construir jardines y casas que resaltarán la belleza de las formaciones de piedra, tomando ventaja de sus texturas y formas como los elementos más impresionantes y decorativos."⁴³

En ese sentido Barragán tuvo una visión clara de hacer del Pedregal una zona residencial, para la que necesitaba que una empresa grande se constituyera y que un financiero o inmobiliaria se interesara en su promoción, por lo que en 1945 invita al señor José Alberto Bustamante, conocido hombre de negocios en bienes inmuebles, quien aceptó acordando adquirir el lote en copropiedad con Barragán.⁴⁴

El desarrollo de El Pedregal ocupó a Barragán de 1945 hasta 1952, año en que se separó de dicha empresa. Su intervención arquitectónica no se limitó solamente a la planificación del paisaje o como generalmente

se entiende al diseño de jardines; sino que llevó a cabo desde el diseño de trazos para la definición de las parcelas, hasta la consolidación de una serie de espacios, intersecciones, recorridos, obras ornamentales⁴⁵ consistentes en fuentes, rejas, entradas, etc., que dieron carácter a las calles y al urbanismo en general, y que son los elementos donde nos centraremos con mayor atención en nuestro análisis. Algunos autores han insinuado que en algunos de estos casos buscó la asesoría y colaboración de artistas como Jesús Reyes y Mathías Goeritz, aunque no existe ninguna prueba de ello.

A diferencia de los dos jardines anteriores, donde predomina el proceso intuitivo sobre el gráfico en el diseño, para El Pedregal desarrolló gran cantidad de dibujos, y sería la primera obra donde incursionaría en la técnica del trazo sobre la fotografía, que veremos con mayor detenimiento. Como complemento a su concepción espacial Barragán se dedicó a establecer las bases o normas de construcción para las intervenciones posteriores, con el fin de crear un ambiente arquitectónicamente armónico y evitar destruir la belleza del paisaje.⁴⁶

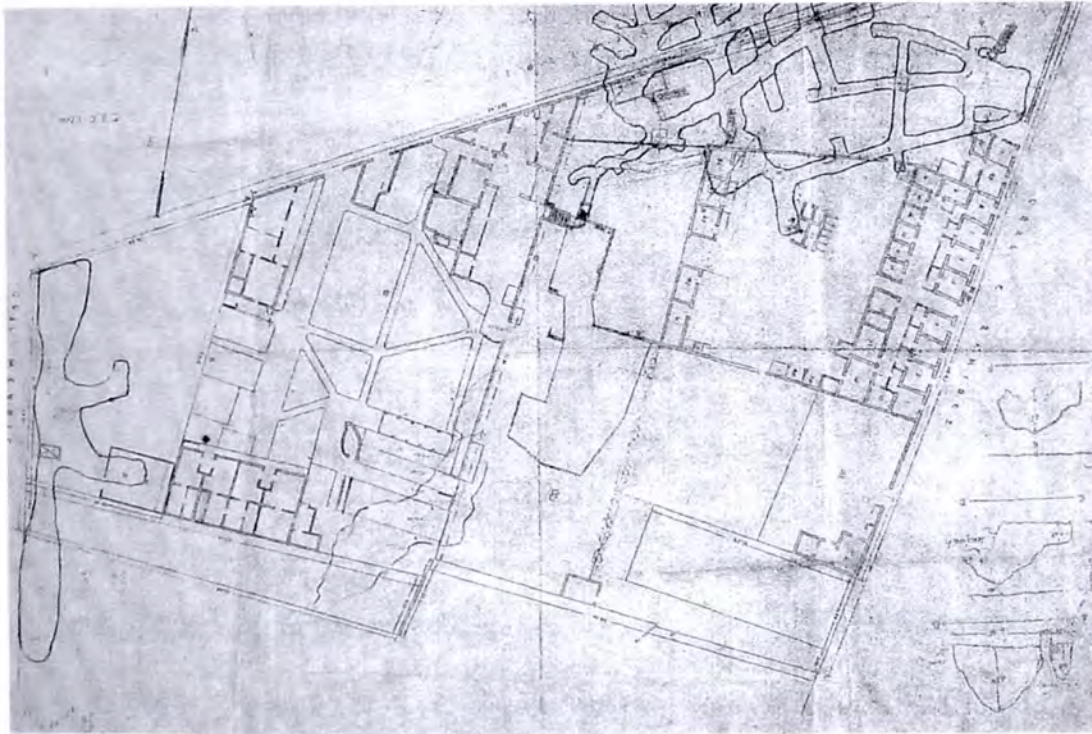
La actividad de Barragán fue volviéndose cada vez más compleja invadiendo diferentes disciplinas, de manera que no sólo intervino en el aspecto de planeación y financiamiento, sino también en el de relaciones públicas e imagen corporativa. La consolidación del Pedregal significó para Barragán no sólo la tarea de una organización espacial, sino que Barragán se obsesionó por reproducir la imagen con la que El Pedregal se daría a conocer ante el mundo. Para ésto, valiéndose de su ingenio y herramientas que utilizaba, como la fotografía y el dibujo, diseñó cada uno de los panfletos, folletos, libros, volantes, souvenirs, y objetos publicitarios del fraccionamiento, para que dieran la imagen constante de una obra que ofrecía una condición ideal de vida. (Ver Fig. 09)

La mayoría de los anuncios fueron publicados en la contraportada de revistas de esa época como *Arquitectura México*, *Espacios*, entre otras, o han sido archivadas dentro de la fundación Luis Barragán, especialmente cuando se trata de tarjetas navideñas, invitaciones o algo mucho más personalizado.



09 Abajo Izquierda: Anuncios publicitarios del Pedregal de San Ángel. Publicados en las contraportadas de la revista *Arquitectura México* y *Espacios*.

Arriba Derecha: Anuncio de los Jardines del Pedregal en: *Revista Des Revistas*, 15 Marzo 1953.



10. Planimetría de Catastro de Jardines de Calzada Madereros, México DF, 1940-43. En: ZANCO, Federica, *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001.

3.3 Constantes Arquitectónicas.

Con el fin de hacer una lectura lógica de los Jardines del Pedregal, nos centraremos en rescatar solamente aquellos elementos o conceptos que propiciaron de alguna manera un acercamiento a los procesos de integración entre arte y arquitectura, y que nos sirven para establecer las primeras pautas que permitirán, en los análisis consecutivos, retomarlos como fuentes constantes de referencia inmediata.

Como primer concepto interesante, Barragán planteó intentar construir jardines abiertos de esencia privada para desarrollos habitacionales,⁴⁷ sugiriendo que se estudiaran como base los jardines comunitarios de la "Generalife" en Granada, que había visitado en 1925,⁴⁸ donde detectó que alternando elementos de escala doméstica en una urbanización, se podía llegar a lograr algo innovador, haciendo de los jardines comunitarios "cómo un jardín común con las características que el individuo puede sentir en aquellas áreas parciales y separadas - con recovecos y esquinas- de su propio jardín de casa."⁴⁹

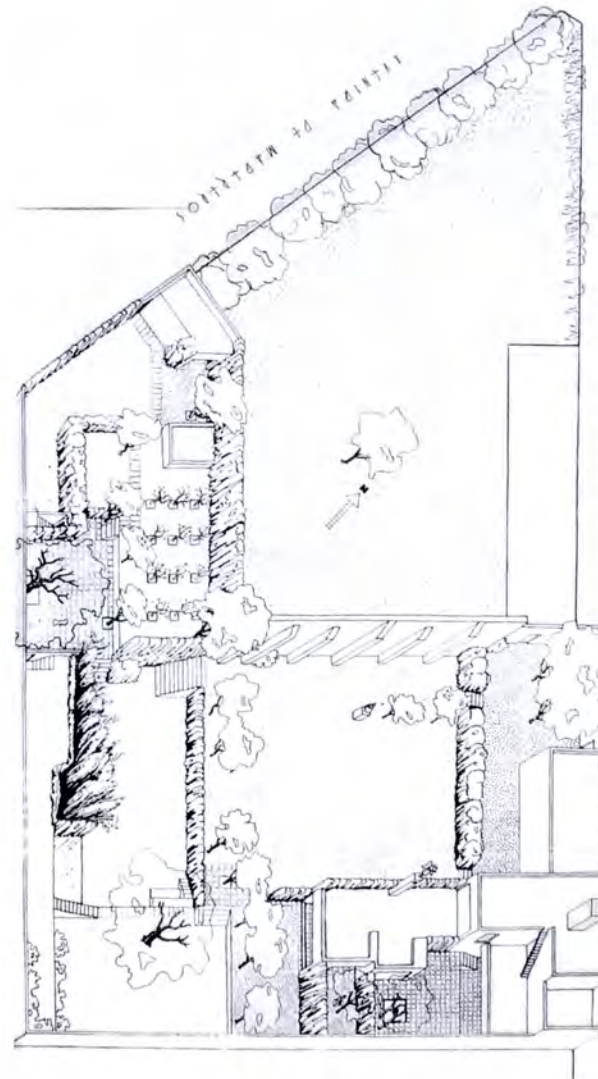
Aunque esto pudiera parecer anacrónico, Barragán estaba consciente de que debía de "... ser cuidadoso para obtener el carácter y el ambiente de esos jardines y su belleza plástica en la planeación funcional moderna".⁵⁰

Rincones de Madereros

A partir de estas conjeturas Barragán iniciaría sus experimentaciones en una serie de jardines, que son indispensables traer a colación para entender la esencia del Pedregal. El primero fue el de Av. Madereros, del cual existe una planimetría del lote (ver Fig. 10) y un isométrico (en blanco y negro y otro a color) de la distribución general (ver Fig. 11) donde se plasmaron los primeros elementos arquitectónicos que representaron una constante en la obra de Barragán. Aunque no todos los elementos están perfectamente ubicados dentro de este isométrico, pues se precisan cambios con respecto a algunas fotografías y con el paso del tiempo, las ideas que nos interesan resaltar se entienden perfectamente.

La Planimetría según registros de Catastro, (ver Fig. 10) nos muestra la propiedad completa ubicada en la manzana comprendida entre las calles General Francisco Ramírez, hacia el lado oriente, y General Méndez, hacia el poniente.⁵¹ La escala según el archivo y el mismo gráfico es 1:200, y de acuerdo al isométrico la orientación correcta es con el norte ligeramente inclinado hacia la izquierda, apuntando hacia la Av. Madereros, la avenida en diagonal que conecta ambas calles. De toda esta parcela, Barragán sólo compra la mitad, que hemos señalado con la línea naranja. (Ver Fig. 12)

La importancia de esta planimetría es que es la única que contiene las lotificaciones originales según los registros en Catastro de 1940 a 1943, y también refleja algunas líneas, de geometrías arbitrarias, que indican cambios de nivel en la topografía, los cuales serán utilizados por Barragán como pretexto para esculpir distintas plataformas que conformarán una serie de altos y bajorrelieves en el sitio. En el isométrico estas plataformas se pueden ver claramente definidas y distribuidas dentro de un sistema ortogonal que se va ajustando a la geometría irregular del terreno según planimetría. (Ver Fig. 13)

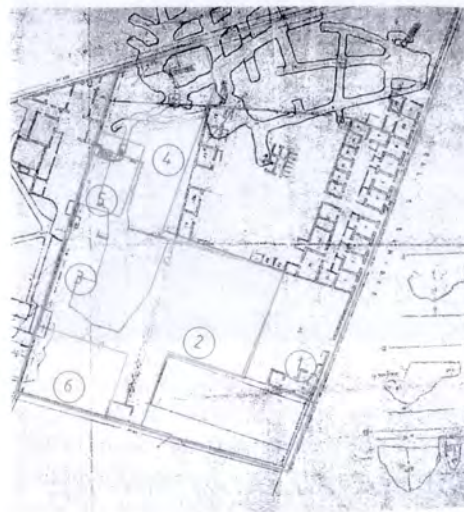
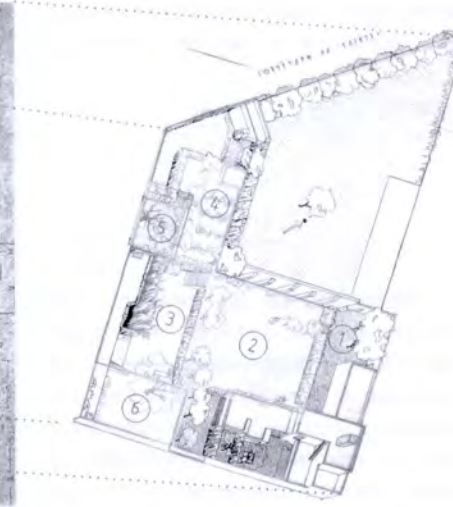


11. Isométrico Av. Madereros en: BARRAGÁN, Luis. "Dos Jardines en México, D.F." *Arquitectura México*, Núm. 18, Julio 1945, p. 148

12 Contorno de propiedad de Barragán en planimetría de Catastro de Jardines de Calzada Madereros, México DF 1940-43. Dibujo Mara Partida.

13. Señalización de bajorelieves en Isométrico Av. Madereros. En: *Arquitectura México*. Núm. 18, Julio 1945. Dibujo Mara Partida.

14. Superposición de bajorelieves de Isométrico sobre Planimetría de Catastro de Jardines de Calzada Madereros, México DF, 1940-43. Dibujo Mara Partida.



Con el fin de mostrar estas coincidencias entre plataformas y topografía, se hizo un ejercicio de superposición entre los desniveles de la planimetría, y las plataformas del isométrico, los cuales se muestran en color naranja. (Ver Fig. 14) Esta serie de diferencias topográficas y plataformas le abrirían a Barragán la posibilidad de generar toda una dinámica de rincones y recovecos, que dieron un tratamiento y atmósfera diferente a la conformación del sitio, y que merecen una pausa importante en esta investigación.

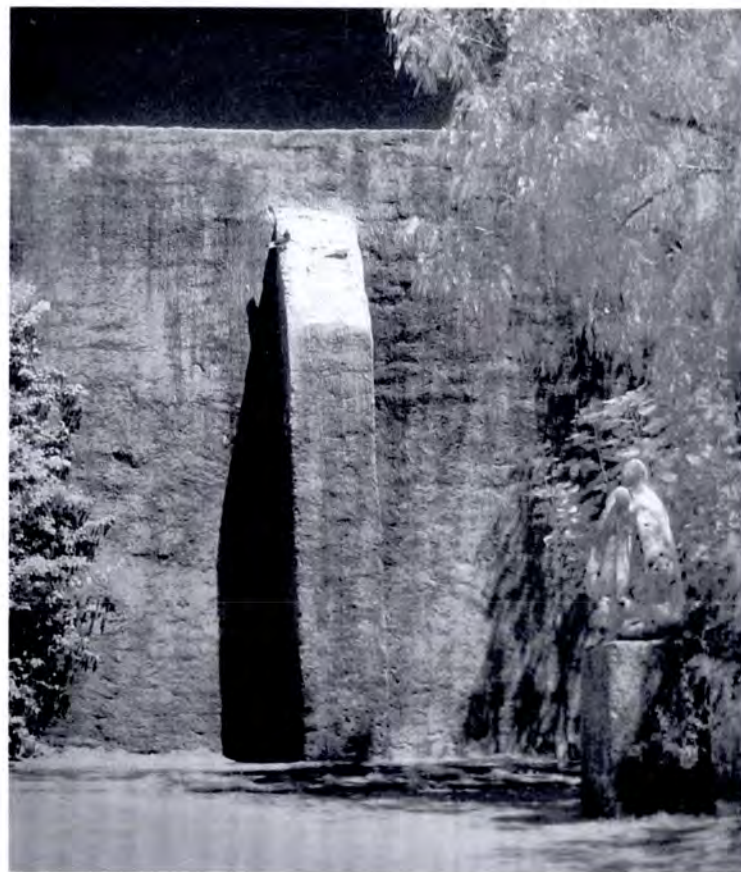
Partiendo de la serie de plataformas Barragán establecería el despiece base de la parcela, y para establecer relaciones entre cada una de ellas propiciaría la aparición de una variedad de elementos que conectarían, separarían, o contendrían cada una de ellas, así, Barragán pudo explorar con elementos arquitectónicamente convencionales, y entender sus potenciales en el paisaje.

Entre los elementos más importantes que hemos destacado e indicado con letras (ver Fig. 15) dentro del isométrico de Jardines Madereros están principalmente:

- a) Contrafuertes y Muros contenedores
- B) Elementos de agua
- C) Escalinatas
- D) Puertas o umbrales
- E) Esculturas

Los contrafuertes (ver Fig. 16) serán uno de los recursos más utilizados por Barragán en el espacio abierto. Quizá en un principio fue su necesidad de volver los ojos hacia su imagen recurrente de los jardines de la Alambra, donde "*arcadas y murallas forman recintos encantadores dando valor a los espacios y convirtiendo la naturaleza en un verdadero HOME*";⁵² o que los contrafuertes aumentaban la intención de contener el jardín privado como una especie de fortificación. Lo cierto es que el contrafuerte se convirtió en el elemento que le daba variedad y ritmo al muro desnudo no sólo por su propia volumetría, sino por el juego de luces y sombras que proyecta sobre él mismo durante el día, entablando un diálogo continuo con la arquitectura misma y la naturaleza.

Esta propiedad se fue convirtiendo en una de las mayores fijaciones de Barragán, su sombra era generadora de una línea intensa entre el muro y contrafuerte que continuamente sugería su independencia. A través de la fotografía, Barragán buscaría captar aquellos fragmentos de la realidad que enmarcarían cada uno de los íconos arquitectónicos de los Jardines Madereros, de manera que los contrafuertes supieron resaltar su papel en el espacio adquiriendo una lectura diferente. Ahora ya no serían más los elementos estructurales que repartirían las cargas hacia el suelo, sino que serían protagonistas del espacio alcanzando el mismo nivel de cualquier otro elemento del paisaje, y entablando una relación diferente. Su importancia recaerá en que con



el tiempo desempeñarán una dinámica distinta, Barragán poco a poco los hará desprenderse del muro, para transformarlos en esculturas monolíticas independientes. Por sí solos podrían abstraer hasta la más bella escultura, sin embargo, aunque en esta obra permanecen todavía encadenados físicamente al muro, visualmente ya han dado un paso



15. Localización de elementos característicos del Jardín sobre Isométrico Av. Madereros. En: *Arquitectura México*. Núm. 18, Julio 1945. Dibujo Mara Partida.

16. Contrafuertes en Jardines de Calzada Madereros, 1940-43. Fotografía: Zamora. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001



17. Juego de Relaciones entre jardín, esculturas y vegetación. Fotografía: Armando Salas Portugal.

18. Pila de agua en Jardines de Calzada Madereros. 1940-43. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán: The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001



importante, y Barragán empezará a explorar en ellos sus diferentes posibilidades, tanto arquitectónicas como escultóricas.

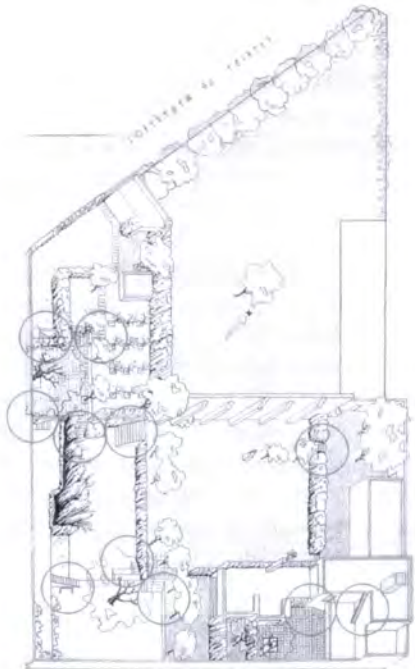
En ese sentido, los contrafuertes aparecerán como elementos esculpidos in situ, que adquieren un valor peculiar por su simple materialidad, textura, reflejo, luminosidad que les permite ser capaces

de adquirir una lectura diferente en el espacio y establecer relaciones, con la vegetación e incluso con los elementos netamente escultóricos. Metafóricamente, el contrafuerte puede llegar a establecer un ritmo vertical con elementos alternos como un árbol, una sombra o incluso una pequeña escultura. Y con la fotografía Barragán jugará incluso con la percepción de su propia escala al cambiar su relación con los elementos contiguos. (Ver Fig. 17)

En referencia al muro contenedor, otra de las aportaciones de Barragán recaerá en plantear nuevas formas de configuración al cuestionar y empezar a transformar su naturaleza constructiva, y plantearlos como posibles compilaciones de elementos vegetales, ya fueran arbustos, árboles, o follajes. El uso de la naturaleza como generadora de elementos arquitectónicos le permitiría experimentar con un factor que hasta entonces un muro sólido convencional no era capaz de dar: la permeabilidad. Su búsqueda en aras de este concepto empezará a ser otra constante en los jardines de El Pedregal, la cual irá degenerando hasta optar por el uso y diseño de una serie de rejas.

Los elementos de agua, en este caso la pila, (ver Fig.18) serán otra de las importantes constantes en la obra de Barragán. Aunque no es una fuente como tal, para él debían de ser *"tan bellas con agua, como sin ella"*. Incluirlos en arquitectura era como integrar la música misma (...) *esa música se toca con el agua. (...) Los muros por su parte dan silencio. A partir de este silencio empezamos a hacer la música con el agua. Después la música nos envuelve.*⁵³ El elemento de agua en este sentido representa la constante del murmullo, un sutil movimiento que refresca los ambientes.

Más allá de estas repercusiones poéticas en el espacio, Barragán con la pila lograba dos objetivos principales: Generar un relieve más en el paisaje y retar a la misma naturaleza implantando un elemento sólido que arbitrariamente se configuraba presentando una cara traslúcida,



llena de reflejos, transparencia y continuidad en el paisaje. La principal gracia es que Barragán para intensificar ese efecto, pondría un cuidado especial en el diseño del borde de la pila, para lograr empalmar la cara de agua, con la cara de piedra, provocando una confusión constante entre los límites de una con respecto a la otra, de hecho, buscará que la pila se mantenga en un continuo desbordamiento. En la Capilla de las Capuchinas (que analizaremos más adelante), introduciría una pila de repercusiones espaciales y ambientales similares.

La única diferencia en los jardines de Madereros, es que Barragán establece un juego entre la naturaleza de los elementos y las relaciones entre ellos, la pila tendría el potencial de dejar de ser

un simple contenedor y establecer un diálogo compositivo directo o indirecto con el entorno.

Las escalinatas o escaleras, son una especie de obsesión en la obra de Luis Barragán, a pesar de que no escribió nada sobre ellas, siempre están presentes. En esta serie de jardines representan la dinámica del movimiento. Una inagotable fuente de posibilidades, recorridos, inicio y fin. (Ver Fig.19)



19. Escalinatas del Jardín en Isométrico Av. Madereros en: *Arquitectura México*, Núm. 18, 1945. Indicadas por Mara Partida.

20. Escalinatas en Jardines de Calzada Madereros. 1940-43. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: *Arquitectura México*. Núm. 18, Julio 1945.

21. Puerta en Jardines Madereros. Fotografías: Armando Salas Portugal. En: SALAS PORTUGAL, Armando. *Photographs of the Architecture of Luis Barragán*, 1992.



Así, Barragán experimenta diferentes tipos de combinaciones con escaleras entre vegetación, entre muros, sobre un muro, escaleras-mobiliario, aisladas, sobre un eje, incrustadas, sólidas, huecas, contenedoras, contenidas, anchas, angostas, con barandilla, sin barandilla, en azoteas, en terrazas, en jardines, escaleras... Todas ellas representan por sí mismas esculturas en el sitio, su materialidad (que

Barragán más adelante las fundirá con materiales del sitio) la adquieren dependiendo de su programa, su ubicación, o su destino.

Operación básica para la incorporación de cada uno de estos elementos es el juego de su disposición. El cómo colocar un elemento arquitectónico o escultórico, puede hacer de él una parte integral e inseparable de su área de influencia o un caos indisonante de controversias. Esta operación será clave en el proceso de integración dentro de esta serie de jardines, que fue producto de un juego de prueba y error,⁵⁴ que estudiaremos con mayor detenimiento en el transcurso de este capítulo.

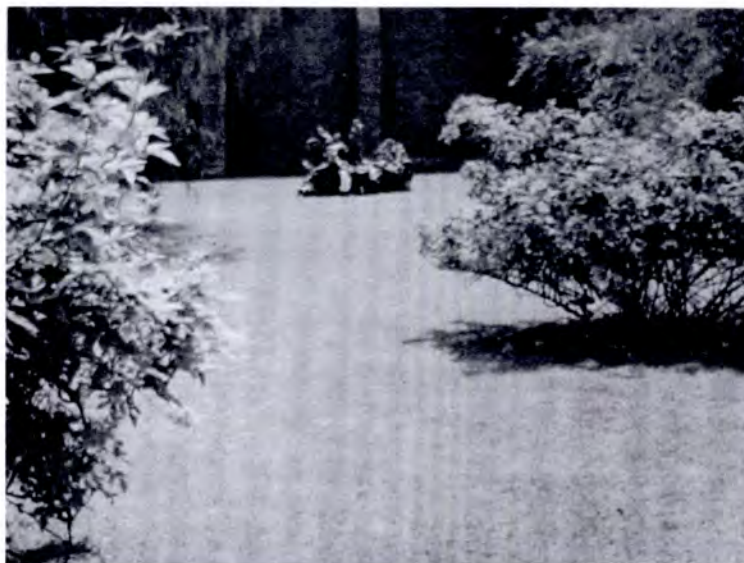
Un ejemplo de esta integración se refleja en el tratamiento entre pavimentos, plataformas y escalinatas. (Ver Fig. 20) En ocasiones puede extender una alfombra lineal de pavimento que al llegar a un muro se pliega en su extremo produciendo una escalera, generando que con su direccionalidad se integre por contraste en el entorno. La fotografía es la mayor evidencia del encuadre que producen las geometrías orgánicas sobre las líneas de escalinatas esculturales.

Las puertas o pasos (ver Fig. 21), que incluso llegan a ser pasadizos, no son tan abundantes como las escaleras, pero son sumamente estratégicos. Acentúan principalmente cambios de ambientes o escenarios, en ese sentido una misma escalera podría cumplir con esta característica, pero la diferencia entre estos dos elementos, es que las puertas siempre mantienen la incógnita de lo que acontece en seguida o detrás de ellas, las escalinatas no, son inmediatas. Barragán creó pasadizos entre los jardines de su casa y la casa Ortega, lo más llamativo de este elemento es que siempre estaba lo más escondido que se pudiera, y el juego de las dimensiones jugaba un papel clave,⁵⁵ ya que Barragán en ciertas circunstancias para intensificar las diferencias espaciales, reducía lo más que pudiera la altura de estos pasos, obligando en circunstancias a agacharse para poder pasar.

Y finalmente las esculturas (ver Fig. 22), que en este jardín fueron muy pocas las que se introdujeron: una de tipo religioso, una virgen en piedra con indicios de talle indígena y una abstracta, producto de un tronco seco. Sería la primera vez que Barragán enfrentaría ambos tipos de esculturas. En el caso de la virgen, su presencia, casi imperceptible se camuflaba con las sombras de los árboles; en el caso del tronco seco, resaltaba fuerte, y nítido por la naturaleza de sus geometrías y por los contrastes de luces y sombras que se generaban dentro de él y con respecto a los elementos que lo circundaban.

Su intensa variedad de textura, porosidad y rugosidad, serían las claves de su atractivo estético. Las sombras se intensificarán con mayor fuerza en las zonas más retorcidas contrastando con los puntos más salientes receptores de luz continua que despertarían en Barragán la inquietud de presentarlo no como un elemento natural, sino como una escultura del sitio que contrastará ante las líneas sobrias de su propia arquitectura.

Como dato importante, fue tal la fijación de Barragán observando, analizando y estudiando éste elemento que la fundación Barragán cuenta gran cantidad de impresiones solamente del tronco. Unas veces de cerca, otras de lejos, unas iluminado, otras en sombra, unas cortado, otras completo, unas solo, otras en conjunción... etc. Lo que ejemplifican parte del trabajo arduo de Barragán en este campo.



22 Escultura en Jardines de Calzada Madereños, antes de la construcción de casa Barragán, 1940-43. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001



■ El Pedregal de San Ángel

23. Plano actual del Pedregal de San Ángel Sobre Avenida San Jerónimo. Dibujo Mara Partida sobre plano cedido por el INEGI.

Recovecos Y Esquinas del Cabrío

"En los jardines del Cabrío he querido crear espacios de pasión. Pasión es locura, es ambiente de ebriedad. La base fue el telón sin huellas de historia, este lugar sin marcas del tiempo. El cabrío es espacio y Jardín sin tiempo."⁵⁶

El siguiente Jardín que no sólo antecede, sino que representa los jardines "muestra"⁵⁷ del Pedregal es "El Cabrío", como lo llamó Barragán, también conocido como jardines de San Jerónimo o Urraza. Los tres nombres se refieren a los jardines "muestra", de los cuales no existe plano alguno. Sólo una serie de fotografías aéreas donde se puede apreciar su ubicación, pero nada más detallado que eso a nivel planta. (Ver Fig. 23)

Barragán nunca desarrolló un proyecto gráfico específico para los jardines del Cabrío, y tampoco se ha mencionado qué tan grande es la parcela, ni en cuántos lotes fue subdividida. La única información con la que se cuenta es fotográfica,⁵⁸ por lo que se puede asumir que su intervención fue mucho más intuitiva cuando afirma que *"lo que he querido hacer es que mi trabajo fuera como una hoja de árbol que ha caído ahí por que lo ha deseado el viento"*.⁵⁹

A través de los jardines del Cabrío Barragán pudo experimentar el cómo introducir no sólo los elementos de los Jardines Madereros como muros, contrafuertes, agua, escaleras, esculturas; sino también caminos, huecos en los muros y hasta el tratamiento de los límites dentro de este tipo de subsuelo y territorio tan particular. Lo que difiere principalmente a los jardines de Av. Madereros y los de "El Cabrío", es que en los últimos Barragán exploró sobre las propiedades mismas del terreno del Pedregal, lo que le permitió experimentar de forma diferente toda la serie de elementos mencionados.

El Cabrío fue, para Barragán y para intereses de esta investigación, como hacer una maqueta escala 1:1 de cada uno de los recovecos o escenarios que se podrían reproducir en el Pedregal (a excepción de los espacios principales como la Plaza de las Fuentes y la de El Cigarro), generando interesantes formas de integración arquitectónica en el paisaje.

Los contrafuertes retomaron su papel como contenedores del espacio, adoptando la materialidad del lugar, (ver foto 24) consolidándose de la misma piedra tezontle y afilados en sus aristas. A diferencia de los de los Jardines Madereros, los contrafuertes regresarían a intensificar su pertenencia y relación intrínseca con el muro, propiciando incluso perderse entre el paisaje y la piedra.

Los muros contenedores iniciarían un diálogo con diferente tipo de vegetación que se incrustaría o escondería en ellos, haciendo que algunos muros fueran perforados creando huecos de adecuadas

geometrías para permitir el paso o absorber la intrusión de ese elemento vivo sobre piedra volcánica. (Ver Fig. 25) Estas perforaciones se configurarían dependiendo de la geometría misma de la piedra y su relación con la posición, tamaño y forma de la vegetación, entablando un diálogo espacial de luces y sobras que las hace inseparables. Una vez realizado el vano intencionadamente, éste puede condicionar el crecimiento de la planta, preparando su propio marco o encuadre. Una aproximación hacia la domesticación de la naturaleza.

La incorporación del agua, tomó mucho mayor protagonismo, alcanzando diferentes configuraciones, ya fueran unas veces espejos de agua hasta incluso formaciones de cascadas. (Ver Fig. 26) Así como en los jardines Madereros el agua siempre estuvo relacionada con elementos de escultórica naturaleza, en El Cabrío se incorporaron elementos escultóricos, como bustos clásicos, con la idea de intensificar el desgaste producido por la fricción de la cascada.⁶⁰



24. Izquierda: Contrafuertes en Jardines de San Jerónimo 1943-44. Fotografía: Zamora. En: *Arquitectura México*. Núm. 18, Julio 1945.

Derecha: Contrafuertes en Jardines de San Jerónimo 1943-44. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: *Arquitectura México*, Núm. 18, Julio

25. Perforaciones en Jardines de San Jerónimo 1943-44. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra, 2001.

26. Agua en Jardines de San Jerónimo 1943-44. Fotografía Armando Salas Portugal. En: EGGÉNER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*. NY: Princeton Architectural Press. 2001.



Los espejos de agua, se disponen en el sitio, dependiendo de su entorno y su condición natural o artificial. Barragán incursionó, en ambas vertientes, tanto en espacios donde encontraba naturalmente el agua, y donde había ausencia de ella. Estas dos posibilidades le dieron la oportunidad de experimentar tanto formas geométricas como orgánicas, donde la materialidad debía responder a ciertas condicionantes. En los casos geométricos, (ver Fig. 27) Barragán optó por conformar líneas o cuadrados de agua a través de materiales prefabricados, como losetas de hormigón, que incluso hacían las veces de contenedores de las tierras abriendo la posibilidad de contener el agua. En ese sentido, los bordes planos se alineaban al nivel del césped para permitir una completa integración con el paisaje y al mismo tiempo irrumpir con su intencionada direccionalidad. En los casos orgánicos, (ver Fig. 28) la intervención de Barragán se limitaba solamente a definir los bordes a través de hileras de piedras del sitio y taludes naturales, respetando al máximo la naturaleza del paisaje.

En otras situaciones, se compilaban pilas de agua de mayores dimensiones y geometrías ortogonales, marcando con mayor intensidad la línea de borde sobre el paisaje, a diferencia del primero, Barragán buscaría con estas pilas crear un relieve en el sitio, que generaría una línea de luz y otra de sombra para definir con mayor intensidad el estanque. A diferencia del primer caso, el borde marcaría una interrupción importante en el terreno, que Barragán materializaría con tierra compactada. (Ver Fig. 29) Una constante en estos elementos de agua, fue la inclusión de esculturas, ya fueran de carácter clásico o natural. Barragán potenciaba el agua como generadora de una serie de reflejos, que traen a la mente la serie de jardines clásicos de los que Barragán se inspiraba.⁶¹

Barragán en "Presiones sobre El Cabrío" manifiesta que estos jardines le han servido para probar una cosa: "cuando quiero introducir en este



27. Espejos de agua geométricos en Jardines de San Jerónimo 1943-44. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001.

28. Espejos de agua orgánicos en Jardines de San Jerónimo 1943-44. En: *Arquitectura México*. Núm. 18 Julio 1945.

29. Pilas en Jardines de San Jerónimo 1943-44. Fotografía: Zamora, En: *Arquitectura México*. Núm. 18. Julio 1945.

ambiente elementos ajenos al tiempo y al espacio presentes modernos, cobran una soledad muy grande. Se ven aislados, señalados, casi como intrusos no deseados. Incluso he notado más que nada, que al exponer en medio de un jardín un busto clásico – o cualquier muestra del pasado – resalta su absoluta inconexión. Esto me hace pensar en los lenguajes formales en arquitectura. Lo único que nos queda es buscar una manera de lenguaje acorde a lo contemporáneo.”⁶²

Los intentos por encontrar una respuesta por parte de Barragán, ante el problema de integración del arte y la arquitectura, no rechazaron ni la herencia artística del pasado,⁶³ ni la naturaleza del sitio. El hecho de haber puesto la mirada sobre elementos clásicos, le abrió la puerta para introducir, un género que había sido relegado en el ámbito arquitectónico, la escultura.⁶⁴ Donde factores espaciales de ubicación, colocación y posición serían los puntos clave para su integración. Barragán exploraba en sitio las diferentes posibilidades.

Como última referencia, las puertas, en este laberinto de jardines del Cabrío, no fueron tan estudiadas y diseñadas como los umbrales representativos de Madereros, que siempre supo manejar Barragán para promover misticismo, sino que se limitaron a ser simplemente elementos incorporados en huecos que perforan la solidez robusta de los muros de piedra. (Ver Fig. 30) Pero a diferencia de la sólida y compacta configuración que habían alcanzado en sus anteriores Jardines, Barragán les daría un tratamiento permeable, como si fueran rejas de módulos cuadrados.



30 Puertas en Jardines de San Jerónimo 1943-44. Fotografías: Armando Salas Portugal. En: SALAS PORTUGAL, Armando. *Photographs of the Architecture of Luis Barragán*. 1992.

1.4 Conceptos Urbanos

Textura del Sitio y Reinterpretación en Los Jardines del Pedregal

"Los espacios y los jardines del Pedregal establecen una dialéctica que redefine las fronteras que separan la inherencia de la conexión, lo implícito de lo explícito, la determinación del accidente, abriendo un sitio construido en el que llevado a sus últimas consecuencias, el sujeto moderno sería eximido de la amenaza colectiva".⁶⁵

El Pedregal representó el espacio encantado que producía la magia suficiente para motivar a Luis Barragán a perderse sobre la constitución de su estado natural. Para él en el Pedregal *"la belleza va apareciendo de la mano del tiempo, al igual que el misterio del jardín se va apoderando del espacio"*⁶⁶

Barragán supo leer que El Pedregal le brindaba, la posibilidad de esculpir y trabajar sobre materiales temporalmente ricos.⁶⁷ Y a pesar de que el sitio y su paisaje ya eran un potencial estético por sí mismo, supo vislumbrar la posibilidad de seguir trabajando con las texturas que el sitio le sugería en combinación con los conceptos de altos y bajorrelieves que había iniciado desde los jardines Madereros.

Barragán buscaría entender e integrar sitio y superficie en una sola textura aprovechando la vegetación, vacíos y sólidos, diferentes niveles y diferentes medios para subdividir los espacios. Este juego de altos y bajorrelieves serían puestos por primera vez a escala urbana y paisajística, como primera estrategia de experimentación para darle carácter al sitio.

Barragán se enfrentaba con una propuesta de escala totalmente urbana, y como tal debía de conciliar dos elementos que hasta entonces, en México, habían sido poco conjuntados: la urbanización y el paisaje.

En ese sentido a diferencia de los jardines anteriores, Barragán

incursionaría en dos conceptos nuevos para él: las calles y avenidas. Y a partir de su experiencia fue ideando ciertos lineamientos con la idea de configurar un proyecto lógico y total.

Barragán argumentaba que "... las calles, limitadas por muros no eran objetables si están provistas y tratadas satisfactoriamente desde el punto de vista plástico con árboles, plantas, enredaderas, y flores como si fueran jardines verticales". (...) Uno puede tener calles-jardín, con apariencias especiales y, además, un elemento adicional de atracción como factor de belleza: el "sex-appeal" de los jardines, el elemento de misterio⁶⁸

Este tipo de filosofías, propició una renovación de conceptos, como la programatización de la vegetación, para conformar jardines verticales, o con mayor intención, la creación de una integración hacia la arquitectura a través de los muros-jardín,⁶⁹ o de elementos que Barragán nombra como "decorativos" ya sean rejas, fuentes, calles, límites y linderos, etc. Que fueron una gran aportación de Barragán en este ámbito.

En la planeación de la estructura urbana del Pedregal, Barragán toma referencia de las calles de Pátzcuaro, donde los recorridos se van conformando entre calles de fuentes y muros, que se abren a plazas con árboles y fuentes que aumentan las variaciones espaciales. De ahí, surge un elemento clave donde enfocaremos nuestro mayor interés, los recorridos y los puntos de intersección entre los mismos. En estos espacios es donde se exploraron más puntualmente las posibilidades plásticas y arquitectónicas, donde incluso se inició el trabajo en colaboración, especialmente con Jesús Reyes Ferreira, Armando Salas Portugal y Mathías Goeritz.

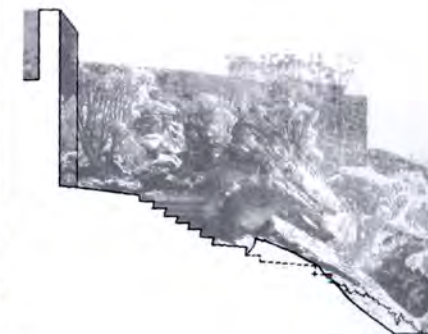
De esta serie de reinterpretaciones y aportes urbanísticos, se desprenden dos puntos importantes: la conformación del sitio a través de límites o linderos; y los puntos de intersección de recorridos, plazas, o vacíos como generadores de trabajos de colaboración.

Cómo trabajar los límites vino a ser una de las mayores preocupaciones en la intervención de este proyecto. Barragán a través de toda una serie de escritos, establece un repertorio de conceptos novedosos que dan un giro al entendimiento y utilidad de los elementos cotidianos. No es tanto que defina nuevos elementos, sino que los reinterpreta y condiciona al entorno existente, creando nuevas posibilidades.

Así un muro deja de ser sólo un elemento contenedor, transformándose en una escultura en sí, o un elemento paisajístico, un aliado de la vegetación, un muro-jardín. Barragán defendía la idea de que *"En las calles limitadas por estos muros-jardín, estén sumados trabajos decorativos: rejas que no destruyan la privacidad de los jardines; grupos de árboles ubicados en las esquinas y límites naturales de las calles; fuentes y otros elementos."*⁷⁰

Dos factores fueron clave para que Barragán pudiera materializar estas ideas e intervenir en los jardines: la escala de su intervención y la forma de integrarla. La aportación de Barragán al sitio fue hacer una reinterpretación de esta palabra "límites" y utilizar cualquier otro elemento, incluso vegetal o natural para exponer sus posibilidades. En ese sentido su sensibilidad captó lo que el sitio le ofrecía y sacó provecho de ello.

Indiscutiblemente los muros, vienen a ser la constante más utilizada, pero en un contexto más urbano, como lo representaba El Pedregal, estos muros sin una escala adecuada podrían llegar a correr el riesgo de parecer insignificantes. El punto de equilibrio radicaba entonces en confinar estos espacios dentro de unos límites adecuadamente escalados



31. Límites escalonados en Jardines del Pedregal 1945-54. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedita por la Barragán Foundation, Suiza.

32. Sección de límites en Jardines del Pedregal. Dibujo Mara Parfida

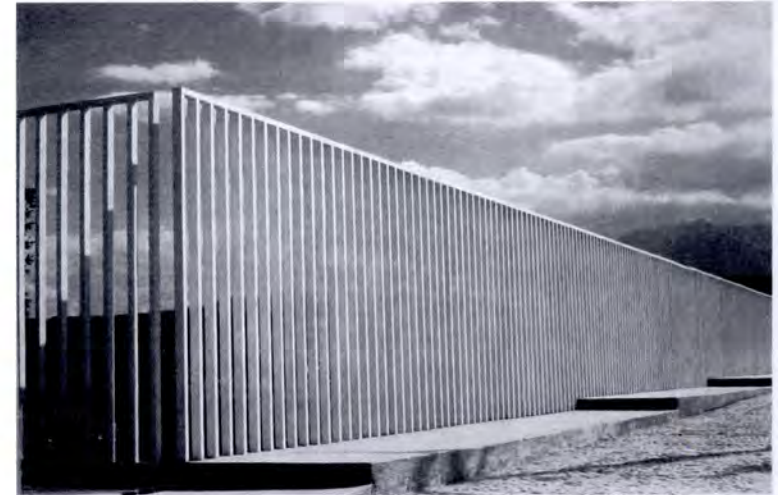
e incluso escalonados, (ver Fig. 31, 32) ya que la labor de Barragán fue constituir el muro como parte del paisaje, donde no se buscó la monumentalidad, que hubiera alterado consistentemente la esencia del sitio, sino un homogéneo paisaje horizontal. Así en situaciones extremas Barragán supo conducir su sutileza y establecer interesantes relaciones entre los elementos naturales y arquitectónicos.

Como el caso específico de la fotografía 32, donde Barragán traza un recorrido en el sitio que nos va ligando diferentes escenarios naturales y proyectados, éstos se presentan altercando diferentes planos, iniciando con una base de roca natural seguida de una plataforma que irrumpe ante la rugosidad y dureza del paisaje. Escalones y piedras se confunden entre unas y otras hasta llegar al muro que nos recibe escalonadamente generando un ritmo secuencial entre recorrido,



33. Grietas naturales con incorporación de agua en Jardines del Pedregal 1945-54. En: Catálogo de la exposición Luis Barragán. Madrid, 1994-95.

34. Reja blanca en avenida las Fuentes, Jardines del Pedregal 1945-54. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: *Ver y Estimar*. Núm. 4, Febrero 1953.



plataformas, muros y paisaje. Compositivamente Barragán cuidará colocar un contrafuerte como punto de remate visual del recorrido, el cual formará parte del diálogo que se inicia dentro de este ritmo secuencial.

Estratégicamente la utilización de piedra del lugar como medio principal de materialización y conformación de muros, ayudó a integrar estos elementos en el paisaje para delimitar grandes superficies libres ajardinadas sin perturbar la imagen. En ocasiones, manteniendo esta idea de crear diferentes planos, se alternaban con otros elementos, ya fueran escalinatas o vegetación. Y en ocasiones, se aprovechó la misma topografía, (ver Fig. 33) cuyas grietas, particularmente conformadas, lograban separar unas áreas de otras, para introducir elementos de agua en forma de cascadas o chorros. Otras ocasiones los mismos desniveles o taludes del terreno se incorporaban por medio de escalinatas e incluso otras veces del uso de rejas. (Ver Fig. 34)

Barragán a través del Pedregal empezó a experimentar con las rejas con mayor frecuencia. Aunque en sus jardines anteriores no están presentes todavía como fales, el concepto de permeabilidad empezó a ser una constante desde el uso de muros de vegetación o arbustos, o en algunos umbrales donde incluía textualmente un cancel pivotante. A pesar de su continua inclinación por el uso de muros, las posibilidades estéticas de las rejas captaron su atención. *"En las rejas y cancelos empleados lógicamente he encontrado un pretexto para el empleo de colores vivos. Yo considero que las verjas y cancelos son decorativos por sí mismos aún prescindiendo de la idea que los originó "protección". Tal vez su belleza consiste en el aumento de importancia que dan a los espacios que protegen, dándoles además el fascinante atractivo de las cosas prohibidas."*⁷¹

Aún así, las rejas fueron sugeridas solamente en lugares estratégicos, como ingresos o algunos límites donde se requería captar la atención sin correr el riesgo de ser perturbado. Sin embargo Barragán se inclinó mucho más hacia el uso de muros en todas sus variantes, ya que tenía como regla principal, para la concepción de límites en el terreno, el controlar todo tipo de vistas panorámicas, para él *"un paisaje aumenta en belleza cuando se enmarca y delimita propiamente"*⁷² Así que aunque hubo mucha gente que se preguntaba ¿porqué paredes y no rejas? ¿Porqué no dejar el sitio abierto? La contestación fue: *"dejarlo abierto como en los EE.UU. es sólo para ser visto por el que circula en automóvil. En ciertas ciudades europeas y en poblados en México la experiencia señala que cuando uno camina entre muros, al ver que detrás de esos muros sobresalen cipreses y masas enormes de árboles, hay más interés y más belleza. Y todo esto gracias a una palabra que es muy importante en la vida humana: magia y otra aún: sorpresa."*⁷³

1.5 Puntos de Intersección. Trabajo en Colaboración

Hablar de trabajo en colaboración dentro de El Pedregal, representa una de las estrategias y dinámicas de trabajo más valiosas a rescatar en la concepción cotidiana del mismo, ya que siendo una obra sumamente grande, no podía esperarse una intervención totalmente individualizada.⁷⁴ Barragán en ese sentido, sin pretender formar un equipo de trabajo, buscaría apoyarse poco a poco de gente que tuviera experiencia en el campo y así recurriría a personalidades como Diego Rivera, Jesús Reyes Ferreira, Armando Salas Portugal, Mathías Goeritz, entre otros.

Sin embargo, dada la naturaleza del Pedregal, como obra arquitectónica-urbana y como medio de bienes raíces, su situación estuvo tambaleándose hacia ambos extremos. Barragán solo no podía hacer todo, y de la serie de socios y colaboradores que fue introduciendo a su intervención, comenzaron la lluvia de opiniones.

Mathías Goeritz, uno de los mayores promotores del trabajo en colaboración, expuso su preocupación, diciendo que aunque Barragán estuviera al frente de esta obra, no hubiera podido impedir que otras manos empezaran a mezclarse dentro de este trabajo de colaboración; siempre hubo gente que no tenía la misma sensibilidad y que incluso no compartía las mismas ideas. Desde el punto de vista artístico esto era de grave repercusión, pues *"una obra de arte tiene que ser el producto de un solo espíritu"*, de manera que arte y negocio nunca podrían estar juntos. Y en el momento en que Barragán compartió créditos con interesados en bienes raíces u otras ramas fuera de las artes, la obra perdió porque el desequilibrio de intereses causó que se fueran haciendo concesiones que tuvieron que destruir la unidad de su obra.⁷⁵

Para solucionar esta problemática y salvar el valor del trabajo en colaboración se llegaron a plantear diferentes posibilidades. Mathías Goeritz, en ese sentido, mencionó incluso que *"existe la idea de un Taller Experimental de todas las artes en el Pedregal. Artistas jóvenes deben trabajar allá, libremente y en armonía, aprendiendo de la forma concreta que encontrarán en las rocas y la vegetación y aprovechándola para pinturas o esculturas, objetos o transformaciones, dentro de un espíritu alto y libre"*⁷⁶. La idea era que ese Taller fuera una "academia del futuro". Pero nunca se llegó a formar, hubo unos cuantos primeros intentos para conformar las áreas claves de intersección, aunque no se llegó a algo concreto.

Aún así, la historia de las colaboraciones no fue algo perdido y comenzó cuando una vez adquirido el predio bajo la idea de urbanizarlo, a través de un trabajo en colaboración con Diego Rivera, otros urbanistas y artistas, se lograron establecer las bases de la organización del Pedregal.

Cabe mencionar que en 1935, Diego Rivera realizaría un documento donde explica las ventajas que ofrece el sitio para planear su estructura y condiciones de ordenanza. (Ver anexo 1) Por razones de estudio, no adentraremos en este apartado, porque su enfoque es meramente de criterios de urbanización para respetar la naturaleza del sitio. La labor en este sentido de Diego Rivera, conocedor de este tema, fue condicionar los requisitos que permiten construir, y extraer materiales, sin afectar la constitución física del lugar.

En base a las aportaciones de Diego Rivera, años más tarde Luis Barragán elaboraría unas ideas para el desarrollo de "El Parque Residencial del Pedregal de San Ángel". (Ver anexo 2) Dentro de estas ideas en el apartado número 7 especifica la necesidad de la *"... Construcción de algunos "jardines tipo" en que se demuestre la posibilidad excepcional de jardines confortables para vivir y de*

gran belleza e interés plástico".⁷⁷ Estos jardines serían los llamados "jardines de Demostración"⁷⁸ (ver Fig. 35) y estarían diseñados para ejemplificar el tipo de intervenciones que se producían aprovechando las posibilidades del sitio.

Mathías Goeritz al respecto, escribe en un artículo titulado "el arte de El Pedregal", que para él los resultados del Pedregal eran extraordinarios, porque *"no se viola la naturaleza, ni se la mata. Se la ayuda, se la dirige hacia nuevos caminos. Se deja la belleza salvaje de las rocas, de las plantas; se la aumenta por medio de contrastes, por interrupciones de grandes llanos de prado y muros sencillos gigantesco"*.

Una vez fijadas las reglas del juego, en términos paisajísticos, se tuvo que definir la propuesta urbana. Dentro de esta área de urbanismo, el



35. Jardines Demostración en El Pedregal de San Ángel, 1945-54. Fotografía: Mary Saint Albans. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001.



colaborador clave fue Carlos Contreras, quien había desempeñado un rol mayor en el planeamiento de la Ciudad de México, y jugó un papel importante en la realización de la red de vías.

En esos años no existían planos topográficos del sitio y para iniciar la propuesta de la estructura urbana se estudió la topografía del sitio a través de fotografías de la Compañía Mexicana de Aerofoto. Barragán a través de una técnica de fotoplano estudiaría el terreno y propondría



un patrón orgánico rompiendo con la retícula ortogonal tradicional de la época colonial. (Ver Fig. 36) Así, partiendo de un eje casi vertical que conectaba la parte norte con la parte sur, diseñó las pequeñas calles que se iban deslizando sobre el paisaje rocoso en forma de líneas onduladas respondiendo a las condicionantes del contexto urbano y del subsuelo. Se cuidaba que las calles se enfrentaran con cambios bruscos de pendientes, por lo que los trazos debían de buscar los territorios más adecuados. (Ver Fig. 37)

36. Arriba Urbanización de Jardines del Pedregal. Fotografía aérea en 1950. Compañía Mexicana de Aerofoto. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001.

37. Fotografía aérea 1959. Compañía Mexicana de Aerofoto. En: *Catálogo de la Exposición Barragán*, Madrid, 1994-95.



Otra de las condicionantes sería la búsqueda de recorridos que forzarán al transeúnte a disfrutar de calles silenciosas, por lo que se persiguió la idea de que estuvieran flanqueadas por muros que tuvieran potencial de jardines verticales. Estas calles no permitirían acortar caminos, sino crear recorridos reales, para motivar descubrir los diferentes espacios del sitio estudiando intersecciones importantes donde se pudieran colocar elementos que sirvieran de referencia en el trayecto.

Barragán fue realizando los planos urbanos sobre imágenes que mandaba imprimir a cierta escala y no sobre planos abstractos; lo que le daba la libertad de incluso poder cambiar con facilidad la obra de acuerdo a las fotografías, que si quería subir un muro más para proyectar la sombra de tal forma, o enmarcar el paisaje de esta otra forma, etc.⁷⁹ (ver Fig. 38) Esta técnica empezaría a ser una constante



en la obra de Barragán, y sus desarrollos posteriores como los Clubes o Majahua estarían planeados a partir de estos procesos, donde la fotografía, el diseño, dibujo y collage se fundirían en una nueva manera de aproximarse al proyecto. (Ver Fig. 39)



38. Luis Barragán proyectando Jardines del Pedregal. En: RIGGEN, Antonio. *Luis Barragán 1902-1988*. Milan: Electa, 1996

39. Izquierda: Desarrollo de los Clubes. Derecha: Desarrollo de Majahua. Técnicas de fotomontaje desarrolladas por Luis Barragán. Ceditas por la Barragan Foundation, Suiza.

El Pedregal fue el primer lugar donde Barragán experimentó con la interacción del color en arquitectura a través de la directa participación de Jesús "Chucho" Reyes Ferreira. Esta colaboración en especial, es una de las más difíciles de constatar, y se podría decir que la única prueba que confirma la intervención de Jesús Reyes, además de una serie de testimonios que incluiremos más adelante, es un recibo de pago de honorarios por el valor de 500 pesos⁸⁰ firmado por Jardines del Pedregal S.A. y dirigido hacia Jesús Reyes como pago por "*los diseños decorativos en la subdivisión, fechado 29 de octubre de 1949*"⁸¹

Además de esta evidencia no existe otra prueba de su colaboración en la creación de estos jardines, pero Federica Zanco asume que el artista dotó no sólo de antigüedades que Barragán colocó junto a las copias clásicas, sino del valioso consejo sobre su posición en el paisaje. Reyes tenía un refinado ojo para el arte clásico, popular o moderno, una habilidad para absorber, transformar y combinarlo en una creación personal, que supo aportar y transmitir.⁸²

Lily Kassner,⁸³ en su libro "Chucho Reyes", dedica unos párrafos para explicar someramente algunas de las intervenciones y colaboraciones, si se pueden decir puntuales, de este artista en los Jardines del Pedregal. "En 1951,⁸⁴ Siendo amigo cercano de Luis Barragán, tuvo lugar otro suceso que marcó el inicio de la influencia que el polifacético Jesús Reyes Ferreira ejerció en la arquitectura y el urbanismo, lo aconsejó y consiguió financiamiento para que Barragán planificara el fraccionamiento "Jardines del Pedregal", al que dio este nombre pues antes la zona era conocida como el Viborero. Participó de modo esencial en el proyecto del diseño residencial (...) Parajes de belleza peculiar rescató su ingenio, integrándolos a las edificaciones. Reyes mandó plantar masivamente árboles de palo loco o colorín, que integraron su robusta y extraña presencia en atinada concordancia sobre la barroca superficie dermolítica.

El pintor con su sentido artístico hacía sugerencias, ajustaba ideas y definía gran parte de las obras que se estaban llevando a cabo. Así se empezaron a incorporar colores de su paleta a las construcciones y cobró efecto la nueva función panorámica de los jardines, que aprovechaba la belleza singular de las formaciones abigarradas de la piedra volcánica".⁸⁵

Ferruccio Asta, en su artículo titulado "Arte urbano y Arquitectura Emocional"⁸⁶ asevera que las pequeñas plazas involucraron a tres gentes: Barragán, Goeritz y el pintor Jesús "Chucho" Reyes, quien intervino

como una especie de asesor estético, particularmente relacionado a la selección de colores. Junto con Mathías Goeritz introdujeron una paleta que hacía juego con la blancura de las esculturas y el grisáceo de los muros de las estructuras circundantes.

Barragán describe que la labor de Jesús Reyes como artista fue clave porque reconoce las "voces de las cosas, que son en cambio sus pesos, sus texturas, sus reacciones a la luz, a la desintegración de la materia. Sólo un artista, es un ser ávido de percibir la realidad del Ser, de hallar un sentido definitivo a la vida múltiple de seres y cosas, interrogan a unos y a otras, dialogan con ellos, comenzando así ese intercambio, ese trueque entre las sensaciones ópticas, que son para el pintor las voces de "las cosas", voces que él escucha y define, y las responde plasmando imágenes que son las concordancias más profundas con su organismo integral biológico y psíquico, imágenes que la vida le ordena formar, materializar para hacer comprender a los hombres cuál es su origen, y su probable destino."⁸⁷

Otra de las colaboraciones, sin duda más novedosa e interesante, dentro de El Pedregal, fue la que Barragán mantuvo con el fotógrafo Armando Salas Portugal. Uno de los aspectos más importantes dentro de la naturaleza como inclusión de integración plástica, fue el método que Luis Barragán utilizó para desarrollar este proyecto a través de un proceso que le permitió experimentar con antelación, a base de una continua prueba y error, distintas posibilidades plásticas dentro de este mundo natural. Así, a través de un proceso fotográfico y su reinterpretación, deformación, manipulación, adición e incluso collage, Barragán fue desarrollando su intuición y creatividad para proponer cosas que hasta entonces no se habían dado, ni como técnica, ni como resultado.

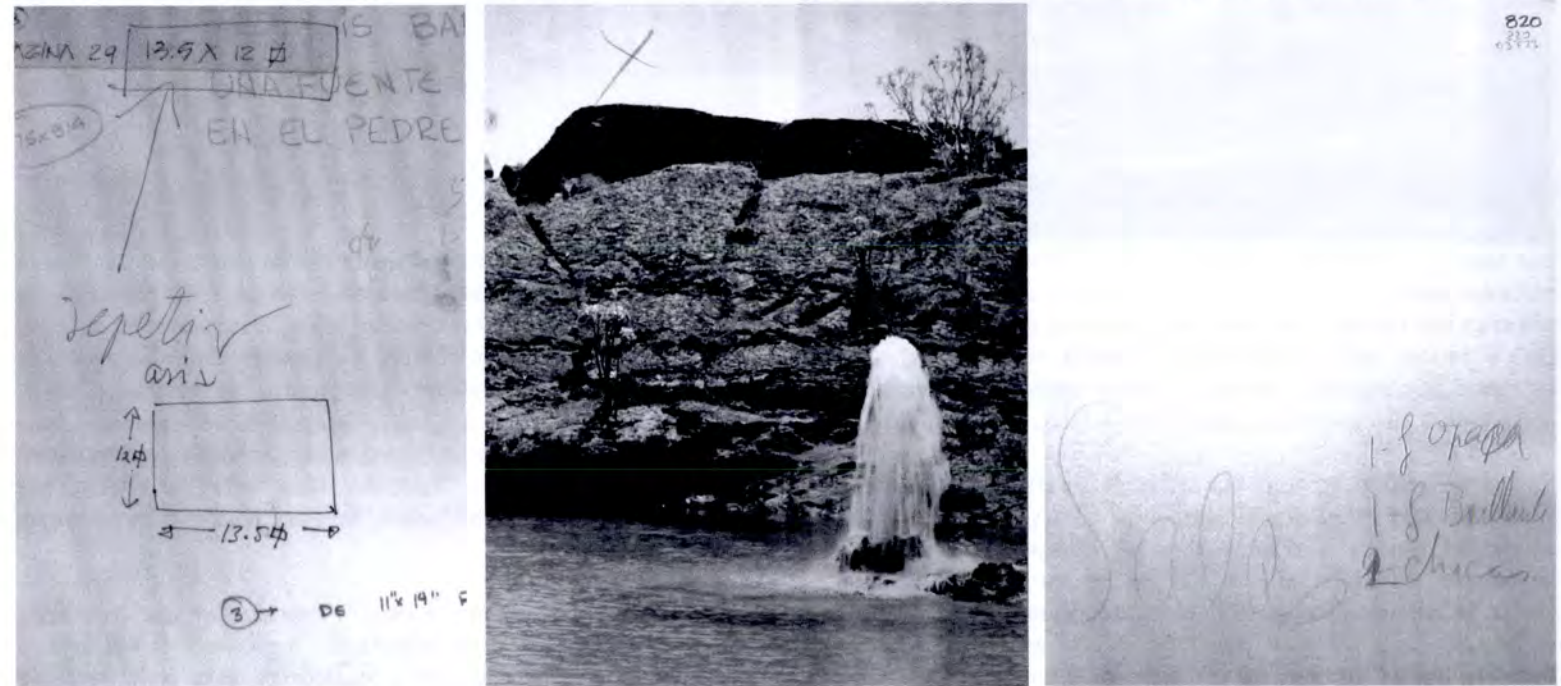
Salas Portugal demostró un vínculo vital entre lo real y lo imaginario. Su potencial y sensibilidad fueron utilizados para jugar con los

elementos y crear relaciones interesantes entre ellos, alterando o manipulando incluso la escala en los espacios enmarcados,⁸⁸ o para animar superficies, suavizar lo abrupto del estuco o añadir textura y color a los tonos en tierra de su arquitectura. En ese sentido cuando hablamos de un continuo prueba y error, nos referimos a que se hacían continuas tomas sobre el espacio y sobre ellas se estudiaban, o dibujaba, proponiendo ciertos ajustes en los elementos hasta que se conseguía la idea deseada.

El trabajo de fotografía fue muy extenso, Barragán en un principio le pedía a Salas Portugal que tomara innumerables tomas de un objeto

o espacio determinado, cambiando las condiciones lumínicas, ángulos, acercamientos, enfoques o alejamientos. Después él las analizaba una por una y en base a sus observaciones, le indicaba a Salas Portugal el siguiente paso, ya fuera cómo cortar las fotografías para enmarcarlas y publicarlas- Si se ven los negativos, los cuadros siempre son más regulares y diferentes que como son publicadas, la mayoría de ellos son de formato 6x6.

Toda la comunicación está registrada por escrito detrás de las fotografías.⁸⁹ (Ver Fig. 40) En el archivo encontramos algunos ejemplos donde Barragán encuadra la medida exacta a la que debe cortarse, o el

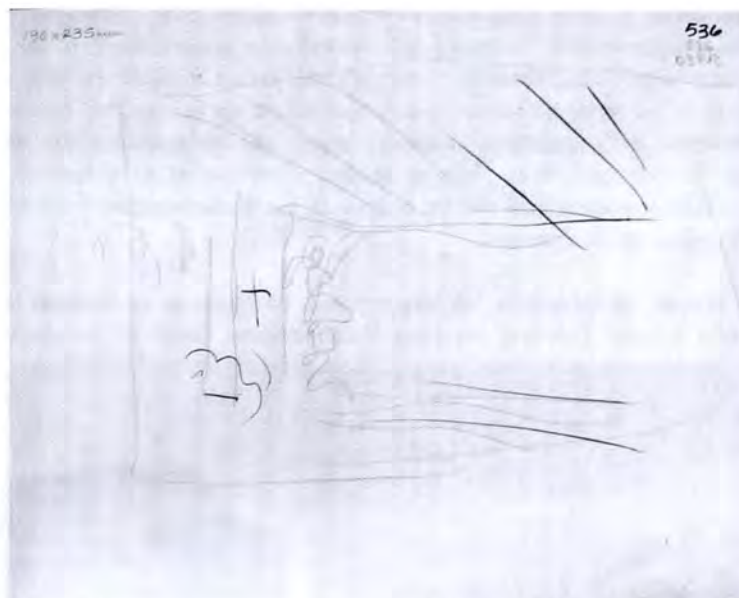


40. Correcciones e indicaciones en la parte posterior de las fotografías señaladas por Luis Barragán a Armando Salas Portugal. A la izquierda: Cambio de medidas en las proporciones de la foto al centro. Al centro: Cruz indicando disminuir claro del cielo. Derecha: Indicaciones sobre tipo de impresiones a reproducir. Material cedido por la Barragan Foundation, Suiza.



tipo número y tamaño de impresiones que se deben reproducir – ya sea brillante, opaca o más chicas –. Una de las indicaciones constantes es una cruz que Barragán utilizaba para señalar si debía reducir áreas de cielo o paisaje, eliminar contrastes o sombras muy intensas; o incluso en casos más precisos, redibuja la misma composición acentuando la proporción e idea que busca plasmar en la fotografía. (Ver Fig. 41)

Igualmente existen espacios que están fotografiados por partes, con variaciones aparentemente mínimas entre unos y otros, de los cuales se podían generar diferentes tipos de collage que proporcionaban información distinta. (Ver Fig. 42) De manera que las fotografías tenían la posibilidad de aportar datos interesantes individualmente o en conjunto. Encontramos en el archivo un caso específico, donde Salas Portugal plasma parte de la plaza de las fuentes a través de dos



fotografías complementarias, que nunca fueron publicadas. La primera es un acercamiento a un árbol, donde se refleja, como constante de su obra fotográfica, el énfasis en un objeto principalmente: el árbol, jugando con su relación con el muro. La segunda, donde se cambia el punto de vista, enfatiza planos superpuestos de vegetación en el espacio. En el momento en que ambas fotografías se superponen para completar el resto del espacio, la composición, intención y configuración espacial cambia totalmente. Ejercicios como éste permitieron que Barragán, a través de estos juegos, definiera poco a poco la imagen que quería comunicar.

Ejemplos como éstos existen muchos, y representan una importante aportación ante el trabajo en colaboración, que comprueban el intenso trabajo que Barragán desarrolló a lo largo de esta obra. Barragán

41. Fotografía de una escultura con indicaciones y dibujos en la parte posterior hechas por Luis Barragán para Armando Salas Portugal. Material cedido por la *Barragan Foundation*, Suiza.

tenía una percepción muy refinada, y este proceso posteriormente se fue transformando en una aproximación al proyecto visual. "*Barragán no era hombre de palabras, sino de imagen*"⁹⁰ y como tal desarrollaría un esfuerzo especial por transmitir sus ideas lo más cercano a la realidad.

Salas Portugal se concentró en producir vistas "*abstractas*" de los sujetos en blanco y negro. Las fotografías daban un poco de información arquitectónica, contextual o atmosférica. Inclusive Salas Portugal recuerda que Barragán prefería más las fotografías artísticas, y menos informativas, y esas fueron las que se utilizaron para publicidad,⁹¹ de las cuales algunas se dieron a conocer en la mayoría de las revistas contemporáneas como *Arquitectura México* o *Espacios*.⁹²

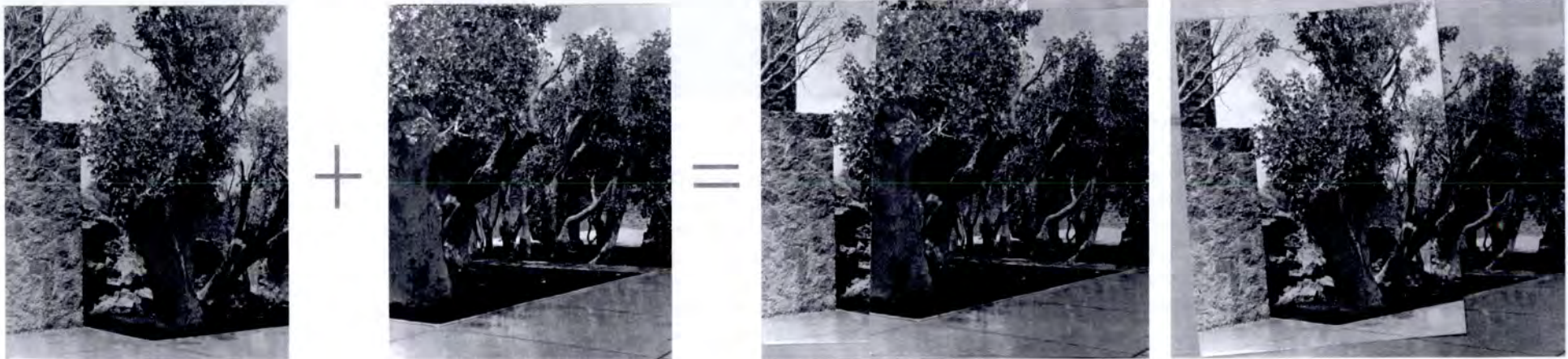
"(Barragán)... gradualmente aprendió a utilizar las herramientas de Salas Portugal como un instrumento poderoso de manipulación y propaganda y a elaborar diseños utilizando la imagen fotográfica...

Imágenes frescas aparecieron y eventualmente serían manipuladas utilizando fotomontajes, collage o cortes significativos para alterar la escala y sentido espacial del objeto original, reduciendo lugares y momentos a fragmentos abstractos y atemporales que de hecho afectaban la arquitectura establecida... Los archivos de sus primeros trabajos juntos contienen gran número de copias idénticas de troncos de árboles y raíces, fragmentos fotografiados de diversos ángulos e incontables variaciones en luz... Así encontró una herramienta ideal para una narrativa continua y coherente."⁹³

Este tipo de estrategias, sería el inicio a una nueva técnica dentro del proceso creativo en colaboración, la misma que Barragán iría aplicando en proyectos futuros, como el caso de la Capilla de las Capuchinas.⁹⁴

El Pedregal sin duda fue el primer proyecto donde se empezó a conformar un equipo específico de colaboración entre los personajes que protagonizarán nuestra historia hasta llegar al Hotel Camino Real.

42 Espacios en fragmentos para estudio. Fotografías: Armando Salas Portugal. Material cedido por la Barragan Foundation, Suiza.



Iconos de Integración

La Escultura de Encargo como Primera Incorporación Plástica

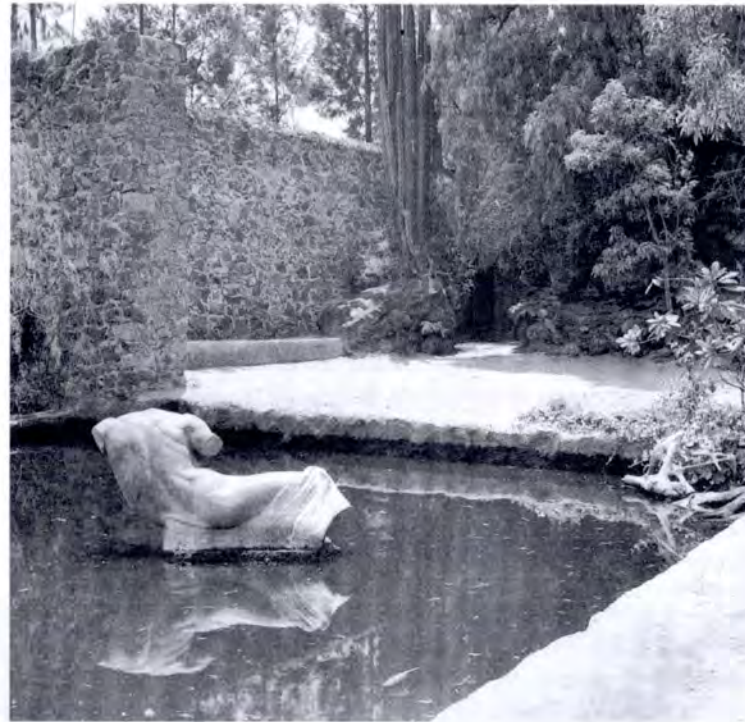
Hemos observado, los diferentes conceptos que Barragán utilizaba dentro de su quehacer arquitectónico, los limitantes a través de muros-jardín, calles-jardín, etc. Ahora nos centraremos en las obras generadas a partir de algunos recorridos que desembocaban en distintos rincones de El Pedregal.

Dos tipos de intervenciones fueron las aplicadas por parte de Barragán para integrar otras artes dentro de los jardines. La primera fue la que él mismo realizaba a través de sus producciones arquitectónicas y que dentro de este contexto tan urbano tomaban una escala escultórica en el sitio. La segunda fue la obra escultórica de otros personajes que él mismo sugería, escogía o que encargaba, como fue el caso de Mathías Goeritz.

En el trabajo de Barragán, el arte de su integración arquitectónica residía por tanto en el manejo de contrastes: luminosos, de color, de forma, de textura, de naturaleza; y en sus relaciones entre elementos, sombras y reflejos.

ESCULTURAS DE MOLDE

En el caso de las obras que él mismo sugería o encargaba, (como bustos o esculturas clásicas) Barragán no buscaba entonces una real integración, sino un complemento de la arquitectura que se iba produciendo. Incluso no consideraba un problema estético el incluir bustos clásicos en estanques de agua o dentro de cascadas, que llegó a comisionar a la Academia de San Carlos. Federica Zanco en su libro "Luis Barragán. The Quiet Revolution" publica el contenido de una Carta de Luis Barragán a Ignacio Díaz Morales, donde comunica sus experiencias en este campo:



"Esta mañana fui a ver los moldes de barro y bronce en la Academia de San Carlos... Pueden ser modelados en el estudio de la Academia... Supongo que algunas de estas esculturas pueden ser utilizadas para decorar los jardines, modelándolas en cemento y dándoles el color y la pátina adecuada; o modelándolas en bronce... Estoy pensando en dos torsos sin brazos y sin cabezas, una Venus y un gladiador o alguna otra figura masculina se puede poner en el jardín. Creo que utilizar estas copias para complementar la arquitectura de los edificios y de los jardines podría mejorar nuestras cosas".⁹⁵



43. Esculturas en estanques de "El Cabrío". Luis Barragán, 1943-45. Fotografía: Armando Salas Portugal

44. Esculturas en cascadas de "El Cabrío". Luis Barragán, 1943-45. Fotografía: Armando Salas Portugal

45. La Bailarina. "El Cabrío". Luis Barragán, 1943-45. *Arquitectura México*, Julio 1945.

46. Piedras del Sitio. Esculturas naturales. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: "El Pedregal y Barragán". *Espacios*, Septiembre 1948.



Las esculturas realizadas bajo esta temática, fueron distribuidas principalmente en los jardines muestra, donde Luis Barragán pudo visualizar diferentes formas de intervención en el paisaje. Dos aspectos básicos experimentaba Barragán a través de la integración de estas piezas: El primer punto era la ubicación, "el dónde" colocarlas y en función de qué, "el cómo" colocarlas, para que su aparición en el paisaje produjera una justificación incuestionable.

La primera sugerencia fue en relación con el agua, tanto quieta como en movimiento; en el agua quieta, (ver Fig. 43) la figura producía su reflejo; en movimiento, (ver Fig. 44) la figura era producto de este movimiento, un receptor directo de su presencia.

Una vez definida su ubicación, segundo punto recaía en cómo colocarlas para crear una integración armónica, teniendo en cuenta puntos de



percepción, contraste entre materiales, distancias claves y sobretodo su papel en el espacio. Para ésta condición peculiar fue básica la participación de Armando Salas Portugal, y Jesús Reyes Ferreira; el primero registraba y el segundo sugería, desarrollando una infinidad de posibilidades, e intercambio de ideas, que con el tiempo optarían por una constante: la de presentar las esculturas dando la espalda, con el fin de conducir nuestra mirada intencionalmente hacia el paisaje, como si fueran un espectador más.

Además de las esculturas hechas de moldes, Barragán también creó esculturas haciendo uso de la propia naturaleza, valiéndose de raíces, troncos de árboles y cortezas secas bajo el sol, transformaba su potencial plástico en un elemento decorativo. Hay que recordar que este proceso de experimentación viene ya desde los Jardines Madereros y sus "jardines muestra" en el Cabrío. (Ver Fig. 45) Como es el caso del olivo distorsionado localizado en El Cabrío y que dentro de los archivos se le ha llamado "la Bailarina"⁹⁶ convirtiéndose en uno de sus primeros protagonistas en este tipo de trabajos.

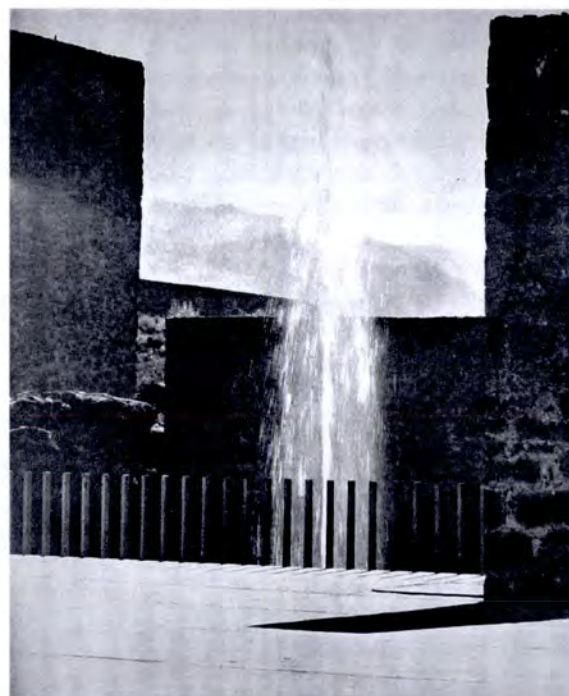
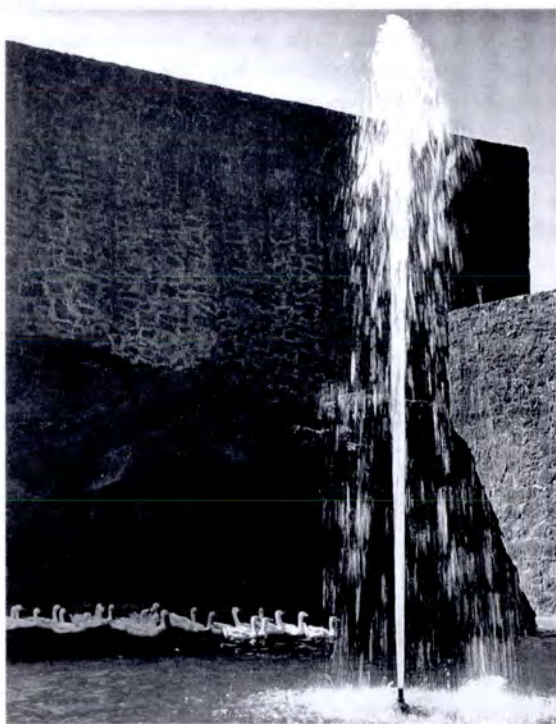
Hay que destacar que fue a través de la técnica de fotomontajes, trabajo que realizó con Salas Portugal, que surgieron muchas de las *esculturas naturales*,⁹⁷ las cuales fueron generadas bajo estos procesos de diseño experimental, donde a Barragán no le importaba tanto crear una colección de especies sino experimentar con sus efectos, y la fotografía, como ya hemos mencionado, le permitiría jugar con ellos.

Además de naturaleza muerta, Barragán sacó partida de algunas propiedades naturales del sitio, y escogiendo ciertos tipos de piedras, las transformaría en esculturas aisladas como si fueran estructuras autoportantes. Su acomodo y relación entre partes le permitiría enfatizar algún ingreso o crear un cierto umbral que direccionaría nuestra vista hacia ciertos puntos del paisaje. (Ver Fig. 46)

La naturaleza del Pedregal sería tomada por Barragán como excusa para transformarla y darle una lectura en aras del arte y la arquitectura.

1.6 Dos Intervenciones Importantes

El trabajo integral entre arte y arquitectura trajo como consecuencia una serie de intervenciones, y haremos una pausa en dos proyectos principalmente que corresponden a las resultantes de las intersecciones de los principales recorridos: la Plaza de las Fuentes y la Plaza del cigarro.



PLAZA LAS FUENTES

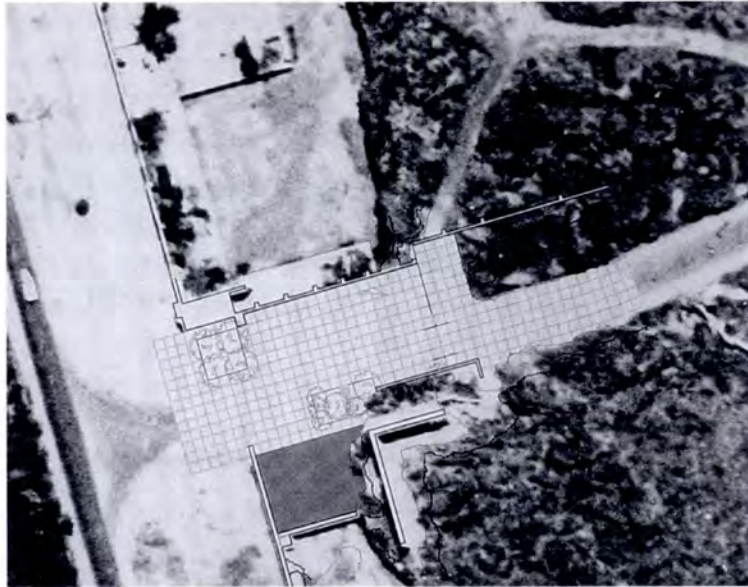
En 1949⁹⁸ se desarrolló el ingreso del Pedregal de San Ángel con la Plaza monumental de las Fuentes, localizada en la intersección entre la avenida las Fuentes y la Avenida San Jerónimo, un espacio público como síntesis o símbolo de la arquitectura con la que se presentaría El Pedregal. Su nombre se debe a que está conformada por dos elementos de agua: La columna de agua proyectada en el ingreso y el estanque en sí mismo, que será la continuación de otros espacios como la fuente de los patos⁹⁹ (ver Fig. 47). Barragán elaboró básicamente una enorme fuente-escultura (ver Fig. 48) a base de muros de la piedra del lugar.

47. Fuente de los Patos. Fuente Principal en los Jardines de Demostración. En: Catálogo de Exposición Luis Barragán, Madrid 1994-95.

48. Plaza de las Fuentes. *Arquitectura México*, Núm. 83. México: 1963

49. Luis Barragán, Plaza las Fuentes. Jardines del Pedregal 1948-49. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of el Pedregal*. NY: Princeton Architectural Press, 2001

50. Vista actual de la Plaza las Fuentes, desde la fuente principal. En: EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of el Pedregal*. NY: Princeton Architectural Press, 2001



Dos árboles imponentes y estratégicamente bien colocados resguardan el lugar, un gran estanque y un muro de obra autoportante pintado en gris claro, limitan esta plaza en sus dos extremos laterales. En el extremo superior, donde se anuncia la entrada oficial a los jardines, se antepone una reja de hierro y la escultura "El animal" de Mathías Goeritz. (Ver Fig. 49)

Hoy en día la plaza ha sido casi completamente destruida y algunos edificios de oficinas han usurpado el sitio de las fuentes (ver Fig. 50), la escultura de Goeritz ha sobrevivido, junto con algunas porciones de muros de hormigón y piedra, al igual que la reja de entrada,¹⁰⁰ aunque no se han librado de haber sufrido alteraciones de color e incluso recolocación.

A pesar de que no existe registro de plano alguno original de este proyecto,¹⁰¹ a lo largo de la investigación se han podido recopilar básicamente dos dibujos de la plaza: una planta obtenida a través del trabajo de investigación del arquitecto Antonio Rigen, (ver Fig. 51) que no se especifica si fue trazada por el mismo Barragán o es una representación a posteriori.¹⁰² Y un fotomontaje presentado en la tesis doctoral de Keith Eggener.¹⁰³ (Ver Fig. 48)

Lo que hay que dejar claro es que no se puede pensar que nunca se dibujo plano alguno. Lo que Federica Zanco concluye es que "todo se hizo en una oficina externa a la de Barragán, esta oficina podría ser la de Ventas que estaba al ingreso del Pedregal y los planos se quedaron ahí, de forma que cuando Barragán dejó la obra se perdió la información".¹⁰⁴

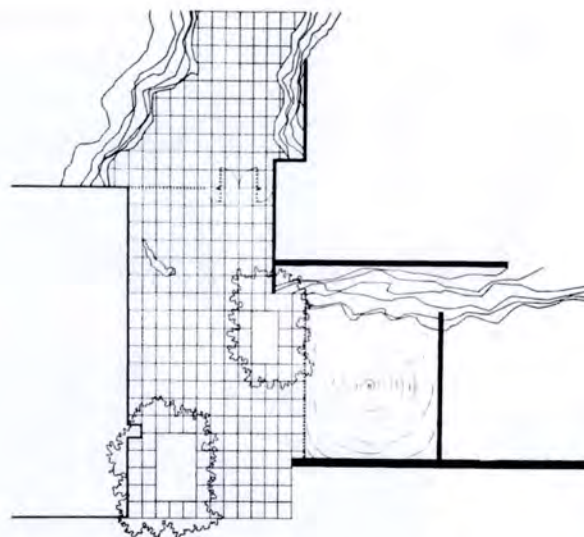


Gracias a estos planos se puede reconstruir lo que en algún momento fue la plaza de ingreso a los Jardines del Pedregal. Como ya se mencionó, actualmente esta plaza está destruida, después de haber sufrido varias modificaciones; aún, así, comparándola con la información fotográfica, que es lo más completo de esta obra, encontramos algunas diferencias que ponen en duda que estos planos sean definitivos. Lo cual nos lleva a intuir que se trata de una de las tantas versiones que se llegaron a realizar y por lógica de las únicas que se rescataron.

Debido a la localización de esta plaza, su repercusión espacial en el entorno cobra gran importancia. Se maneja por primera vez una tipología espacial, "una plaza de ingreso a una urbanización", diferente a lo que se había desarrollado hasta entonces en México.¹⁰⁵

Barragán, por tanto, debía haber estudiado cuidadosamente cómo proyectarla de manera que personificara el elemento identificador o imagen del lugar. En ese sentido, escala, presencia y proporción fueron de suma importancia. Ante la expresividad y rugosidad de la naturaleza de las rocas, Barragán coloca simplemente planos que parecen deslizarse sobre las mismas grietas de la topografía, deteniéndose donde ya no es posible avanzar.

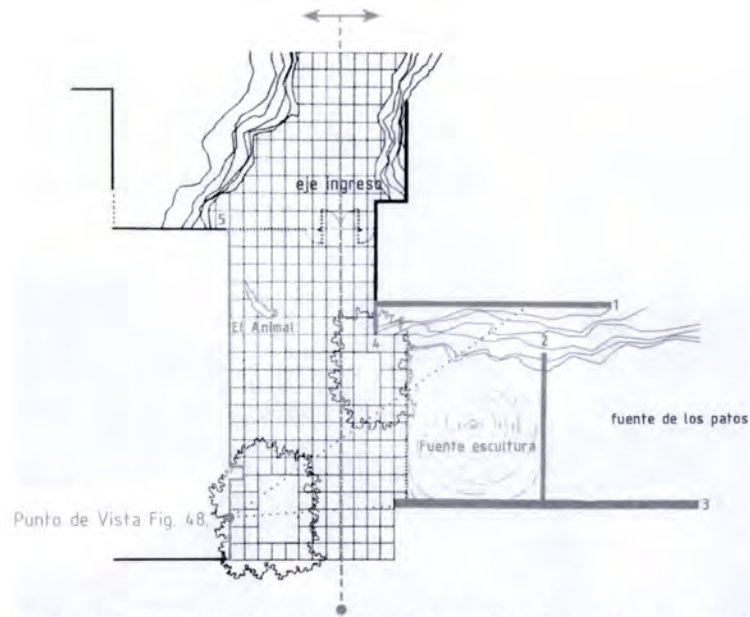
En el plano (ver Fig. 51) se observan estos planos como líneas con calidades o espesores diferentes, líneas distribuidas vertical y horizontalmente sobre una retícula ortogonal que rompe con la topografía del lugar. De esta forma logra diferenciar con elegante sutileza lo natural de lo arquitectónico. Para él "..., con las exageraciones propias de la formación barroca de sus texturas y formas, hemos encontrado que, para no dañar o estropear la belleza del paisaje, y poder crear bellas formas arquitectónicas que no compitieran con ella, debían ser éstas de toda simplicidad- abstractas en cualidad, preferentes líneas rectas, superficies planas y formas geométricas primarias."¹⁰⁶



La lógica compositiva de la plaza, en su totalidad, parte de un eje perpendicular a la calle. (Ver Fig. 52) Las líneas se disponen sobre este eje sin seguir reglas de simetría. Este eje que conduce al ingreso principal, enfatiza el equilibrio logrado por los dos principales elementos de integración plástica: la fuente-escultura a la derecha, y la serpiente a la izquierda. A lo largo de este eje se van alternando los diferentes eventos del espacio en ambos polos, proceso que será una constante y se irá desarrollado en proyectos futuros.

La fuente-escultura está conformada por cuatro muros principales, tres de ellos (ver Fig. 52-1,2,3) siempre están presentes en las fotos (ver Fig. 48), el cuarto casi nunca aparece en ellas. Los tres primeros son formaciones monolíticas de piedra que conforman un espacio determinado en sí mismo. Dos de ellos, los paralelos en el sentido

51. Planta Plaza las Fuentes 1948-49. Archivo R. Uganda. En: AMBASZ, Emilio. *The Architecture of Luis Barragán*. Nueva York, MoMA, 1976.



horizontal, (1,3) son de alturas iguales y más altos; el perpendicular (2) es más pequeño como si quisiera dejar abierta una ventana hacia el paisaje. Este último muro, se empalma sólo con un muro en uno de los dos extremos; del otro extremo, el superior, se retraza y detiene al chocar con las rocas, como si éstas le impidieran continuar produciendo una separación que permite el paso de la topografía que viene del sitio hasta la plaza de ingreso, incrementando aún más la ventana que se había creado hacia el paisaje del lugar.

El elemento de agua que se crea entre estos tres muros produce una columna móvil, un chorro de agua que se eleva hasta alcanzar la misma altura de los dos grandes muros (1,3). El cuarto muro, que nunca aparece, es interrumpido o prolongado por una alineación continua de postes de acero de sección cuadrada. Esta serie de perfiles no están unidos entre sí físicamente, pero por su ritmo, consecución y disposición

que establecen se entienden como un solo elemento que delimita el paso hacia el vacío del estanque.

Dos temas son importantes en este espacio: el contraste material y la escala. Ante la dureza de la roca Barragán dispone elementos permeables, como el agua y estos postes. Además de su permeabilidad, Barragán los pinta de color haciéndolos contrastar resaltando su materialidad. Agua, metal y piedra se armonizan de forma que introduce la vegetación como un elemento más que contrarresta la dureza de la piedra. (Ver Fig. 48)

En cuanto al factor escala, a través de la inclusión de estos tres elementos, lo que Barragán recrea es una escalabilidad en el espacio, tanto en el plano vertical, como en el de profundidad, la superposición de elementos nos van introduciendo a la escala real del espacio.

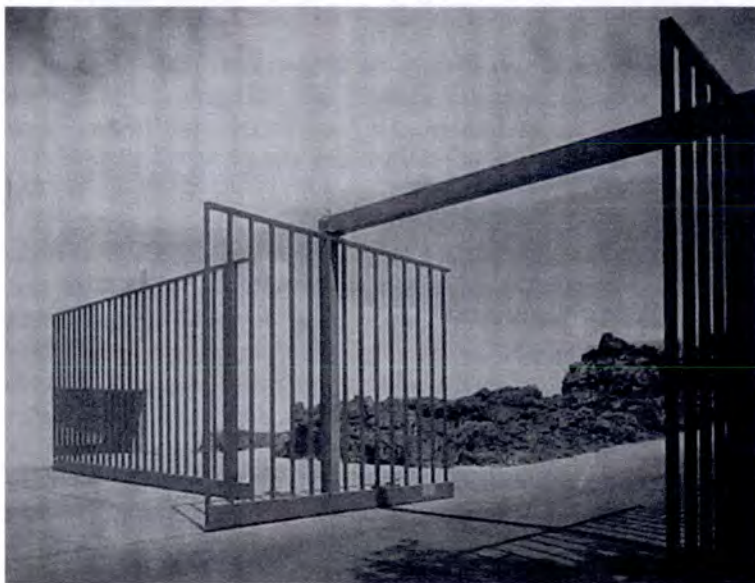
En contraposición al polo derecho de la planta, del lado izquierdo en teoría se disponen elementos equivalentes. Una escultura "el animal", un escenario de muros (que en este caso es un plano continuo y de hechura de obra, pintada en blanco o gris claro¹⁰⁷ (ver 5 en plano Fig. 52) y un árbol.

"El animal" a diferencia de la fuente, está colocado sobre la retícula que produce el despiece del pavimento; la fuente está fuera de ella. El árbol es el primer elemento que anuncia, de cierta forma, la plaza de las Fuentes desde la Av. San Jerónimo. Esta plaza se oculta tras el muro (3) paralelo a esta avenida. En el dibujo en planta, el árbol equilibra o remata la fuerza horizontal que este muro genera sobre el eje de ingreso, ya que esta línea genera el elemento sorpresa. Su posición paralela a la Avenida, no es casual, es una forma de atraer al visitante a entrar a la plaza y ver la fuente, pues hasta que se está dentro, se denota la presencia de la fuente y la plaza se percibe en su totalidad.

52. Líneas y planos en planta. Plaza las Fuentes 1948-49. Dibujo Mara Partida sobre plano de archivo R. Ugana.

El último elemento que delimita la plaza de ingreso es la reja tubular de acero. (Ver Fig. 53) Ante la neutralidad del paisaje Barragán introduce color en este elemento. Lo pinta de rosa, aún más llamativo que las bugambilias que acompañan la plaza.

Antes de describir el potencial de la reja. Es importante mencionar, que observando las fotografías de la reja en combinación con el animal (ver Fig. 54) nos percatamos de que el primer plano de referencia nos estaba proporcionando información que no correspondía con la realidad. Por lo que surgió la necesidad de recrear la planta más cercana al proyecto final, (ver Fig. 55) donde las rocas están colocadas exactamente detrás la ella dejando un paso perpendicular en el ingreso que las separa de la reja. Aprovechamos también para indicar la ubicación de la caseta de ventas y la fuente de los patos.



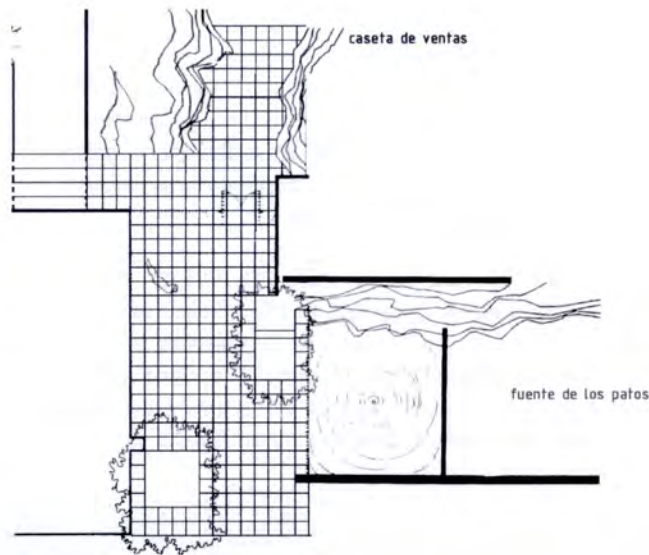
Fue a través de la fotografía que se trató de reconstruir el proyecto lo más cercano a la obra y observándolas minuciosamente, encontramos pistas importantes como el hecho de que la reja estaba dispuesta como elemento casi autoportante, ya que no se ancla a ninguno de los muros laterales que la contienen, al contrario se libera de ellos. O el hecho

53. Reja de ingreso. Fotografía: Armando Salas Portugal, En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001

54. El Animal Herido. Escultura de Mathías Goeritz, 1953, hormigón armado. Frente a reja de ingreso en Plaza las Fuentes, Jardines del Pedregal. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001

55. Corrección en Planta Plaza las Fuentes 1948-49. Dibujo Mara Partida.

56. Ingreso Jardines del Pedregal. En: *Arquitectura México*. Núm. 83, 1963



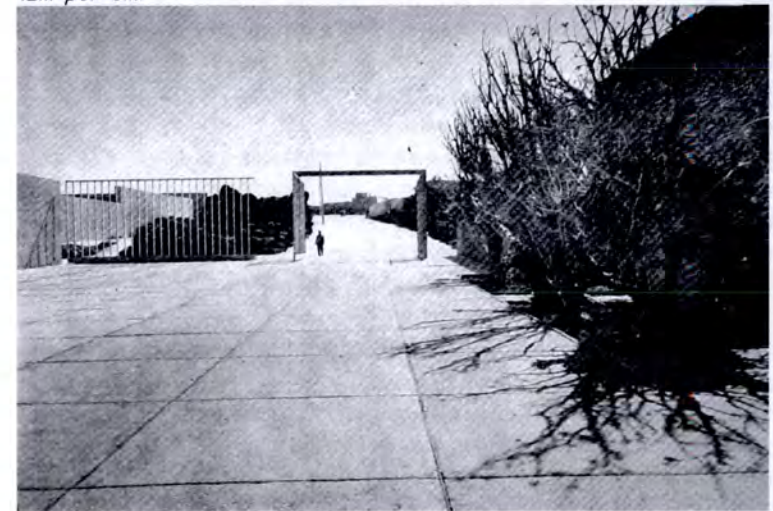
de que el despiece del pavimento no corresponde al del primer dibujo, sino al del segundo de modulaciones cuadradas y según la perspectiva de donde se observe se pueden percibir rectangulares en un sentido o en el otro. (Ver Fig. 56)

Una de las propuestas más interesantes de esta reja, es el dinamismo que se crea entre el juego pensado de su disposición, funcionamiento y su diseño. Barragán con suma sencillez particiona la reja en dos partes iguales, una fija y una móvil. La móvil la vuelve a fraccionar en otras dos partes iguales, en cuyo centro recae el eje de ingreso a los jardines. No conforme con este juego o desfase simétrico, cada mitad móvil la hace girar sobre su propio centro, haciendo la puerta pivotante, y en este sentido, incursiona una fuerte desmaterialización de la misma.

Finalmente, conteniendo las tres cuartas partes de esta hoja móvil, conforma un marco de hormigón que enmarca el ingreso, alterando las percepciones simétricas que se fueron produciendo en la partición continua de la reja, generando una especie de contradicción al contener un marcado dinamismo, pero una intencionada direccionalidad.

Tomando en cuenta que la planta es el único documento técnicamente gráfico que se tiene, la ausencia de secciones o alzados, nos dificulta entender la dimensión real de esta plaza y de sus elementos compositivos. Si a esto aumentamos que Barragán nunca incluyó persona alguna en esta serie de fotografías, que pudieran darnos una pista, la operación de dimensionamiento se complica un poco más.

Keith Eggener en el libro "Luis Barragán's Gardens of El Pedregal" es el primero que describe con mucha precisión estas medidas. "Básicamente rectangular la plaza es de 14m por 50m y una fuente rectangular de 12m por 8m."¹⁰⁸





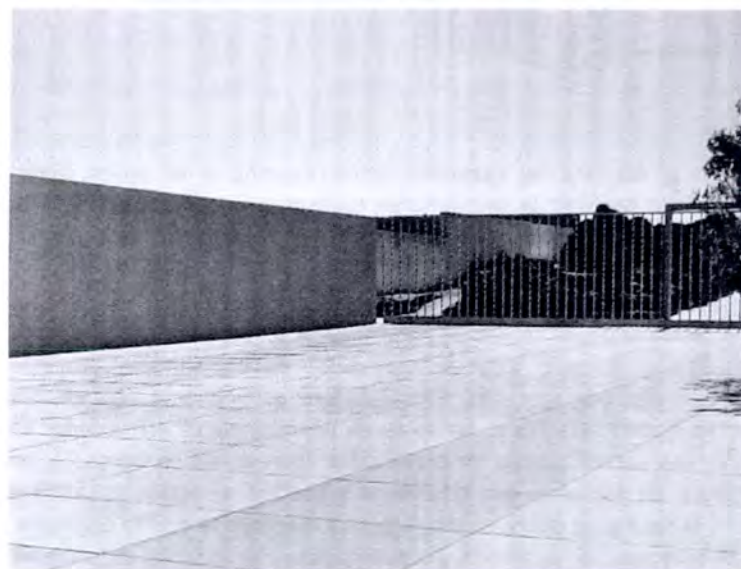
Para confirmar estas afirmaciones se hizo un primer intento, calculando la altura de la escultura "el animal" (ver Fig. 57) a través de una fotografía donde aparece Goeritz junto a ella, donde es fácil calcular que dicha escultura medía casi como Mathías Goeritz, es decir, cerca de dos metros.¹⁰⁹ Comparando la escultura con la altura de la reja, se puede apreciar que ésta es casi dos veces y media la escultura por lo que estamos hablando de que alcanza una altura aproximada de cinco metros. Esto nos dio la base para pensar que los muros de la fuente podían medir lo mismo, aunque no existe fotografía que muestre la unión de estos dos elementos, suponemos que esto puede ser verdadero, porque los postes colocados al frente del estanque alcanzan una altura promedio de 1.20m y comparándolos con el tamaño de los muros, alcanzan también una altura aproximada de cinco metros.¹¹⁰

Con respecto a *El Animal*, la inclusión de esta obra, significó un intento por volver a la integración de la escultura en la arquitectura, que había sido olvidada durante los años en que se incursionó en la pintura mural, y aunque no fue una obra de total integración, porque fue producto de un encargo, generó la inquietud de que Mathías Goeritz y Luis Barragán pudieran intentar llevar a cabo un trabajo de colaboración.

GOERITZ EN EL PEDREGAL

El animal representó la primera comisión de Mathías Goeritz en la Ciudad de México. La entrada principal (ver Fig. 58) ya estaba totalmente diseñada cuando Barragán decidió invitar a Goeritz a colaborar. La esquina de la plaza necesitaba de un elemento que le diera vida, y pensó que la escultura sería lo adecuado.

Barragán ya había admirado su escultura "El Animal" (Ver Fig. 59) en Guadalajara, en la Galería Camarauz. Posteriormente en la Ciudad de México, Goeritz presentó una exposición de pinturas y esculturas en la Galería Clardecol donde incluyó *El animal* y el *Otro animal* (ver Fig. 60) - prototipos en madera del tema de la serpiente del Pedregal - y Barragán le pidió una idéntica en mucha mayor escala para este sitio.



57. Goeritz y El Animal, escultura en hormigón armado. 1950. En: KASSNER, Lily. *Mathías Goeritz una Biografía 1915-1990*. México: CONACULTA-INBA, 1998

58. Ingreso a Plaza las Fuentes 1945-51. Estado antes de colocar la escultura de Goeritz. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragan. The Quiet Revolution* Suiza: Vitra Museum, 2001

58b. Ingreso a Plaza las Fuentes 1945-51. Estado después de colocar la escultura de Goeritz. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragan. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Museum, 2001



59 Abajo: Goeritz trabajando en el Modelo y Escultura "el Animal" para los Jardines del Pedregal. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

Derecha: El Animal. 1951. Escultura en Madera 61cm. Expo Arte Mexicano. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas

60 El Otro Animal. 1950. Escultura en hierro fundido 105cm. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.



Abajo Derecha: El Animal. Escultura de Mathías Goeritz en Madera, 1950. Ingreso a Plaza las fuentes 1945-51. Estado antes de colocar la escultura de Goeritz. En: ZANCO. Federida. *Luis Barragan. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Museum, 2001

El animal herido del Pedregal, nombre con el que se dio a conocer esta escultura, es también una obra que Goeritz ejecutó pocos meses después de visitar por primera vez el centro religioso de Tenayucan, con su cinturón de serpientes, y el gran centro ceremonial de Teotihuacan en 1949. El símbolo de la serpiente lo cautivó, como representación en México de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada.¹¹¹

El trabajo en colaboración de Mathías Goeritz en El Pedregal supone un inicio importante, quizá no tan contundente como en las obras consecutivas, donde podemos intuir que en algún momento pudo haberse discutido en conjunto dónde poner la escultura, cómo ponerla, cuáles serían sus repercusiones espaciales, las relaciones entre elementos etc. Aunque es evidente que la intervención de Mathías Goeritz fue sin duda solamente *El animal*, por lo que cuestiones de autoría o una real integración no dieron a más.



Pedro Friedeberg, autor de la "*Autobiografía de Goeritz*" y discípulo del mismo, rectifica estos hechos en el libro "los Ecos de Mathías Goeritz, ensayos y Testimonios". Él confirma que efectivamente "*aconsejados por Chucho reyes colocamos el Animal junto a una fuente y una reja, la última palabra de una nueva modernidad que más tarde se*

conocería como "barraganezco" y pintamos todo en colores un poco chillones, muy "mexicanos" ideados por Chucho Reyes, un experto en la materia cromática."¹¹²

La aportación más importante de Mathías Goeritz, a través de esta escultura, sería la introducción del Hormigón armado dentro de la escultura monumental en el Pedregal y en México. El hormigón le garantizaba la facilidad de trabajo, perdurabilidad, economía y resistencia a la intemperie. Técnica que posteriormente le permitiría ejecutar obras de mayores dimensiones.¹¹³ La escultura de acuerdo a los datos de Leonor Cuahonte, mide 1.97m de alto por 4.5m de largo,¹¹⁴ se instaló sobre la plaza que medía más de 100m² casi paralelamente a lo largo de un muro pintado de blanco que se encontraba delante de la reja en rosa. La escultura fue pintada también en blanco con lo que se confundía con el muro y resaltaba ante la reja. Inicialmente realizó el molde con la ayuda de Romualdo de la Cruz¹¹⁵ desde Guadalajara y posteriormente se coló y pintó en México.

Para Barragán bastaba quizá con encontrar una escultura que cumpliera las expectativas que estaba buscando, para sentir que había llenado el hueco que tenía esta plaza. Así fue como se dio el proceso, y para él ya implicaba un paso de Integración Plástica.¹¹⁶ Es importante asumir que el concepto de integración plástica nos demanda como investigadores, el observar, entender y describir el papel de cada parte dentro del todo.



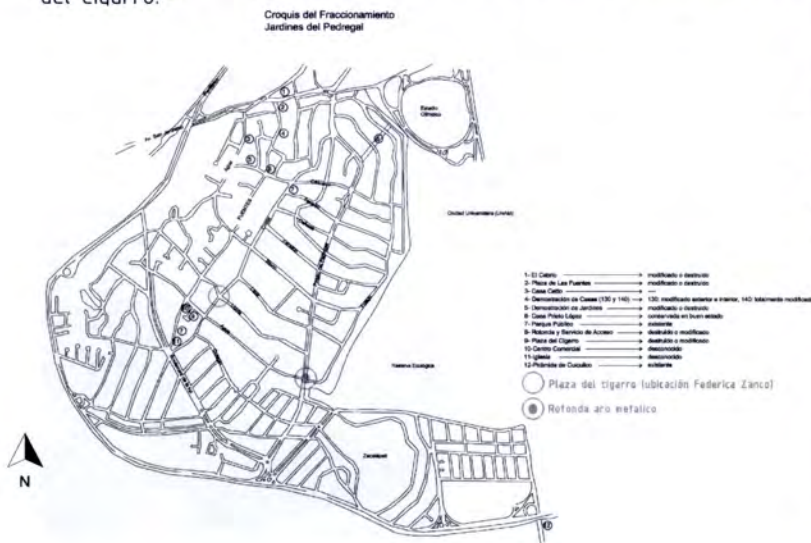
PLAZA DEL CIGARRO

En 1947 se iniciarían las propuestas para la realización de *La Plaza del Cigarro*, que representa la segunda intersección donde centraremos nuestra atención. A diferencia de la Plaza de las Fuentes, la ubicación de este espacio resultó una de las incógnitas a resolver, ya que existen una serie de incongruencias al respecto e incluso de si llegó a construirse o no. Por un lado Federica Zanco nos dice que está ubicada en la esquina suroeste de la calle Cráter y Lluvia.¹¹⁷ Según el plano oficial, publicado por Keith Eggener en su tesis de investigación, la plaza se localiza en la esquina de la calle cráter y agua.¹¹⁸ (Ver Fig. 61) Ubicación que coincide con el plano que Luis Barragán conservaba en su casa- estudio¹¹⁹ (ver Fig. 62), donde en estas mismas coordenadas aparece una mancha en negro, con un punto blanco que nos hace suponer que efectivamente fue ahí donde se pensaba situar la Plaza del Cigarro.¹²⁰



61. Planimetría de Jardines del Pedregal. En: EGGNER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of el Pedregal*. NY: Princeton Architectural Press, 2001

62. Fotografía aérea del Pedregal en la casa estudio Luis Barragán. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Design Museum, 2001. En el círculo se indica la localización de la Plaza del Cigarro.



63. Cilindro de la Plaza del Cigarro existente. Fotografía. En: NOELLE, Louise. *Luis Barragán Búsqueda y creatividad*. México: UNAM, 1996

64. Plaza del Cigarro, Luis Barragán. En: EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of el Pedregal*. NY: Princeton Architectural Press, 2001

65. Propuesta para la Plaza del Cigarro en tendencia ortogonal, 1956. Planta y Perspectiva. Cedido por la *Barragán Foundation*, Suiza. Formato de la Exposición 2000, acompañado con fotografías de la escultura de la Serpiente de Goeritz, que Barragán conservaba juntos.

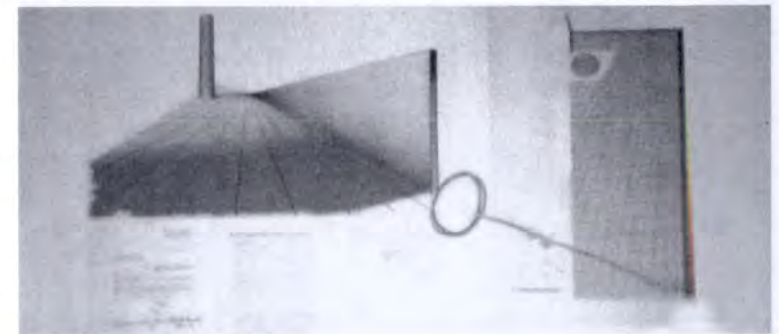
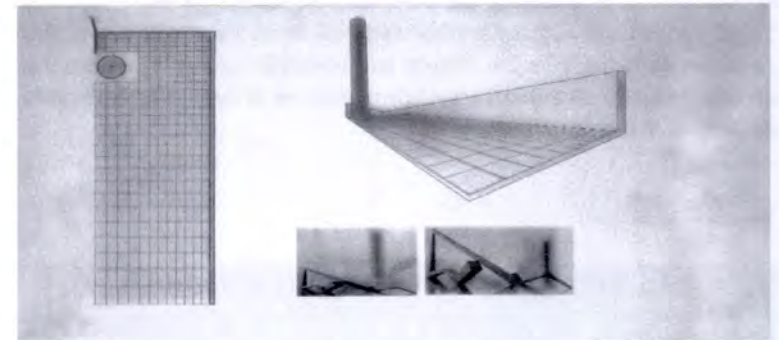
66. Propuesta para la Plaza del Cigarro en tendencia oblicua, 1956. Planta y Perspectiva. Cedido por la *Barragán Foundation*, Suiza.

Federica Zanco explica que esta plaza se concibió en 1956 dominada por un tanque de agua cilíndrico muy alto, y que nunca se construyó según los planos de Barragán. Lo que no quiere decir que nunca se haya construido. Se han encontrado fotografías en el libro de Louise Noelle que muestran la existencia de este cilindro de agua (ver Fig. 63). Igualmente Keith Eggener en su libro "Luis Barragán's Gardens of el Pedregal" publica una fotografía donde aparece la Plaza del Cigarro. (Ver Fig. 64)



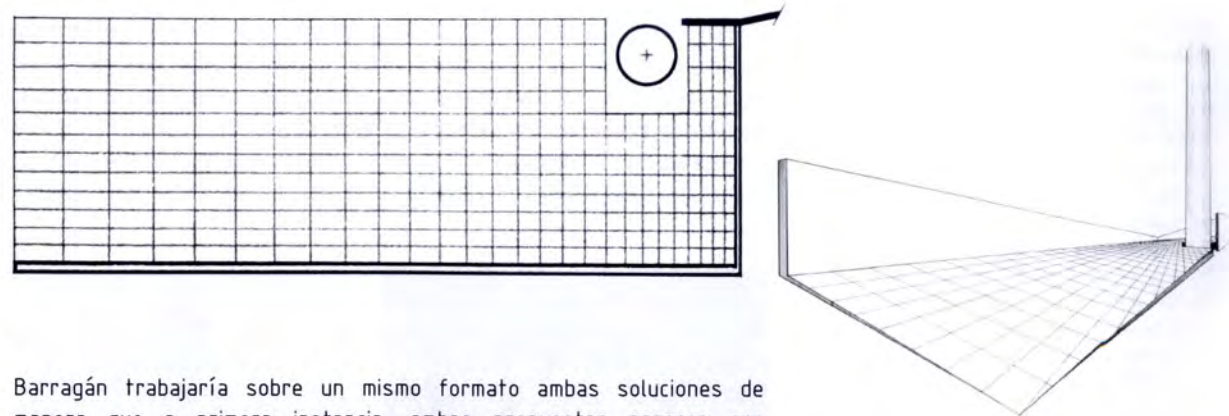
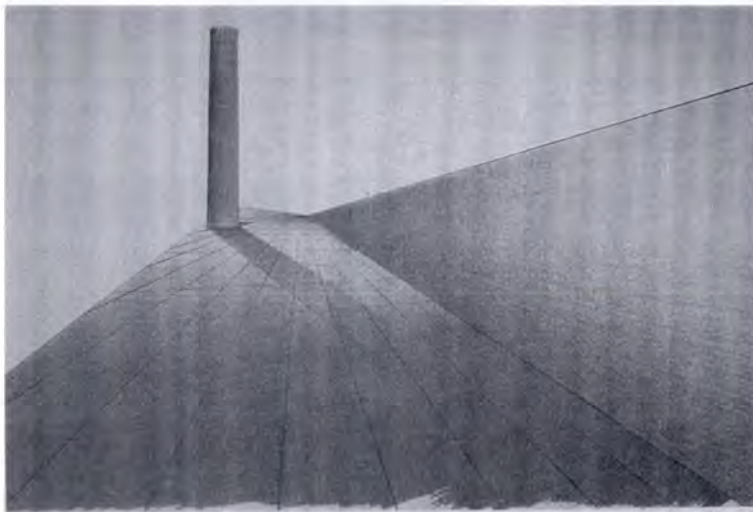
Originalmente se llamó la "Plaza de la Torre" y en el Archivo Barragán se encuentran registrados una carta que Barragán escribió acompañada de seis dibujos y un memorando¹²¹ describiendo dos propuestas distintas para la plaza. En el Memorando Barragán explica: "Un proyecto está planeado con trazo rectangular paralelo a los muros (Ver Fig. 65) y el otro con trazo oblicuo (Ver Fig. 66) y en ambos las líneas de oriente a poniente se aproximan más unas a otras hacia el lado sur,

a fin de exagerar la profundidad de la Plaza, en la cual su punto de vista más importante debe considerarse desde la esquina de las calles del Agua y del Cráter... Yo me inclino porque se lleve a cabo el trazado oblicuo que en la planta está marcado con la letra B. En este proyecto puede apreciarse que la torre debe salir de un espacio vacío formando una caja separada de la misma, tal como lo muestra la perspectiva... (Ver Fig. 67) La cuadrícula de piso deberá ser formada por losas grandes de cemento martelinado en su color



natural o anaranjado con juntas de separación de unas losas a otras de seis centímetros llenas con pequeñas piedras del Pedregal... En lo que respecta al color de la torre y de los muros, con gusto podré indicarlos tan luego como se encuentre el piso terminado, ya que este piso por su trazado lineal y textura, será lo que dará un ambiente preponderante a este lugar".¹²²

Coincidentemente con este texto, en la *Barragán Foundation* se tuvo la oportunidad de consultar las diversas soluciones a la plaza, (ver Fig. 67,68) y nos llamó la atención que Federica Zanco recalcará que dentro de la misma carpeta de los dibujos que contenían planta y perspectiva de cada solución se encontraron fotografías de la Serpiente de Goeritz de 10cm x 7cm.¹²³



Barragán trabajaría sobre un mismo formato ambas soluciones de manera que a primera instancia, ambas propuestas parecen ser correlativas, una plaza rectangular modulada a través de una retícula que se degrada de derecha a izquierda y de arriba a abajo, dos muros perimetrales, y en su extremo superior izquierdo una perforación en el trazo del pavimento que contiene el "cigarro", es decir, la torre de agua.

En una mirada más pormenorizada, apareció una mayor discrepancia entre los dos dibujos señalada por Barragán, que nos dio una gama de opciones interesantes a analizar: en la perspectiva la retícula del pavimento es concéntrica y en la planta es ortogonal. No hay datos que confirmen cuál fue primera, aunque si la preferida, pero por procesos de asimilación pudo ser que iniciara de lo más sencillo a lo complejo, de formas totalmente ortogonales, hasta formas que favorecieran la ilusión óptica que se quería lograr.

La primera irregularidad dentro de un sistema totalmente ortogonal, se percibe en el muro que remata la perspectiva, su perímetro no es regular, y dado que la perspectiva está hecha casi sobre un punto de fuga, resulta extraño que la línea de tierra sea completamente horizontal en

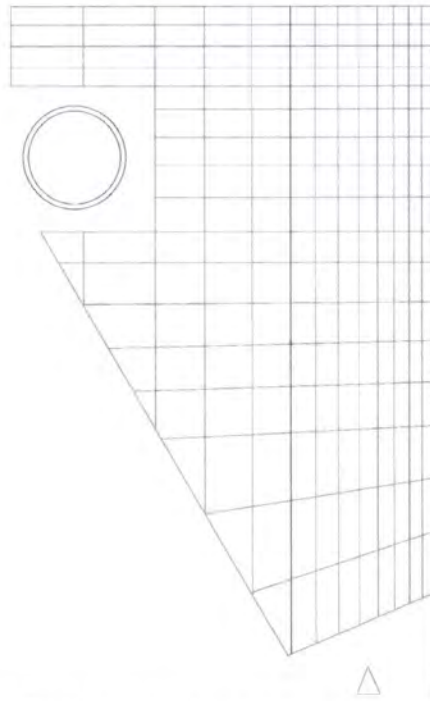
67. Propuesta de Luis Barragán para la Plaza del Cigarro en Jardines del Pedregal, 1947. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Suiza: Vitra Museum, 2001

68. Izquierda: Plaza del Cigarro. Archivo R. Uganda. En: RIGGEN, Antonio. *Luis Barragán 1902-1988*. Milano: Electa, 1996.

Derecha: Perspectiva para la Plaza del Cigarro. En: AMBASZ, Emilio. *The Architecture of Luis Barragán*. NY: MoMA, 1976.



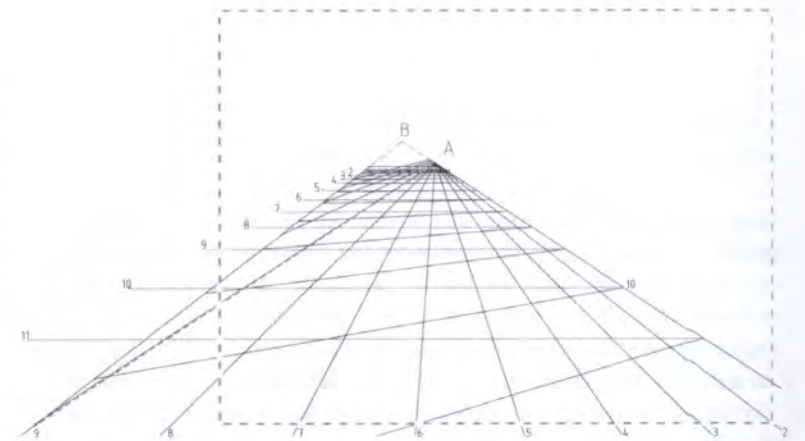
su base y no sea paralela a la arista superior, por lo que no cabe duda que este muro adquirió una geometría irregular intencionadamente, tipo trapezoidal. Igualmente, el otro muro que limita la plaza lateralmente, si se fuga correctamente desde el punto adecuado, no corresponde a la forma resultante, lo que nos hace pensar que tampoco es un muro rectangular, sino trapezoidal, y su mayor altura la alcanza conforme se va alejando de la esquina, con lo que Barragán lograba dar el efecto visual de un muro mucho más largo de real. Otra inconsistencia es que tampoco se puede asegurar, que el cigarro sea un cilindro perfecto, por efectos de ilusión óptica, la perspectiva nos lo muestra más angostado en la punta, tal como aparece en la pintura de Chirico.¹²⁴ (Ver Fig. 69)



69. La Angustia de la Partida. Chirico 1914.

70. Plaza del Cigarro. Opción 1 de Planta irregular. Dibujo Mara Partida

71. Plaza del Cigarro. Puntos de fuga de pavimento y de perímetro de Plaza. Dibujo Mara Partida

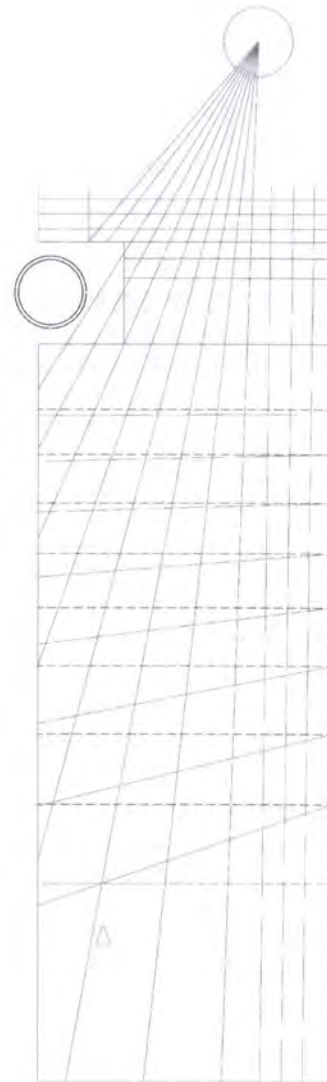


Además de estas peculiaridades, debido a la forma en que la perspectiva está trazada nos ofrece varias posibilidades de lectura que son parte de un proceso de entendimiento y superposición de una estructura concéntrica dentro de una completamente ortogonal:

La primera, muestra que la planta no es un elemento ortogonal en dos de sus caras (ver Fig. 70), y debido a la proximidad de la fuga con que se traza la perspectiva, se hubiera deformado hasta lograr engañarnos por su aspecto totalmente ortogonal. Este efecto se debe a que existen dos puntos en continua competencia. El primero, el punto donde convergen la mayoría de las líneas del pavimento (ver Fig. 71_A). El segundo, el punto de fuga de la misma perspectiva. Si trazamos una línea imaginaria que conjunte los dos límites laterales, encontramos este punto (ver Fig. 71_B), y considerando que la perspectiva está trazada en un solo punto de fuga, encontramos una incongruencia que nos hizo comprender que no podía ser este esquema: El punto de fuga coincide casi sobre el eje donde la línea número once se intercepta con la línea que comprende el hueco del cilindro. Y el único punto de fuga que pudiera lograr la deformación de la perspectiva, según esta planta, se localiza en el mismo eje donde concurren las líneas del pavimento.

La segunda posibilidad, sugiere que la retícula del pavimento fuera totalmente irregular, ajustada a una forma regular, un rectángulo. (Ver Fig. 72) Como explicamos en la primera opción, si extendemos imaginariamente las líneas que limitan el pavimento, conseguimos, el punto de fuga real, y considerando que hablamos de una perspectiva en un punto de fuga, la forma resultante de esta unión, nos da automáticamente un rectángulo, como figura en planta. Otra explicación lógica es que una vez establecida la base, se distribuyó una retícula concéntrica en ella, pero en un sistema degradado. Esto explica el que partiendo de derecha a izquierda, nos queden rombos perfectamente definidos en el costado derecho, y que todos los ajustes triangulares queden absorbidos en el costado izquierdo. El problema de esta explicación surgió cuando las líneas concéntricas se enfrentaron con el cuadrado donde debía incrustarse el cilindro. Según la perspectiva la línea número doce, sin ajuste alguno, define el extremo derecho de este espacio, pero en planta nos queda una figura totalmente irregular, una especie de trapecio sumamente afilado que al reflejarlo en perspectiva se agudiza todavía más; cosa que no sucede en el dibujo. Lo extraño fue darnos cuenta que aunque en la planta que supuestamente corresponde a esta perspectiva, (ver Fig. 67) el hueco del cilindro aparece irregular, no se presenta tan deformado como en realidad sería. Además los pavimentos que debían conformar la parte inmediata al muro, son difíciles de despiezar, por lo que los hemos dejado sugeridos.

La tercera posibilidad, (ver Fig. 73) supone que la planta fuera totalmente regular, y en la perspectiva, para evitar la inminente deformación por la colocación del punto de fuga, se hubiera cortado y dejado fuera la incontrollable irregularidad. En ese sentido, esta opción nos pone en cuestión, si el corte a esta planta corresponde solamente a un efecto visual o grafismo puro, y si esta ilusión visual hubiera afectado hasta el punto de cuestionar la forma en planta de la plaza. Si es así regresaríamos a la primera opción, una planta totalmente irregular, que es el resultado de la distribución de una retícula



72. Plaza del Cigarro. Opción 2 de forma regular y pavimento oblicuo. Dibujo Mara Partida



gradualmente concéntrica.

Dado que no hay información alguna que explique más sobre esta plaza, es difícil saber cual es la verdadera intención de Barragán, ni siquiera en la única fotografía de la plaza que publicó Keith Eggener (ver Fig. 64) se puede precisar, lo que sí es cierto, es que la perspectiva deja muchas más cosas a la imaginación a pesar de partir de elementos tan simples como un cilindro, un cuadrado y un rectángulo. Barragán a través de esta plaza nos da una lección, mostrándonos las contradicciones y potenciales que una composición abstracta puede generar. Ante un fenómeno aparentemente tan sencillo, Barragán transformó la percepción espacial y el entendimiento lógico de un espacio, en algo más allá de lo real.¹²⁵

Existe una pintura de Giorgio de Chirico, (ver Fig. 69) la *Angustia de la Partida* de 1914, que compositivamente es una referencia inmediata de esta plaza, no solo por la composición que incluye el cilindro, el muro en perspectiva al extremo derecho y la enorme explanada; sino por la fuerza que adquiere la deformada perspectiva con que describe la irregularidad del plano horizontal. En este caso Chirico no incluye más

que la línea casi curva que define la pendiente de este plano. Barragán, a través de un juego de líneas nos pone en un laberinto de semejantes sensaciones. Aunque es interesante traer estas referencias para saber y entender de algunas relaciones e influencias directas de Barragán, no nos detendremos en cuestiones meramente teóricas, los dibujos por si solos ya han tenido mucho más que decirnos.

Como dato anexo al diseño de esta plaza, Lily Kassner, en su obra "Chucho Reyes" pone un poco en cuestión la autoría de esta obra, señala que el diseño del tanque de agua fue obra de Jesús Reyes. "Reyes mismo abordó el tratamiento del espacio urbano de una manera que recuerda las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico, cuando diseñó una plaza (lamentablemente destruida)¹²⁶ en uno de los lugares recreativos del Pedregal de San Ángel. Lo que transmitió un sentido de amplitud y sosiego. Construyó una gran torre que fungió como toma de agua, engalanando el paisaje urbano del sur de la ciudad de México. Adelantándose a su tiempo marcando un hito característico en esa zona".¹²⁷

73. Plaza del Cigarro. Opción 3 de forma regular, cortada en punto estratégico para la representación. Dibujo Mara Partida.



Además de éste proyecto, observando las fotografías aéreas, (ver Fig. 74), se ha podido constatar la presencia de un elemento circular en el cruce de Paseo del Pedregal y Boulevard de la luz; casi en la ubicación donde Federica Zanco describe que "en el de Paseo del Pedregal y calle fuego, estaría señalado un aro de metal pintado en rojo brillante en el centro de la calle".⁷⁴ Esta coincidencia entre texto y fotografía, nos hace suponer que efectivamente, a través de los recorridos se iban distribuyendo espacios urbanos o esculturales y en este caso, este cruce era tan significativo que se necesitaba de algún elemento importante que le diera una referencia en la urbanización, por lo que se ubicó en él este aro metálico, como parte de la serie de íconos que conformarían la imagen de este desarrollo. Desafortunadamente no existe plano alguno que nos dé más detalles, sólo esta fotografía. Keith Eggener nos dice que fue ubicado junto a una entrada de servicio, que consistió en un espacio abierto limitado por muros de lava y otra reja de hierro pivotante en su centro. El círculo es aproximadamente de seis pulgadas de alto y está pintado en rojo brillante. El autor de esta obra nunca se menciona, pero Luis Barragán recurrirá al uso de este tipo de elementos en obras posteriores como las Torres de Satélite..

Lo importante a rescatar es que el diseño de los espacios abiertos, tanto la Plaza del Cigarro, como la de las Fuentes jugaban un papel importante como referencias o íconos dentro de la subdivisión del Fraccionamiento, y se presentan como puntos de orientación significativos, que serían las primeras incursiones dentro de la escultura monumental. Elementos independientes, como el "Cigarro", serán una referencia para Barragán y Mathías Goeritz, con su torre amarilla y negra del Eco, y posteriormente en las Torres de Satélite.



74 Jardines del Pedregal, vista aérea de 1980. En círculo: ubicación del Aro de Metal. Fotografía: Compañía Mexicana de aerofoto.

75 Aro de metal. Escultura Urbana. Luis Barragán 1949-50 Fotografía: Armando Salas Portugal. En: EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of el Pedregal*. NY: Princeton Architectural Press, 2001

Notas Bibliográficas

¹ Fue hasta que recopilamos toda la información que nos dimos cuenta de que en la mayoría de las publicaciones se incluyen diferentes obras bajo un mismo nombre, lo que ha provocado un entendimiento erróneo que se convirtió en una de las primeras premisas más importantes a resolver para esta tesis de investigación.

² Ver: "El Pedregal y Barragán". En: *Espacios. Revista Integral de Planificación, Arquitectura y Artes Plásticas*. [México] Núm. 1 (Septiembre 1948)

³ Los Jardines de Av. Madereros se convertirán en los terrenos donde Barragán construirá su casa estudio en 1947. Los cuales describimos con mayor detenimiento a lo largo de este primer capítulo de la tesis de investigación.

⁴ Algunas de las fotografías del estado virgen del Pedregal fueron las que Salas Portugal incluyó en su primera exposición de 1944, mismas que Luis Barragán identificó con el material, le compraría y lo contrataría para que volviera al sitio y tomara unas cuantas más.

⁵ Federica Zanco confirma que la confusión de obras a través de la fotografía fue algo que Barragán hizo intencionalmente. (Entrevista realizada por Mara Partida a Federica Zanco, 22 de Agosto de 2003)

⁶ "Dos Jardines en México, D. F. Luis Barragán, Arq." En: *Arquitectura México*. [México: Arquitectura] Núm. 18 (Julio, 1945), p. 148-155

⁷ El Cabrío está localizado en la parte norte de lo que serían los Jardines del Pedregal.

⁸ Ver: "Luis Barragán. Currículum Vitae. Datos Generales" firmado en México, D. F. 14 de Agosto 1968 con motivo del Proyecto Lomas Verdes, publicado por primera vez en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Luis Barragán 1902-88*. Milano: *Electa*, 1996.

⁹ Ver "Crónicas del Sitio", incluida en este capítulo de "Los Jardines del Pedregal" Y "Currículum Vitae. Datos Generales", cit., p. 54-57

¹⁰ Ver "Conceptos Urbanos", incluido en este primer capítulo de "Los Jardines de El Pedregal".

¹¹ Méx. Piedra volcánica porosa, muy ligera, de color rojo oscuro, usada en construcción. (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*)

¹² (Voz antillana) Am. Pita (planta amarilidácea). Planta vivaz, oriunda de México, de la familia de las Amarilidáceas, con hojas o pencas radicales, carnosas, en pirámide triangular, con espinas en el margen y en la punta, color verde claro, de 15 a 20 cm de anchura en la base y de hasta 3 m de longitud; flores amarillentas, en ramilletes, sobre un bohordo central que no se desarrolla hasta pasados varios años, pero entonces se eleva en pocos días a la altura de 6 ó 7 m. Se ha naturalizado en las costas del Mediterráneo. De las hojas se saca buena hilaza, y una variedad de esta planta produce,

por incisiones en su tronco, un líquido azucarado, de que se hace el pulque. (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*)

¹³ (De Perú). Méx. turbinto. Árbol de América Meridional, de la familia de las Anacardiáceas, con tronco recto, corteza resquebrajada y ramas colgantes; hojas compuestas de hojuelas lanceoladas siempre verdes, flores pequeñas, blancuecinas, en panojas axilares, y fruto en bayas redondas de corteza rojiza y olor de pimienta. Da buena trementina y con sus bayas se hace en América una bebida muy grata. (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*)

¹⁴ Referente a las órdenes Agustinas, de monasterios medievales.

¹⁵ No sabemos si con esta "torre" se refiere a la única plaza con una torre de agua que se proyectó para el Pedregal, que más adelante estudiaremos; se trata de la Plaza del Cigarro, por lo que tendremos que estudiar con mayor detenimiento esta serie de afirmaciones.

¹⁶ Hond. Perpetua (planta amarantácea).- Planta perenne de la familia de las Crasuláceas, con hojas planas, gruesas, jugosas, pestañosas, lanceoladas las de los tallos y ovadas las radicales, flores con escamas carnosas, cáliz de cinco a nueve sépalos, y corola de igual número de pétalos, que no se marchitan. Vive en las peñas y en los tejados y se emplea en medicina doméstica. (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*)

¹⁷ CRESPO, Jorge. "Los Jardines del Pedregal". *Arquitectura México*. [México: Arquitectura] Núm. 52 (Marzo, 1952), p. 110-115

¹⁸ ROBINA, Ricardo de. "El Pedregal de San Ángel". *Arquitectura México*. [México: Arquitectura] Núm. 39 (Julio, 1952), p. 337-345

¹⁹ Hombre de negocios en bienes y raíces, quien aceptó adquirir el lote del Pedregal en copropiedad con Luis Barragán.

²⁰ ROBINA, Ricardo de. "El Pedregal de San Ángel", cit., p. 341

²¹ La conferencia se tituló "Gardens for Environment: Jardines El Pedregal" En: *Journal of the American Institute of Architects*. [Washington DC] (Abril 1952) [Texto de la conferencia sustentada en California el 6 de Octubre de 1951]

²² ROBINA, Ricardo de. "El Pedregal de San Ángel", cit., p. 345.

²³ MEYERS, I. E. *Mexico's Modern Architecture*. Nueva York: INBA, Cornwall Press, 1952, p. 244-249.

²⁴ LUKIN, María. "Luis Barragán, Arquitecto". En: *Ver y Estimar. Cuadernos de Crítica Artística*. [Argentina: Segunda Época] Núm. 4. (Febrero 1953), p. 9-11

²⁵ Aunque en 1934 Barragán desarrollaría el Parque Revolución en la ciudad de Guadalajara, fue hasta El Pedregal donde el concepto de trabajo en colaboración sería clave en los procesos de diseño.

²⁶ Además de las publicaciones que se hicieron paralelamente a la obra, las cuales describimos al inicio de este capítulo, a partir de los años ochentas se han publicado infinidad de libros sobre Barragán, los que entran dentro de los parámetros de esta tesis de investigación están incluidos en la lista de bibliografías sobre el Pedregal de San Ángel al término de esta tesis. La única tesis de investigación que se ha realizado sobre el Pedregal, y que fue de gran utilidad para esta investigación es: EGGENER, Keith. *Luis Barragán and the Making of Mexican Modernism: Architecture, Photography, and Critical Reception*. (Stanford University) 1995. Publicada posteriormente como: EGGENER, Keith. *Luis Barragán Gardens of El Pedregal*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001.

²⁷ El archivo Barragán se encuentra hoy en día en Birsfelden, Suiza, Federica Zanco es la directora y encargada de la restauración del material original de Luis Barragán. Adquirió los archivos en 1995 y tras siete años de esfuerzos e investigación en torno a este arquitecto ha logrado difundir el conocimiento de su obra y ofrecer el material para todo tipo de investigadores. En el 2001 publicó su primer libro sobre *Luis Barragán, The Quiet Revolution* y actualmente está desarrollando el proyecto de un catálogo razonado de la obra de Barragán.

²⁸ Nos referimos con fotográficas a cualquier material que se desprende de la técnica fotográfica ya sean positivos, negativos, diapositivas, entre otros.

²⁹ ZANCO, Federica. "El Legado de Luis Barragán". En: *Cuadernos de Arquitectura*. (México DF: CONACULTA, INBA) Vol. 6 1902-2002 (Marzo 2002)

³⁰ "Barragán y Armando Salas Portugal se conocieron una noche en 1944, en la exposición de fotografía de paisaje del Pedregal, que había iniciado por su cuenta Salas Portugal y que fue puesta en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México." EGGENER, Keith. *Luis Barragán and the Making of Mexican Modernism: Architecture, Photography, and Critical Reception*, cit., p. 120. Hoy en día casi todo el archivo Salas Portugal está dentro de la *Barragán Foundation*, por lo que se tuvo acceso también al material original desarrollado por Salas Portugal.

³¹ Los jardines también fueron fotografiados por Elizabeth Timberman, quien publicó en la revista *Arts an Architecture* y los *Angeles Times*; por Justin Locke que publicó en *National Geographic* y por Eliot Elisofon en la revista *Life*, entre otros. La primera también fotografió los jardines de la Calzada Madereros en una etapa temprana. Durante los primeros años muchos fotógrafos visitaron El Pedregal como Juan Guzmán, Guillermo Zamora, Peter Basch y Mary St. Albans, así como la Compañía Mexicana Aerofoto que tomó varias fotografías aéreas mostrando el desarrollo del proyecto a lo largo de 1950's. (EGGENER, Keith. *Luis Barragán Gardens of El Pedregal*, cit., p. 70)

³² Ver: "Puntos de Intersección. Trabajos de colaboración" en este capítulo de la segunda parte de esta tesis de investigación. Donde se habla más pormenorizadamente de la labor fotográfica específicamente de Armando Salas Portugal.

³³ Estos planos fueron proporcionados por el Ayuntamiento, y fotocopiados por Melania Román, quien desarrolla el tema de investigación sobre este fraccionamiento. Otros se consiguieron a través del INEGI (Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática)

³⁴ Ver: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Luis Barragán escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis editorial, 2000

³⁵ "Apuntes de Nueva York. Ideas sobre jardines." Texto autógrafo que consta de 6 hojas, firmados en papel membreteado del Hotel St. Moritz on the park. Nueva York: Junio. Hoja V. En: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*. Madrid: El Croquis, 2000, p. 15-17

³⁶ RAMÍREZ UGARTE, Alejandro. "Los Jardines de Luis Barragán" (Entrevista de noviembre de 1962). En: *México en el Arte. Nueva Época*. [México: INBA-SEP] Núm. 5 (junio 1984), p. 41-47.

³⁷ Para efectos de esta investigación, nos ocuparemos con mayor detenimiento de los Jardines de Madereros en: "Constantes Arquitectónicas" dentro de este capítulo de la segunda parte de esta tesis de investigación.

³⁸ En el libro "Luis Barragán, 1902-1988" de Buendía, Palomar y Eguarte, los "jardines muestra" están ubicados (según la p. 245) junto con la oficina de ventas de los Jardines del Pedregal en la Calle Cascada esquina con Av. Fuentes. Por su parte Keith Eggener, en su libro *Luis Barragán Gardens of El Pedregal*, los llama lotes muestras o "Demonstration Gardens", y los localiza en la parte norte de la calle Cascada, entre Agua y Fuentes. (Ver mapa 04) EGGENER, Keith. *Luis Barragán Gardens of El Pedregal*, cit., p. 35.

³⁹ Existe una confusión constante entre tres jardines diferentes, y de acuerdo a la reconstrucción de los diferentes textos y artículos, y a las afirmaciones de Federica Zanco, en la entrevista realizada por Mara Partida el día 22 de Agosto de 2003, se pudo concluir que: Los Jardines Madereros fueron los primeros jardines que Barragán diseñó. El Cabrío, los Jardines Urraza o San Jerónimo son diferentes denominaciones que se le dieron a los Jardines de "El Cabrío" y por tanto son los mismos que sirvieron como ejemplos para que experimentara por primera vez sobre los terrenos de roca volcánica, antecediendo a los "Demonstration Gardens" que fueron las primeras muestras que se hicieron sobre el Pedregal.

⁴⁰ BAYÓN, Damián. "Luis Barragán y el Regreso a las Fuentes". En: *Plural*. [México D.F.] Núm. 48 (Septiembre 1975), p. 43-46 [Entrevista con Luis Barragán]

⁴¹ Existen discrepancias en cuanto a la cantidad de metros cuadrados. Tomamos esta cifra porque es la que el propio Barragán afirma. Sin embargo en el artículo de Ricardo de Robina, en *Arquitectura México* núm. 39, él afirma que fueron más de cuatro millones y Federica Zanco en su Libro *Luis Barragán, The Quiet Revolution*, describe que fueron más dos millones y medio de metros cuadrados.

⁴² Se dice que se encontraron debajo de esas capas de lava algunas ruinas de poblaciones indígenas.

⁴³ BARRAGÁN, Luis. "Gardens for Environment. Jardines del Pedregal", citada en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 36-40

⁴⁴ Esto fue tres años antes de que el Presidente Ávila Camacho, destinara los terrenos colindantes a la propiedad de El Pedregal para la fundación de la Ciudad Universitaria.

⁴⁵ Utilizamos la palabra ornamental, porque es como Luis Barragán las nombra. Para él representaban obras de ornato toda aquella intervención que evitara la monotonía que hubiera habido al tener exclusivamente muros.

⁴⁶ Aunque algunas de ellas no se respetaron en su totalidad, como el uso de frontones en las fachadas que estaba de moda en ese entonces.

⁴⁷ Esta dualidad programática de traspasar la escala de unos jardines privados a una propuesta urbana era por primera vez propuesta dentro de la forma convencional de vida en México.

⁴⁸ "Al terminar sus estudios en 1925 viajó por Europa durante dos años, en viaje de estudios y de placer. Durante este viaje se impresionó de la belleza de los jardines en la mayor parte de las ciudades de Europa, tales como El Generalife en Granada y los de las villas italianas." ("Currículum Vitae", citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 54-57

⁴⁹ BARRAGÁN, Luis. "Gardens for Environment. Jardines del Pedregal", citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 36-40

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36-37

⁵¹ Hacia el Sur no se especifica calle alguna en la planimetría porque la parcela corresponde solamente a la mitad de la manzana, y por tanto no logra contener la calle de Gobernador José Ceballos que aparece en el plano núm. 08

⁵² BARRAGÁN, Luis. "Apuntes de Nueva York. Ideas sobre Jardines". Hoja V-VI. Fundación de Arquitectura tapatía. A. C. En: RIGGEN, Antonio. *Luis Barragán 1902-1988*. Milano: Electa, 1996, p. 87-88

⁵³ SCHJETNAN GARDUÑO, Mario. "El Arte de Hacer o Cómo Hacer el Arte. Entrevista". En: *Entarna*. [México D. F.] Vol. 1. Año 1. (1980-81)

⁵⁴ "El trabajo arduo de Luis Barragán fue un continuo prueba y error en el diseño". Entrevista realizada por Mara Partida a Federica Zanco para efectos de esta investigación el 22 de Agosto de 2003.

⁵⁵ Elena Poniatowska, en su entrevista a Luis Barragán, le cuestiona el que siempre haga las puertas tan pequeñas, tan insignificantes, como orificios en la pared seguidas de un corredor que abruptamente desembocan en una enorme pieza de techos altos y muros también altos, a lo que Barragán contesta después de recordarle su experiencia en el

pátio de los Arrayanes: "En mi vida siempre he necesitado los contrastes; de lo pequeño llegar a lo grande". PONIATOWSKA, Elena. "Luis Barragán, Entrevista". *Novedades*. (México DF) (Noviembre 1976).

⁵⁶ BARRAGÁN, Luis. "Precisiones Sobre El Cabrío". Texto Firmado en México D. F. Septiembre de 1945. Del Archivo privado: Ing. Luis Ugarte. Publicado por primera vez en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 30-31

⁵⁷ Federica Zanco los llama Jardines muestra en su libro *Luis Barragán. The Quiet Revolution* y lo confirma en la entrevista realizada para la presente investigación, el 22 de Agosto de 2003.

⁵⁸ Recordemos que en la primera parte de esta tesis, se describen más detalladamente que los jardines de Madereros, el Cabrío y El Pedregal fueron publicados infencionalmente por Luis Barragán como parte del Pedregal. En la Entrevista por Mara Partida a Federica Zanco, el 22 de Agosto de 2003, ella explica que: "*Barragán lo hacía con intención, utilizaba la confusión para promocionar los jardines*". Parte de la labor de esta tesis, implica un trabajo pormenorizado de observación para distinguir cada uno de estos jardines, y entender los procesos y aportaciones de cada uno.

⁵⁹ BARRAGÁN, Luis. "Precisiones sobre El Cabrío", citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 30-31

⁶⁰ Acerca de la incorporación de esculturas de este tipo, hablaremos en: "Íconos de Integración. La Escultura de Encargo Como Primera Incorporación Plástica" en este primer capítulo de la segunda parte de esta tesis de investigación.

⁶¹ Ver: "Íconos de Integración. La Escultura de Encargo Como Primera Incorporación Plástica" dentro de este primer capítulo "Jardines del Pedregal" de la segunda parte de esta tesis de investigación.

⁶² BARRAGÁN Luis. "Precisiones Sobre el Cabrío", citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 30-31

⁶³ Incluso Mies Van der Rohe, en su obra el Pabellón de Barcelona, ante la pureza de líneas y planos, introduce un elemento escultórico de la misma naturaleza, y coincidentemente sobre elementos de agua. Su movimiento físico y reflejo en el agua lograban entablar un diálogo con la inquebrantable pureza del lugar.

⁶⁴ Hasta entonces la pintura había sido el género protagonista generando el movimiento pictórico "Muralismo" (Arte y técnica de la pintura mural).

⁶⁵ TEJADA, Roberto. *Sitio y Superficie. Barragán y La Vanguardia En El Arte*. [México: Antiguo Colegio de San Ildefonso] (1996). (*Catálogo de la exposición del Antiguo Colegio de San Ildefonso*.)

⁶⁶ BARRAGÁN, Luis. "Apuntes de Nueva York. Ideas sobre jardines" Texto autógrafa que consta de 6 hojas, firmados en papel membreteado del Hotel St. Moritz on the park. Nueva York. Junio. Hoja III. En: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de*

Luis Barragán. Madrid: El Croquis, 2000, p. 15-16

⁶⁷ Barragán, describe que "Ningún material sintético es capaz de recoger la acción del tiempo como principal elemento de Belleza. He aquí la única crítica a la construcción moderna. Elementos durables pero sin profundidad." Reflexiones sobre los "Pensamientos dados por el D. Eduardo Rendón a la revista Arquitectura, con motivo de la publicación de sus jardines. Firmado en Papel membreteado México, Agosto de 1945. En: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*. Madrid: El Croquis, 2000.

⁶⁸ BARRAGÁN, Luis. "Gardens for Environment. Jardines del Pedregal", citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*. Madrid: El Croquis, 2000, p. 36-40

⁶⁹ Ídem.

⁷⁰ Ídem.

⁷¹ BARRAGÁN, Luis. "Apuntes de Nueva York. Ideas Sobre Jardines", citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 15-16

⁷² BARRAGÁN, Luis. "Gardens for Environment. Jardines del Pedregal", citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 36-40

⁷³ BAYÓN, Damián. "Luis Barragán y el Regreso a las Fuentes" En: *Plural*. [México DF] No. 48 (Septiembre 1975) [Entrevista con Luis Barragán].

⁷⁴ Mathías Goeritz al respecto, escribe en el Diario *El Occidental* un artículo titulado "El Arte en El Pedregal" Básicamente lo separa en dos estructuras: los conceptos y los hechos. A través de los *conceptos* enfatiza el caso de que la idea de erigir el Pedregal "no es a la idea de un solo hombre" y por tanto requería de un trabajo complejo de colaboración. Era la primera vez que el mismo concepto demandaba esta forma de trabajo. Un trabajo real de colaboración. (GOERITZ, Mathías. "El Arte en el Pedregal". *El Occidental*. [Guadalajara] (19 de Febrero 1950))

⁷⁵ Había que sopesar si el trabajo debía de abrirse a cualquier disciplina, y en ese sentido Goeritz llegó a cuestionar que "debería dirigirla él solo, aunque tardara toda su vida". Podía ser que mucha gente no notara la desarmonía, pero "el artista del Pedregal lo ve y eso es lo que importa". (GOERITZ, Mathías. "El Arte en el Pedregal". *El Occidental*. [Guadalajara] (19 de Febrero 1950))

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ BARRAGÁN, Luis. "Algunas Ideas para el Desarrollo de El parque Residencial del Pedregal de San Ángel." Texto autógrafa. México. D. F. Junio de 1944. En: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 15-17

⁷⁸ Algunos de ellos publicados, con este nombre Showcase Garden. En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán, the Quiet Revolution*. Suiza: Skira Barragán Foundation, Vitra Design Museum, 2001, p. 183

⁷⁹ Entrevista realizada por Mara Partida a Federica Zanco el 22 de Agosto de 2003.

⁸⁰ El recibo se encuentra dentro del archivo de Jesús Reyes Ferreira, a cargo de sus familiares. Dato proporcionado por Federica Zanco el 16 de Febrero de 2004.

⁸¹ ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*, cit., p. 241

⁸² *Ibid.*, cit., p. 243

⁸³ Investigadora del Arte, en el Instituto de Investigaciones Estéticas, y especialista en la obra de Jesús Reyes Ferreira.

⁸⁴ La fecha que sugiere Lily Kassner es errónea, pues los Jardines del Pedregal se iniciaron en 1945, por lo que 1951 es una fecha muy tardía como para que Reyes sugiriera la compra del terreno.

⁸⁵ KASSNER, Lily. *Chucho Reyes*. México: RM, 2002, p. 76

⁸⁶ ASTA, Ferruccio. "Arte Urbano y Arquitectura Emocional" En: *Los Ecos de Mathias Goeritz: Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, p. 111

⁸⁷ BARRAGÁN, Luis. "Sobre el Pintor Jesús "Chucho" Reyes". Firmado en México D. F. 6 de Noviembre de 1951, citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., p. 32-35

⁸⁸ En la Entrevista que se realizó a Federica Zanco para efectos de esta investigación, ella comenta que esta técnica fue utilizada en otros proyectos, como el caso de las Capuchinas, se hacían una serie de fotografías y se experimentaba con el color, Goeritz y otros las sugirieron para estudios de composición y efectos de luz.

⁸⁹ Entrevista realizada por Mara Partida a Federica Zanco para efectos de esta investigación el 22 de Agosto de 2003.

⁹⁰ Entrevista realizada por Mara Partida a Federica Zanco para efectos de esta investigación el 16 de Febrero de 2004 en la Fundación Barragán, en Birsfelden, Suiza.

⁹¹ Entrevista realizada a Armando Salas Portugal por Federica Zanco, citada en: ZANCO, Federica. *Luis Barragán The Quiet Revolution*, cit., p. 88

⁹² Ver: RETROSPECTIVA SOBRE LAS PUBLICACIONES DEL PEDREGAL DE SAN ÁNGEL, al inicio de este capítulo dentro de esta tesis de investigación.

⁹³ ZANCO, Federica. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*, cit., p. 88

⁹⁴ Ver capítulo 4 "Capilla de las Capuchinas" en la segunda parte de esta tesis de Investigación.

⁹⁵ Carta de Luis Barragán a Ignacio Díaz Morales, 16 de Febrero de 1944, publicada En: ZANCO, Federica. *Luis Barragán, The Quiet Revolution*. Suiza: Barragán Foundation, Vitra Design Museum, 2001

⁹⁶ Estas fotografías, junto con otros acercamientos a los jardines de la casa Barragán/

Ortega y los de Av. San Jerónimo, fueron publicados junto con las primeras fotografías del Pedregal en "El Pedregal y Barragán" diez páginas de la revista *Espacios* Núm.1 Septiembre de 1948, donde Luis Barragán formaba parte del Comité Editorial.

⁹⁷ Las hemos llamado Esculturas Naturales para identificarlas de los diferentes elementos escultóricos utilizados en el Pedregal.

⁹⁸ EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, cit., p. 30

⁹⁹ Esta conclusión es observación del autor a comprobar, hecha a través de una serie de observaciones que conjuntaron información gráfica, y descripciones escritas. Según los datos, del libro *Luis Barragán 1902-1988* de Buen Día, Palomar y Equiarte p. 245, se crearon unos jardines de demostración justo en las calles Cascada esquina con Av. Las Fuentes, junto a las oficinas de ventas, colocadas sobre el mismo eje de la columna de agua. El tipo de muros, las alturas y ambiente, nos lleva a pensar que se sitúan detrás de éstas, ver plano para cualquier aclaración (Fig. 48)

¹⁰⁰ EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, cit., p. 31

¹⁰¹ Entrevista realizada por Mara Partida a Federica Zanco para objeto de esta investigación el 22 de Agosto de 2003.

¹⁰² Plano en tinta negra y pergamino vegetal, del archivo de R. Uganda, citado en: RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Luis Barragán 1902-1988*, cit., p. 73

¹⁰³ Keith Eggener incluye un plano cortesía de Wim Van Den Berg. (EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, cit., p. 32). Federica Zanco señala que existe un plano esquemático que se hizo mucho después y que según sus descripciones podría coincidir con este plano. (EGGENER, *Luis Barragán and the Making of Mexican Modernism: Architecture, Photography, and Critical Reception*. (Stanford University, 1995))

¹⁰⁴ Entrevista del Autor a Federica Zanco 22 de Agosto de 2003

¹⁰⁵ Pocas eran las urbanizaciones que se habían construido hasta entonces en México, las cuales eran llamadas "Colonias o Fraccionamientos" y ninguna de ellas tenía ningún hito de entrada o incluso una entrada que las identificara como tales. El Pedregal fue la primera en ese sentido.

¹⁰⁶ BARRAGÁN, Luis. "Gardens for Environment: Jardines El Pedregal". *Journal of the American Institute of Architects*. [Washington DC] (Abril 1952) [Texto de la conferencia sustentada en California el 6 de Octubre de 1951], citado en: RIGGEN MARTINEZ, Antonio. *Escritos y Conversaciones de Luis Barragán*, cit., 36-40

¹⁰⁷ Keith Eggener, nos dice que es un muro de hormigón reforzado de 20 pies de alto y que originalmente fue pintado en blanco y gris pálido. EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*. Nueva York, cit., p. 31

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Leonor Cuahonte afirma que medía 1.97m Ver: CUAHONTE, Leonor. *Mathias Goeritz*

1915-1990 l'art comme prière plastique. París: L'Harmattan, 2001, p. 169

¹¹⁰ Keith Eggener nos dice que la reja mide 20 pies de alto, los muros de piedra volcánica varían de 10 a 30 pies. Ver: EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, cit., p. 31

¹¹¹ Quetzalcoatl es el Dios del Sol, el civilizado creador de la agricultura, las ciencias y el saber humano, que pone el orden en caos. Un antecedente básico para proponer como personaje principal del patio del Eco a una Serpiente. (RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. "Lo Mexicano en la Obra de Mathias Goeritz". En: *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1995, p. 185)

¹¹² FRIEDEBERG, Pedro. "Autobiografía". En: *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1995, p. 21

¹¹³ Las Torres de Satélite y la Ruta de la amistad son obras monumentales donde explora las diferentes posibilidades de esta técnica. Ver: capítulos respectivamente dentro de la segunda parte de esta tesis de investigación.

¹¹⁴ CUAHONTE, Leonor. *Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*, cit., p. 169

¹¹⁵ Escultor Tapatío, que incursionó a Mathias Goeritz dentro de la escultura.

¹¹⁶ Israel Katzman, autor de "La Arquitectura Contemporánea Mexicana", junto con Mauricio Gómez Mayorga, declararon la arquitectura de Barragán como "inútil.. escenográfica y de poca importancia, con ausencia de uso y justificación económica". Villagrán a pesar de valorar su sensibilidad y trabajo artístico, afirmó que su obra "no era consistentemente arquitectónica".

¹¹⁷ ZANCO, Federica. *Luis Barragán The Quiet Revolution*, cit., p. 150

¹¹⁸ EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, cit., p. 4

¹¹⁹ En la sala de Barragán existió un plano aéreo de la zona del Pedregal, en dicho plano se observa una superposición del proyecto por completar, y se indica en un área negra, la parte donde se desarrollaría este tanque de agua, señalando con un círculo en rojo en la fotografía, (ver Fig. 61)

¹²⁰ Barragán también indicaría esa dirección en el memorandum que realizó para explicar esta plaza. Ver siguiente cita bibliográfica.

¹²¹ A través de Keith Eggener se supo de la existencia de estos documentos y cuando se visitó la *Barragán Foundation* se comprobó el dato.

¹²² EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, cit., p. 40

¹²³ La fotografía que se presenta señala que Federica Zanco quiso mantener la misma relación y para la exposición de Luis Barragán en 2002, presentó dentro del mismo escaparate ambas propuestas. Entrevista Realizada por Mara Partida a Federica Zanco 16 de Febrero de 2004 en la *Barragán Foundation*, Suiza.

¹²⁴ Barragán en su entrevista con Elena Poniatowska habla de su admiración a la figura de Giorgio de Chirico. Este hizo una pintura llamada "la angustia de la partida", que independientemente de los elementos, explora ilusiones visuales semejantes. Ver: PONIATOWSKA, Elena. "Luis Barragán, Entrevista". *Novedades*. [México DF] (Noviembre 1976).

¹²⁵ Federica Zanco al respecto, la llama una plaza totalmente "*metafísica*" inspirada en la obra de "Chirico. Entrevista de Mara Partida a Federica Zanco el 22 de Agosto de 2003. Elena Poniatowska en su entrevista a Luis Barragán muestra la indiscutible admiración que Luis Barragán siente por el personaje de Chirico. (PONIATOWSKA, Elena. "Luis Barragán. Entrevista". *Novedades* [México DF] (Noviembre 1976))

¹²⁶ Keith Eggner nos dice que esta plaza todavía está en pie. Ver: EGGNER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, cit., p. 39

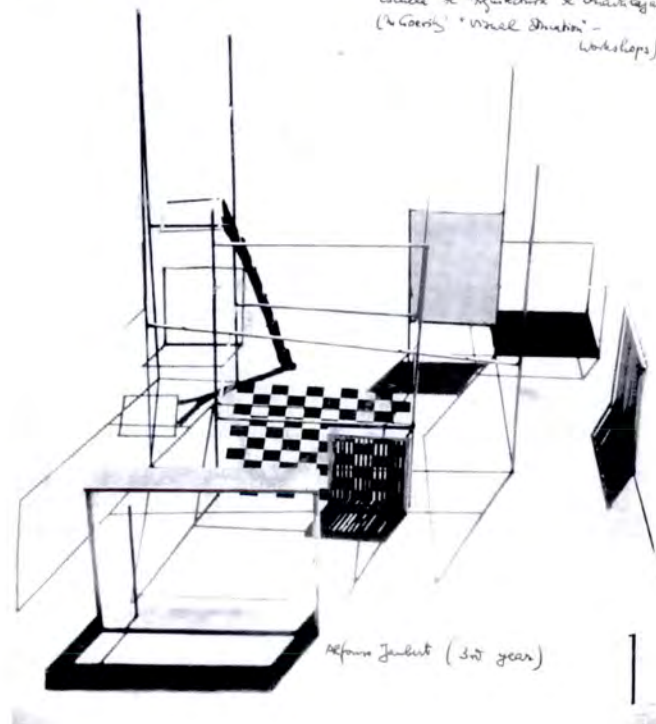
¹²⁷ KASSNER, Lily. *Chucho Reyes*, cit., p. 152

¹²⁸ ZANCO, Federica. *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, cit., p. 150



CUADERNOS DE ARQUITECTURA

Escuela de Arquitectura de Guadalupe
(Mathias Goeritz + Marcel Breuer) -
Workshops



Alfonso Joubert (3rd year)

01 Portada de la Revista *Cuadernos de Arquitectura*. Núm. 1 (Marzo, 1954). Cedita por el archivo Mathias Goeritz del Instituto Cultural Cabañas. En la portada se encuentran unas anotaciones de Goeritz.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA

EDITADOS POR
PROFESORES Y
ALUMNOS DE
LA ESCUELA DE
ARQUITECTURA
DE GUADALAJARA

DIRECCION
ARG. JAIME CASTILLO C.

REDACCION
ARG. SALVADOR DE ALBA

FORMATO
ALEJANDRO ZORN

RELACIONES
MAX HENONIN H.

PROPAGANDA
HECTOR ASCENCIO T.

REVISTA TRIMESTRAL
DE ARQUITECTURA
NUMERO: \$ 8.00
SUSCRIPCION ANUAL: \$ 30.00
Dom. Social: Calles 73 - Desp. 429 - Guadalajara, Jal.

MARZO 1954

SUMARIO

EDITORIAL
HUETRA POSTUA

DOCTRINA
CONFERENCIA DE
WALTER GROPIUS
JORGE RAMIREZ M. S.

CRITICA
CASA BUREL EN LOS ACTOS DE JALISCO
ENRIQUE NABARRATE M.
HUMBERTO PONCE ADAME

ARTES ALIADAS
ARQUITECTURA EMOCIONAL. EL ECO
DE MATHIAS GOERITZ

INFORMACION
PLAN DE ESTUDIOS DE LA SAG.
ARG. JAIME CASTILLO C.
POSICION SOCIAL DEL ARQ.
ARG. CARLOS TATO.

PORTADA: "CASA PLASTICA", ALFONSO R. JAUBERT

CUADERNOS DE ARQUITECTURA 1 MARZO 1954 ARTES ALIADAS

ARQUITECTURA EMOCIONAL

EL ECO

mathias
goeritz

Sumario y Portada del artículo "Arquitectura Emocional. El Eco". En: *Cuadernos de Arquitectura*. Núm. 1 (Marzo, 1954). Cédida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

2.1 RETROSPECTIVA.

Publicaciones Sobre "El Eco".

La primera vez que apareció publicado "El Eco" fue un año después de su terminación a través de dos revistas paralelamente: *Cuadernos de Arquitectura* y *Arquitectura México* número 45. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuál fue primero, ambas tienen en común el incluir el primer manifiesto que Mathías Goeritz dirigiría al campo arquitectónico: "Manifiesto de Arquitectura Emocional". Documento con el que lanzaría y presentaría su obra cuestionando el fundamento del quehacer arquitectónico.

En el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas encontramos que Goeritz guardaba solamente las páginas de *Cuadernos de Arquitectura* que contenían esta obra, (ver Fig. 01) por lo que la información que se presenta es de primera mano. Sin embargo, además de la calidad de imágenes que se incluyen y el manifiesto, este artículo no nos aportaba mayor información, por lo que volteamos nuestros ojos hacia la revista *Arquitectura México* donde el Arquitecto Mauricio Gómez Mayorga, miembro de la Asociación Mexicana de críticos de Arte, sería el primero en propagar y apoyar la propuesta del Museo Experimental El Eco de Mathías Goeritz en todo México, en un artículo titulado "Sobre la Libertad de Creación."²

La propuesta del Museo despertó muchas polémicas en el campo artístico y arquitectónico; el artículo fue el pretexto para concienciar sobre la situación "crítica" del arte en ese entonces. "...en México no hay libertad artística, (...) nos ahogan muchas cosas y muchas formas de la demagogia artística y de la dictadura nos cierran el paso (...) Si el artista experimenta, si inventa; si investiga en arte; si sacrifica su tiempo y su ganancia personal para ir más allá y ser capaz de abrir brecha hacia el futuro, la camarilla lo tacha de formalista, frívolo y traidor a la patria y le reprocha el no ser portador de un "mensaje social"... y en la medida que cualquier intento creador rompe con la ortodoxia dominante es violentamente censurado (...) entonces, frente a este ahogo, se experimenta un vital y saludable deseo de hacer impetuosamente todo lo contrario de lo que ellos -los dictadores- quieren."

"Frente a la pintura y la escultura se siente la urgencia de experimentar, de innovar, de abrir nuevas brechas por los rumbos del arte abstracto y de vanguardia."

Tal era el extremo al que parecía llegar este tipo de censuras que Mauricio Gómez Mayorga expone la opinión de Siqueiros ante el Museo El Eco: "...ordena a ustedes - al público en general - desde luego a que hagan un gesto de asco ante la sola mención de este centro artístico. Ya ese pintor resulta menos envidiable."⁵ Mathías Goeritz en ese momento era considerado el *iHorror, un extranjero!*⁶

Nos detendremos un poco más en este artículo, porque debido a su contemporaneidad con la obra, presenta una información más fresca y fidedigna. Principalmente, una vez expuesto el panorama artístico

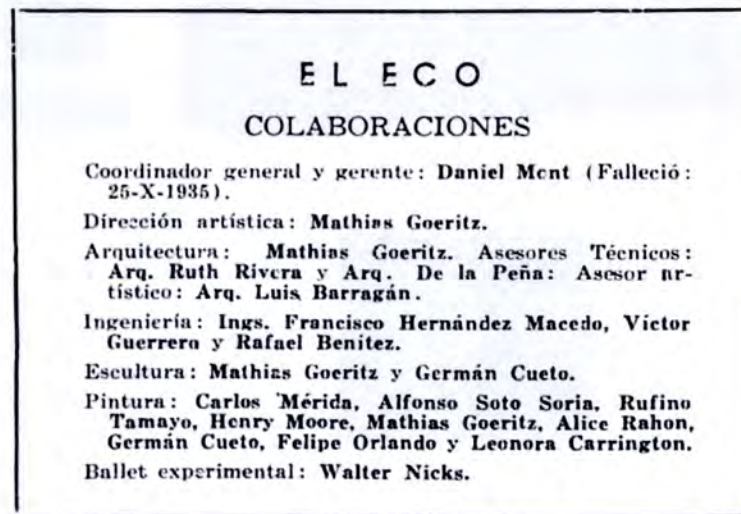
en México, incluye una entrevista realizada a Mathías Goeritz donde describe la importancia de "El Eco", como tal, y su experiencia breve desde el inicio hasta el final de la construcción. Especialmente sería la primera vez en que Goeritz describe algunos conceptos básicos de su concepción espacial, como "*la impresión*" cónica del pasillo de entrada, su idea de "*subir el piso y bajar ligeramente el techo*" para acentuar la sensación de profundidad,⁷ mismas que analizaremos con mayor detenimiento a lo largo de este capítulo.⁸

De igual forma en la entrevista, Mathías Goeritz habla de que su obra es producto de un trabajo en colaboración y cuenta brevemente cómo fue la incorporación de cada uno de los colaboradores, ya sean artistas o arquitectos, pasando así desde la propuesta de Tamayo, Soto Soria y Jesús Reyes Ferreira,⁹ hasta la aparición de Henry Moore "*el escultor más famoso del mundo actualmente.*"¹⁰

Como aportación novedosa al concepto de integración del arte en la arquitectura, Mathías Goeritz habla con especial énfasis del mural de Carlos Mérida en la hoja de una puerta, el cómo lo hace, no lo describe, pero se analizará con mayor detenimiento más adelante.¹¹

Aunque, en este artículo ni Mathías Goeritz, (entrevistado), ni Mauricio Gómez Mayorga (autor), hacen un énfasis en el cómo se produce la integración de cada colaboración, y se limitan principalmente a la reseña de los acontecimientos; ésta publicación resulta de suma relevancia para esta tesis, porque incluye fechas precisas, nombres y obras concretas, que en la mayoría de las otras fuentes bibliográficas se olvidan. Además es la primera publicación donde se incluirían cada uno de los protagonistas que intervinieron en la obra.

Gómez Mayorga, presenta dentro del material gráfico la placa del Eco donde Mathías Goeritz reconoce las colaboraciones de cada uno de los artistas y arquitectos que intervinieron en el Museo (ver Fig. 02) así, en el mismo orden de la placa aparecen como Coordinador y Gerente: Daniel Mont. Como Arquitecto y Director artístico: él mismo (Mathías Goeritz). Como Asesores técnicos a la Arquitecta: Ruth Rivera y el Arquitecto Julio de la Peña. Como Asesor Artístico: el Arquitecto Luis Barragán.¹²



Como Ingeniero Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero y Rafael Benítez.¹³ Como Escultores: Mathías Goeritz y Germán Cueto. Como pintores: Carlos Mérida, Alfonso Soto Soria, Rufino Tamayo, Henry Moore, Mathías Goeritz, Alice Rahon, Germán Cueto, Felipe Orlando y Leonora Carrington. Y Finalmente, se incorporó un campo de Ballet Experimental, interpretado por el ballet de Walter Nicks.

Mathías Goeritz se centrará en hablar del Museo desde su fundamento teórico, a través de la idea de *"la arquitectura como función emocional*. Por primera vez Goeritz expone su postura ante el entendimiento del hombre del siglo XX, *"como aquél que se siente aplastado por tanto funcionalismo, por tanta lógica y utilidad de lo que le enseñan como "arquitectura moderna" y busca una salida."*¹⁴

Y, aunque teoriza sobre aspectos de arte abstracto y cuestiones más profundas, no nos detendremos más que en el punto donde asevera su mayor inquietud, *"el progreso del arte, está en el engrandecimiento de la capacidad de intuir, de inventar y de expresar. Si en arte no se indaga, si no se hace ejercicio, si no se plantean nuevos problemas formales y expresivos; si no se trata de trascender creadoramente de lo ya hecho y dicho, no hay posibilidad de enriquecer el acervo humano con obra realmente nueva y valiosa."*¹⁵ Y es a través de esta filosofía e inquietud que él, convencido en su interior, llevó a cabo El Eco.

Mathías Goeritz a pesar de su convencimiento por promover un "arte experimental", reconoce que esta postura es arriesgada y difícil en el contexto de México y del arte en ese momento, pero aún así, luchó por defender que *"La Integración plástica es una bandera para su experimento, y confía que resulte por sí sola, espontáneamente en el curso de la vida del museo."*¹⁶

En el Archivo Mathías Goeritz del Instituto cultural Cabañas, existe una sección que el propio Goeritz denominó "Egoteca" donde fue coleccionando los artículos de las publicaciones Nacionales o extranjeras en que su obra aparecía. El Museo experimental fue difundido internacionalmente también y se encontró en el archivo,

02. Placa de colaboradores en: El Eco. GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la libertad de Creación", *Arquitectura México*. Núm. 45. (Marzo, 1954), p. 44

2.2 Mi Eco

Sobre la Cronología de los Hechos

"En abril de 1952 Daniel Mont y Gabriel Orendáin me buscaron para proponerme la construcción de "algo" con absoluta libertad artística, en un terreno de las calles de Sullivan en la ciudad de México. Todavía no era seguro, pero la idea de dar a un artista la posibilidad de construir "lo que le diera la gana" hizo que el Ingeniero Francisco Hernández Macedo (propietario) prestase aquel terreno."

Mathías Goeritz todavía vivía en la ciudad de Guadalajara cuando recibió la propuesta, y aunque nunca ha quedado clara la fecha en que se mudó a la ciudad de México, se sabe que El Eco se inició en Septiembre de 1952, lo que no significó que Goeritz ya estuviera en la ciudad de México en ese momento. Al respecto Jorge Matute Remus,²⁰ en la entrevista realizada por Fernando González Gortázar, nos dice que "*Mathías empezó a construir el Eco viviendo todavía en Guadalajara; pasaba la mitad de la semana allá y la mitad aquí*"²¹

El desarrollo de la obra fue muy lento y por falta de fondos, se tuvo que interrumpir durante cuatro meses. El terreno tenía poco más de 500 metros cuadrados, y Mathías Goeritz jugando con ciertos elementos logró eficientar y explorar las calidades espaciales al máximo, mismas que estudiaremos más adelante.

Federico Moráis, en su libro "Mathías Goeritz" nos dice que "la inauguración de El Eco el día 7 de septiembre de 1953 fue un éxito. Estaban presentes todos los que en una u otra forma habían colaborado entre ellos, Rufino Tamayo, Alfonso Soto Soria, el escultor Germán Cuetto, el músico Lan Adomian, el cineasta y en esa ocasión coreógrafo Luis Buñuel, el pintor Carlos Mérida y el Bailarín Walter Nicks, quien con su grupo hizo evoluciones rítmicas en los espacios vacíos proporcionados por la gigantesca escultura de Goeritz."²²

El Museo del Eco fue presentado como un centro de experimentación y de vanguardia ¡Eco de París!. Para Mathías Goeritz "El nombre de "El Eco" le fue dado por ser eco de las posibilidades artísticas actuales, y por ser resonancia contra los constantes ataques al arte moderno."²³

Hago un énfasis especial en la justificación al nombre del Museo, porque su significado "Eco" nos da las herramientas suficientes para entender porqué Mathías Goeritz habla de una integración total del arte. Porque a pesar de que a primera instancia pudiéramos encontrar piezas independientes, estas piezas no tienen ningún sentido si no se leen en correspondencia a los ecos que se producen entre ellas. Es decir, los reflejos y rebotes que una sombra, una posición, un encuadre, un movimiento, una insinuación o un contraste, entre otras situaciones, puede generarse entre cada uno de los elementos.

Es aquí, donde nos interesa enfocarnos para realizar el análisis de esta obra, sobretodo si partimos de que Mathías Goeritz, aunque hizo algunos bocetos para un "Museo imaginario" o experimental, en esta obra trabajó "*componiendo in situ: indicando sobre la marcha la posición de cada muro.*"²⁴ Y con ello pudo probar, bajo la mirada de un escultor, las consecuencias o repercusiones que cada muro, plano, pavimento, vano, elemento arquitectónico o en su caso escultórico o pictórico pudiera generar en el conjunto. Y de esta forma reafirmamos, bajo este enfoque, la intención que Goeritz tuvo al realizar este Museo Experimental "El Eco": "*Entender el edificio en conjunto como una inmensa escultura.*"²⁵

MATHÍAS GOERITZ HABLA SOBRE EL MUSEO EXPERIMENTAL.

Hablar de "El Eco" implica un cambio en la mirada en términos espacialmente arquitectónicos y plásticos. Como tal, los puntos de enfoque se diversifican y multiplican haciendo difícil establecer un punto de partida con el cual podamos empezar nuestro análisis.

En las diversas publicaciones sobre El Eco y la Arquitectura Emocional, poco ha sido lo que se ha profundizado sobre el aspecto arquitectónico del Museo. Sabemos gracias a éstas, su fecha de construcción, colaboradores, pero de cómo se configura e interactúa el espacio no se ha efectuado una mirada pormenorizada.

Generalmente se le ha dejado hablar al mismo autor. Mathías Goeritz, simultáneamente en 1954, en la Revista Arquitectura México número 45, y en la Primera revista de Cuadernos de Arquitectura de la primera Escuela de Arquitectura de Guadalajara hace una breve descripción sobre la estructura organizativa del Museo y la ubicación de las piezas de arte. *"El terreno era pequeño: poco más de 500 metros cuadrados. Evitando ángulos rectos y empleando muros de 7 a 11 metros de altura, traté de hacer olvidar la pequeñez del lote. Como entrada dispuse un pasillo que se estrecha hacia el fondo, subiendo el piso inclusive y bajando ligeramente el techo. Para acentuar la impresión cónica, las duelas se estrechan también, llegando a un punto de fuga en el fondo del pasillo. Allí se ha colocado una escultura mía llamada "El grito" (ver Fig. 04) que obtiene su eco en un mural a la grisalla de unos cien metros cuadrados."*²⁶ Haciendo una pausa, aquí describe las diferentes versiones que surgieron para hacer dicho mural, desde la de Rufino Tamayo hasta la de Henry Moore.²⁷

Temiendo ser criticado por haber invadido el campo arquitectónico, Goeritz se anticipa y explica que "sin duda, desde el punto de vista estrictamente funcional se ha perdido mucho espacio útil a causa del

patio del Museo, pero a juicio mío, éste era necesario para hacer culminar la serie de impresiones obtenidas desde la entrada. Se persiguió causar el efecto de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por la inmensa cruz de hierro que forma la puerta-ventana del salón principal. Además este patio se destina a exposiciones de escultura al aire libre. Una de ellas ya se encuentra como parte permanente de la composición: una serpiente (...) Un muro columna de gran altura pintado de amarillo, completa la composición (...) En una de las caras de este muro hice colocar mi Poema plástico en Hierro."²⁸

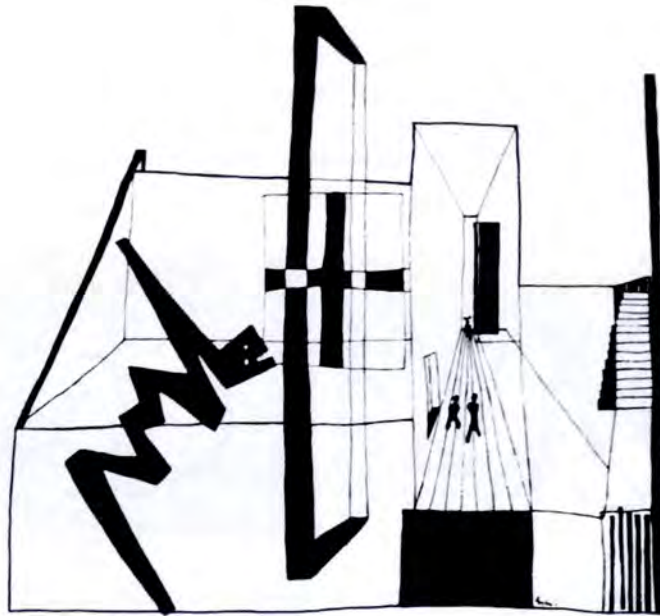
Aunque breve su descripción, Mathías Goeritz a través de estos párrafos, nos lanza las primeras pistas para mirar su Museo. Como ejercicio inicial he sobresaltado con "negritas" las palabras claves de su obra. Recopilándolas tendríamos: ángulos rectos, muros, pasillo, piso, techo, impresión, fuga, mural, patio, impresiones, entrada, cruz, puerta-ventana, una serpiente, un muro columna, composición, y Poema plástico.

A primera vista, la mayoría de estas palabras entran dentro del campo arquitectónico, y puede ser que fríamente no nos digan nada más, son palabras que usamos todos los días. Sin embargo, para Mathías Goeritz, ésta es la primera vez que tiene que hacer uso de estos términos para expresarse y describir su propia obra, y con ello, lo que cada uno de estos términos significa desde su propia concepción como pintor y escultor. Dentro de este grupo resaltan dos palabras, que por objeto de estudio son básicas: "impresión" e "impresiones". Estas dos palabras, que vienen siendo una misma, son las que dan sentido a todo este conjunto de expresiones y a este trabajo de investigación.

Mathías Goeritz no sabía de representación arquitectónica pero logró contener todas estas palabras dentro de un boceto muy peculiar. (Ver



04 "El Grito". Escultura en Madera de Mathías Goeritz. Fotografía de la Invitación a la Exposición 1952. Cedita por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas. Publicada por primera vez en: GOMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación". *Arquitectura México*. Núm. 45, p. 44.



Mathías Goeritz: Pictograma

Fig. 05) Básicamente es el dibujo más importante que se tiene registrado para este punto de partida, y es el único dibujo en donde Goeritz logró plasmar su "impresión" global del Museo. Quizá no logró poner en palabras todo lo que había en su cabeza, pero este dibujo es uno de los tantos medios de los que Mathías Goeritz se vale para transmitir intencionadamente lo que quiere comunicar.²⁹

El museo es una caja de impresiones, resultado de la interrelación de cada uno de los elementos que lo componen. Partiendo de esta premisa, surgió la idea de hacer una lectura paralela de los hechos reales e imaginarios. Es decir, de la obra en sí, considerándola como producto de una creación directamente en el sitio, y de la idea plasmada gráficamente de la preconcepción del museo.

05. Dibujo Ideográfico, Mathías Goeritz 1952-1953. En: *Arquitectura México*. Núm. 83. (Septiembre 1963)

2.3 ACERCA DE UN DIBUJO

Muy poca es la información gráfica que se tiene del Museo. Sólo son dos los dibujos que se han publicado, pero existen testimonios de personas que estuvieron muy cercanas a Goeritz en el momento del desarrollo del Museo, que aseguran la existencia de material gráfico. Fernando González Gortázar en su libro "Mathías Goeritz en Guadalajara" a través de una entrevista realizada a Alejandro Zohn y Enrique Nafarrate - alumnos de la primera escuela de Arquitectura en Guadalajara- testifican la existencia de ellos y su visita al Museo El Eco en persona, cuando estaba ya casi terminado. Ellos comentan que "en papel, hubo esquemas previos al Eco aquí en Guadalajara, a lápiz, hubo dibujos no arquitectónicos (...) Quizá fue en alguna plática con él, en la Escuela, no sé exactamente cómo, pero yo cuando fui a ver El Eco ya tenía idea de que había un pasillo y de que se cerraba el pasillo y había al fondo un salón (...) Cuando vi El Eco en papel se me hizo absurdo, y cuando lo vi en realidad se me hizo muy excitante."

30

Aunque su testimonio no nos clarifica si se trata de otro tipo de material que no se haya recopilado, que bien podría corresponder a la misma planta genérica -uno de los dos dibujos mencionados-, es una forma de confirmar que efectivamente existieron dibujos con anterioridad al término del museo.

Para abordar el análisis, partiremos de un dibujo publicado por primera vez en la revista *Arquitectura México* número 83,³¹ (ver Fig. 05) y posteriormente por Federico Moráis, en su libro titulado "Mathías Goeritz."³² Él lo nombra "Dibujo ideográfico El Eco", pero en publicaciones posteriores se le redujo a "pictograma."³³ Además de este dibujo ideográfico se tiene el registro del único plano en dos dimensiones realizado por Goeritz, y que corresponde a las plantas genéricas en tinta, de las cuales hablaremos más adelante.

Reconociendo el proceso que Mathías Goeritz fue explorando a lo largo de su carrera como pintor, en este dibujo logra contener tres de sus constantes pictóricas: la línea que contornea la figura y que varia su espesor haciéndose algunas veces más fuertes y decididas; el paso del esquema lineal a la yuxtaposición de objetos y finalmente la introducción de imágenes superpuestas.³⁴ (Ver Fig. 06, 07, 08)



Es lógico de entender que Goeritz, por su formación artística, no sabía cómo elaborar planos en términos arquitectónicos. Él era muy hábil en el uso de la línea para lograr abstraer la esencia de los objetos que quería plasmar. Lo que se ve reflejado en la primera etapa de su época pictórica de 1942 a 1945 en Marruecos y España.³⁶ Esta destreza le ayudó prácticamente a plasmar en un solo dibujo una idea simultánea de



06. Izquierda: Techos de París, Boceto: Mathías Goeritz 1937. Derecha: Bajo el Sol, Mathías Goeritz 1947. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

07. Viñetas de la Serie Eros, Mathías Goeritz, 1948. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

08. Izquierda: El Pastor, Goeritz 1937, Derecha: El asesinato de la niña, Mathías Goeritz 1947. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.



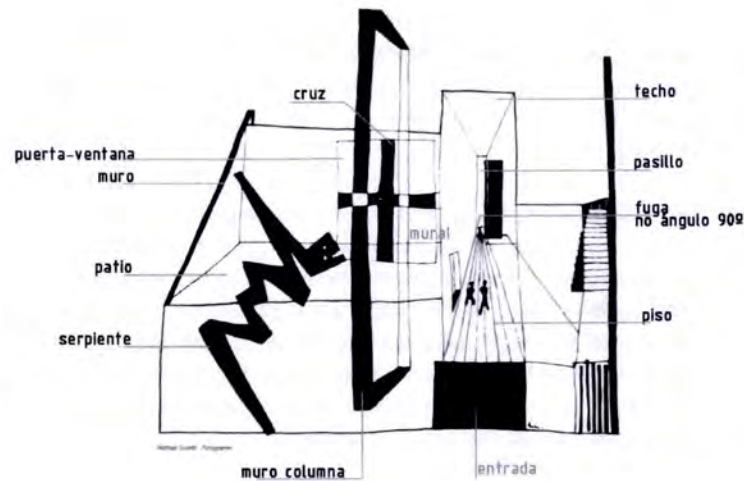
A través de este dibujo, Mathías Goeritz plantea un modo nuevo o distinto de concebir la construcción visual del objeto. Logra traducir bajo una mirada e intención impresionista - cubista³⁵ la impresión que quería dar a su obra. Nos permite recorrer cada uno de los rincones del Museo en una simultaneidad espacial, y enfatiza en cada uno de ellos, lo que le es inherente, lo desconocido y lo esencial de sus impresiones y emociones.

las fachadas, plantas y secciones del museo, así como de la serie de ideas en tres dimensiones que haciendo uso de la línea, como generador de transparencias, permitía explicar tanto el espacio exterior como el interior de la obra, sin interferir el uno con el otro.

Como un primer ejercicio, hemos colocado cada una de las palabras, que Goeritz utiliza para describir el Museo, en el dibujo. (Ver Fig. 09) La inquietud que surge con esta superposición, es la dificultad de diferenciar dónde empezaba un elemento y dónde terminaba el otro; lo que nos condujo a interesarnos por mirar cada uno de estos elementos para entender cómo Goeritz visualizó la impresión que quería transmitir y sobre qué elementos se basa para hacerlo. El "cómo", es en lo que nos ocuparemos en esta primera lectura de los hechos imaginarios a través de este dibujo.

09. Dibujo Ideográfico. Con superposición de términos. Dibujo Mara Partida

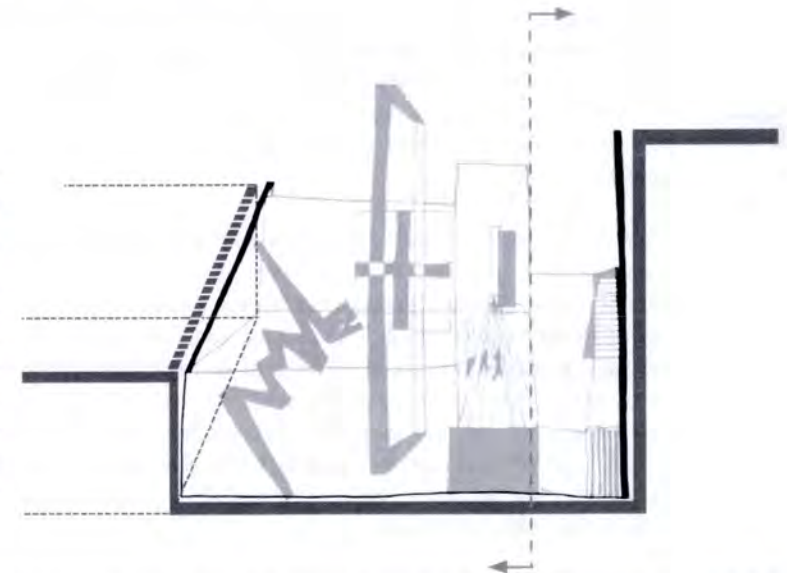
10. Dibujo Ideográfico. Límites Colindantes indicando la línea de cambio de dimensión. Dibujo Mara Partida

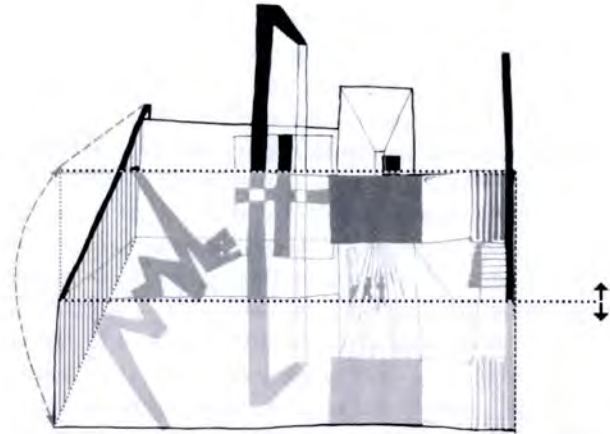


Límites

Recordando que Mathías Goeritz quería evitar la percepción de la pequeñez del terreno, su primera estrategia fue de demostrar que todas sus ideas encajaban en el sitio y que cada uno de sus espacios implicaba su adecuada relación a los edificios colindantes. (Ver Fig. 10) Así partiría de alinearse a los muros existentes de manera que la altura de ellos le dieron la pauta para establecer la dimensión vertical en cada uno de los elementos, con el fin de armonizar con el contexto y dar la amplitud necesaria en cada uno de los espacios del Museo. Para ello, en el dibujo define muy bien sus límites, y los presenta, no de forma simétrica, sino por medio de dos líneas muy marcadas lateralmente, una inclinada absorbiendo la perspectiva y otra vertical ajustándose al alzado.

La primera línea, correspondiente al límite izquierdo, es definida en forma diagonal, acentuando su idea de evitar los ángulos de 90 grados, pero también enfatizando la contención de un espacio abierto que se fuga hacia el cielo sobrepasando cualquier límite. Es posible que Goeritz, tomando en cuenta que los edificios colindantes eran de altura considerable y queriendo conservar la fachada principal a una altura lo suficientemente baja como para insinuar al peatón que algo hay detrás de ese muro, haya buscado absorber en un solo elemento ambas situaciones. De modo que la línea diagonal es solamente una de las caras del muro contenedor del patio y no el muro en sí. Al hacer esto, Goeritz abstrae un plano de cuatro lados y lo representa como uno de tres, (ver Fig. 11) con lo que logra manifestar de un solo trazo, tanto la visión tridimensional como la bidimensional de la unión del muro de fachada al muro posterior del patio, sin olvidar que el colindante es mucho más imponente.



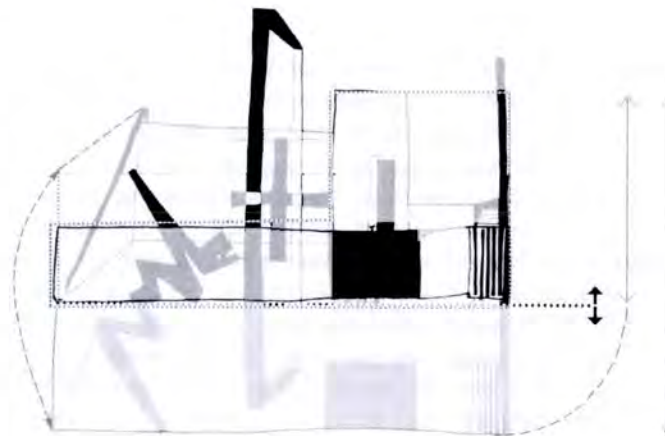


El truco óptico recae en la forma en que traza la línea de tierra del patio en relación con sus muros contenedores. Si esta línea la trazáramos paralela a la línea superior inclinada nos daríamos cuenta que el muro de fachada coincide perfectamente con ambas líneas, o si dibujáramos la línea superior paralela a la línea de tierra que proyecta Goeritz, nos daríamos cuenta de que Goeritz desdobra el muro de fachada para permitirnos entrar en el patio alterando la percepción real del espacio.

En el caso del límite derecho, Goeritz lo indica con una línea vertical gruesa a manera de corte del muro en sección. Si observamos detenidamente el dibujo, podemos percatarnos de que Goeritz intentaba hacer dos impresiones distintas en él. Por un lado en el polo izquierdo nos saca del espacio alejándonos de él, como si lo percibiéramos desde fuera. Pero por otro lado, en la parte derecha nos introduce en el espacio acercándonos desde una dimensión desconocida, por lo que la representación de la línea vertical gruesa tiene una lógica en el momento de percibir que estamos dentro del espacio y la línea por tanto es el corte del muro colindante.

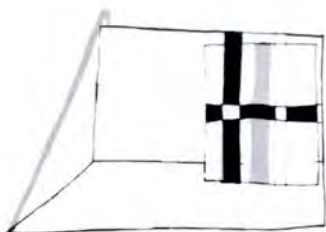
La forma de marcar los límites del museo no se centra solamente en estas dos líneas laterales, sino en los planos que corresponden a su fachada principal delantera y posterior. Observando el dibujo con un poco más de detenimiento, vemos que reduciendo la transparencia que pueden crear los planos dibujados en líneas, se puede trazar y encontrar fácilmente lo que correspondería, en primera instancia, a la idea general de la fachada principal, (ver Fig. 12) que se ha enfatizado en color naranja.

Esta fachada, formada principalmente por un muro en "L" es interrumpida por un plano negro que corresponde a la entrada al museo. Un plano sólido en color negro. Ante la franca consolidación del muro en "L" de la fachada hacia la calle, Goeritz logra enfatizar el punto del vacío por el que se puede traspasar este muro, y con el cual denota la incógnita de la sorpresa. Así, Mathías Goeritz introduce la primera pauta de un ritmo de sorpresas que experimentará al traspasar este plano y el paso entre cada uno de los espacios entre sí.



11. Dibujo Ideográfico. Desdoblamiento del muro. Dibujo Mara Partida

12. Dibujo Ideográfico. Identificación de Fachada por desdoblamientos. Dibujo Mara Partida



Este mismo muro en "L", puede llegar a tomar múltiples variaciones sin afectar su configuración inicial en el dibujo. Es decir, al mismo tiempo que conforma la fachada en dos dimensiones, al pasar a la tercera dimensión sufre un desdoblamiento visual, que nos permite traspasar las fronteras del alzado e introducirnos al patio principal del Museo.

Este desdoblamiento visual del muro no sólo nos permite apreciar los elementos que integran el espacio abierto del patio, sino que por el mismo efecto visual, se alcanzan a percibir las interrelaciones que crearán el muro columna y la serpiente en el envoltorio del museo. Mismas que iremos explicando.

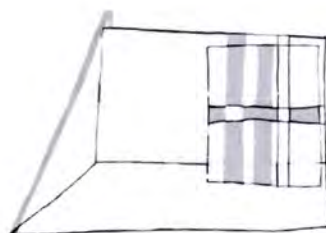
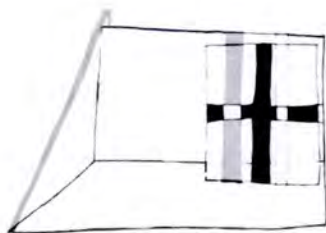
LA SERPIENTE Y SU HÁBITAT

La serpiente viene a ser el elemento activo del espacio, enfatizando a su máximo las líneas angulares que la componen. Goeritz vuelve a evadir los ángulos rectos, y con ello hace que la serpiente sea uno de los elementos que plantea relaciones básicas, e intensas, entre los elementos de gran contundencia visual y espacial, como lo es en este caso el patio y la ventana se insinúa tras el muro-columna.

El muro-columna, por su parte, es el único elemento que refuerza su volumetría y condición tridimensional, a través de un trazo más grueso que el resto de las líneas, que refleja la oscuridad continua en la que permanecerá debido a su orientación durante la mayoría del tiempo. Su mayor énfasis recae en la interrelación con la puerta-ventana, que Mathías Goeritz ha traducido en una cruz. Es decir, la puerta-ventana ha perdido su presencia como tal y pesa más su valor escultórico que generan sus carpinterías y que le permiten interactuar con los elementos inmediatos a él, de tal forma que su representación lineal cobra mayor importancia.

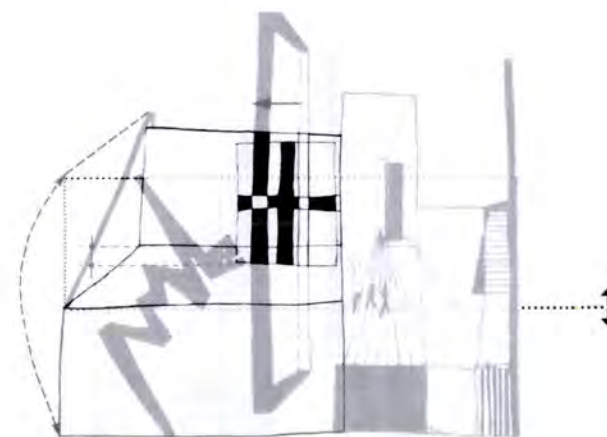
Es tan fuerte el papel que desempeñará esta puerta-ventana no sólo interior sino exteriormente, que Mathías Goeritz la ha desfasado de

su muro contenedor, (Ver Fig. 13) de tal forma que con un movimiento hacia delante, se transporta inmediatamente hacia el patio, haciendo mucho más contundente la necesidad de exteriorizar el espacio interior de la galería que se resguarda tras la ventana. La importancia visual de la ventana se ve reforzada al ser objeto de situaciones simultáneas, donde Goeritz juega a través de la técnica de superposición con los trazos que conforman parte del muro columna y los mismos trazos de la cruz de la ventana, de manera que haciendo uso de negativos en los cruces de coincidencias, duplica el elemento cruz, y crea una visión múltiple de su interrelación en el espacio exterior y en el espacio interior. En el exterior, el desplazamiento manifiesta la presencia de esta puerta-ventana y su variación continua en el espacio, dependiendo del uso que se le dé. Así unas veces puede estar abierta y desfasarse del centro del hueco, y otras, puede estar cerrada y estabilizarse en el centro. (Ver Fig. 14)



13. Derecha: Dibujo Ideográfico. Identificando desfase de la puerta-ventana. Dibujo Mara Partida

14. Arriba: Dibujo Ideográfico. Multiplicidad de la Cruz. Dibujo Mara Partida



Por otro lado, esta visión simultánea, tiene una repercusión hacia el interior, que indica la extensión que puede crear la cruz en el espacio a través de su potenciada sombra, que funciona como elemento de interrelación y correspondencia mutua entre los fenómenos internos. Es decir, la ventana a través de su negativo nos anuncia que existe todavía algo más allá de la cruz, sin necesidad de incluirlo en el dibujo. Es una especie de acercamiento, donde, por medio de su envolvente, logra dialogar con el interior del espacio y viceversa. Desplazándose en cada uno de los espacios para insinuar las relaciones entre ellos. La puerta-ventana es un elemento más del patio, un objeto que adquiere dimensión.

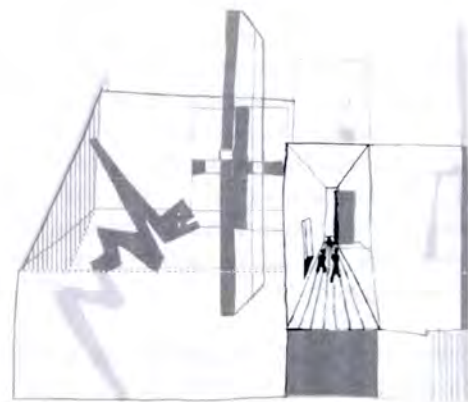
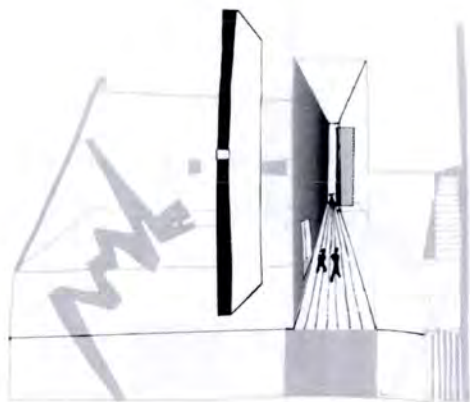
Recorrido de Instancias

El pasillo de entrada es el eje organizativo del museo, es el testigo multifacético de todos los sucesos que ocurren en él y así es como nos lo muestra Goeritz. (Ver Fig. 15) Paralelamente dialogan dos situaciones. La primera, una direccionalidad inminente que nos conduce hasta el

fondo y que remata en la galería del museo. La segunda es una serie de instancias que acompañan la experiencia del recorrido a lo largo del pasillo y que van alternándose a base de contrastes con la estructura unidireccional del mismo.

Prácticamente estas instancias se corresponden a un ritmo de llenos y vacíos, marcado por tres elementos. El primero es la pequeña ventana colocada en la parte inferior izquierda del dibujo, la discreción con que Goeritz la coloca, incrementa aún más la impresión de sorpresa, de saber que hay algo más allá de esa ventana.

Lo que Goeritz hace para lograr esta sensación, es colocar la ventana lo más pequeña y discretamente posible, para que sin necesidad de mostrar dentro de ella el espacio exterior del patio, se insinúe que hay algo más allá. Y el hecho de colocar dos escalas humanas frente a ella, nos empuja inmediatamente a voltear nuestra mirada con mayor atención hacia ella. Quizás es un poco arriesgado decirlo, pero es en esta escena del dibujo, donde Goeritz logra transmitir con más



15. Dibujo Ideográfico. Pasillo de Entrada como recorrido de instancias o ambientes. Dibujo Mara Partida

16. Dibujo Ideográfico. El juego de la escala y la realidad, reducción de ambientes internos. Dibujo Mara Partida

fuerza su idea de "la arquitectura cuya función es la emoción".¹⁷ Es a base de jugar con diversas escalas espaciales contrastantes, donde por un lado empequeñece al hombre y el valor de la ventana en el espacio; y por el otro, engrandece los elementos interactuantes del espacio exterior y los presenta a manera de eventos simultáneos. Goeritz intencionadamente trastorna los valores reales del espacio, mismo tiempo, mismo territorio, pero contrastantes aproximaciones de percepción espacial. (Ver Fig. 16) El hecho de evitar plasmar la ventana como un elemento ordinario y transgredir su sentido espacial, hace mucho más fuerte la impresión del impacto tanto visual como espacial que se genera entre ambos eventos, el pasillo y el patio.

Escalas y Enfoques

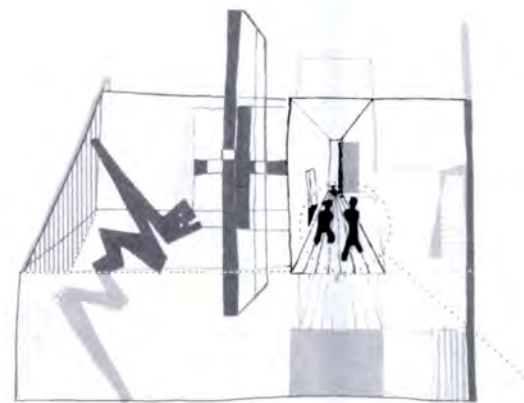
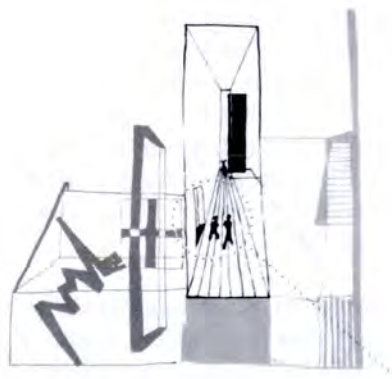
Basándonos en este efecto transescalar, se experimentó alterar las dimensiones espaciales de su dibujo y los resultados fueron evidentes al representarlos lo más cercano a la realidad. (ver Fig. 17) El patio disminuía considerablemente su tamaño y por tanto la importancia que cobraba en el dibujo, lo que nos lleva a entender que al trazar

este dibujo, Goeritz siempre tuvo una intención detrás. Igualmente, si observamos la dimensión que tiene el pasillo y la comparamos con las escalas humanas que aparecen en él, la extensión del espacio se llega a duplicar o quizás hasta a triplicar con respecto a la dimensión real del pasillo. (Ver Fig. 18)

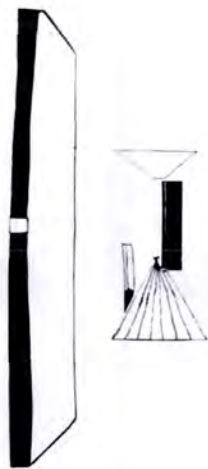
La idea de incluir las escalas humanas enfatiza su deseo de mostrar la grandeza del espacio, siendo otro de los trucos que Goeritz utiliza para hacernos olvidar la pequeñez del sitio. Es una invitación a perderse dentro de las inmensidades del arte y de una exaltación de lo que la emoción puede crear en el hombre. El dibujo ideológico es un ejemplo de la voluntad de hacer dos operaciones a la vez, acercar al hombre a que sienta esa emoción, pero al mismo tiempo alejarlo para que pueda percibir cómo lo sienten los demás. Es un juego de "acercamiento" y "alejamiento", del espectador, donde lo importante no es lo que se ve a simple vista, sino la serie de impresiones que se pueden llegar a percibir.

17. Dibujo Ideográfico. El juego de la escala y la realidad, reducción de ambientes externos. Dibujo Mara Partida

18. Dibujo Ideográfico. Escala humana real en relación al Pasillo de Entrada. Dibujo Mara Partida



El siguiente elemento que aparece en este ritmo de instancias entre llenos y vacíos es el muro-columna negro. (Ver Fig. 19) Si la misión de la ventana era fugarnos hacia el espacio exterior, el muro viene a ser el elemento estático, el que nos detiene y anuncia el final de nuestro recorrido. Prácticamente, Goeritz hace un truco muy interesante: desaparece el muro perimetral derecho del pasillo (el cual lo define solo por líneas, que incluso se sobreponen al muro columna, cambiando de color), y utiliza este muro negro, para que se defina y traspase esta serie de trazos lineales, donde se nos anuncia la posibilidad de fugarnos hacia dos espacios: La galería al fondo y el bar detrás de este muro perimetral imaginario, espacios que no se muestran en el dibujo. El muro-columna negro se presenta además sin tocar el techo ni las paredes, está completamente suelto rodeado por la nada, sólo el vacío.



Goeritz ya visualizaba la integración de elementos arquitectónicos, por ejemplo un muro, como elemento escultórico, "... en el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y del techo, tiene que dar la sensación real de una altura exagerada fuera de la "medida humana", en el patio faltaba un muro más alto comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que como un rayo de sol- entra en el conjunto, donde no se hayan otros colores mas que el blanco y el gris."

Por medio de este dibujo Goeritz tiene la capacidad de hacer aparecer, desaparecer o resaltar los elementos que le son imprescindibles para explicar su idea del espacio. El tercer elemento que presenta dentro de este ritmo de elementos paralelos en el pasillo, es precisamente la columna vacía al final del mismo. El contraste que ejerce la aparición del muro negro ante esta boca final acentúa la luminosidad que nos espera tras cruzar todo el corredor. Es la puerta que nos anuncia que aún queda algo más que recorrer y siendo la galería el espacio principal del museo, Goeritz evita mostrarla dentro de toda esta serie de eventos simultáneos, será la sorpresa final que dejará preparada en el sitio, para todos los espectadores.

Finalmente, el último elemento dentro de esta serie de instancias, la pequeña escultura al fondo del pasillo bien podría ser "el torso" (ver Fig. 20) pero Mathías Goeritz asegura que es el "Grito". Aunque difícilmente se puede entender su forma en el dibujo, su posición es la mayor confirmación que de existe el espacio principal del museo, la galería. La escultura se presenta como el generador de la fuga de todas las líneas del pavimento, mismas que intensifican aún más la direccionalidad del pasillo.

De todos los elementos que incluye Goeritz en su dibujo, el pavimento es el único que posee una textura propia, y se vale de ella para incrementar los efectos espaciales que quiere lograr, como en este caso



19. Dibujo Ideográfico. Muro Columna Negro. Remate y referencia. Dibujo Mara Partida

20. El Torso. Escultura en Madera 1952. Archivo Mathías Goeritz Instituto Cultural Cabañas.

la intensificación de la fuga del pasillo; su despiece acentuará la fuga que guía al espectador hasta el espacio culmen del museo. Pero también a través del despiece construye una forma de establecer relaciones por opuestos en todos los sentidos para lograr incorporar cada uno de los elementos y eventos que se desarrollan en el mismo. Así, en el sentido horizontal, contrasta los planos de pavimentos y cubierta a través de su textura. En el sentido vertical, la fuerza y peso que cobra el muro-columna negro que nos guía la atención hasta la galería, contrastará con la transparencia y lucidez de la ventana en el inicio del pasillo.

El último evento que se incluye en el dibujo es el que corresponde al acceso de la Galería Daniel Mont. (Ver Fig. 21) Prácticamente Goeritz anima un dibujo en planta, alzado y sección al presentarlo de forma simultánea como una perspectiva a través de sus sombras. Lo interesante es que, al igual que el muro-columna negro es traspasado por el trazo del muro imaginario, la escalera se camufla con el muro lateral izquierdo presentándose en su parte oculta en "negro" como si se quisiera hacer una radiografía de ella, un negativo. Y en su parte vista, el positivo, completa y acentúa aún más con este efecto la sensación de ascendencia. Mezclando tres dimensiones en dos dimensiones, Goeritz juega con la percepción del espacio y esta técnica a base de negativo y positivo, le es suficiente para expresar lo que se quería lograr. No sólo es importante la técnica reflejada, sino el cómo y porqué lo hace.

Goeritz logra transmitir en esta última parte del dibujo, conjugando y reflejando las partes oscuras o negativas con las claras o positivas de la escalera, la existencia de un elemento o entrada de luz que produce este juego de claroscuros imaginarios. Y si a esto aunamos que dibuja la supuesta silueta o envoltura de este espacio solo por sus bordes laterales, y sin ningún indicio de cubierta, es claro que de alguna forma intuía, o preveía introducir una iluminación cenital en este acceso a la Sala Daniel Mont.

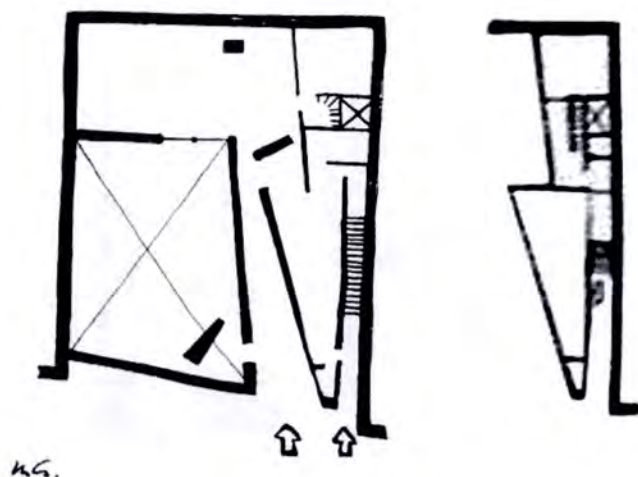


De la Tercera Dimensión a Una Menos

Por medio de este dibujo ideográfico, hemos tratado de entender las diferentes visiones que Goeritz concibió para el Museo. Además de este dibujo existen dos croquis de la mano de Mathías Goeritz que constituyen un primer acercamiento a la representación arquitectónica y que corresponden a las plantas baja y alta del museo, publicadas paralelamente por primera vez en las revistas *Cuadernos de Arquitectura* y *Arquitectura México* en Marzo de 1954.³⁸

Lo interesante de explorar estas *plantas genéricas* para nuestro objeto de estudio, es encontrar lo que Goeritz no nos pudo ilustrar en su dibujo ideográfico, y entender las herramientas de que él se valía para dar otro sentido a los elementos gráficos básicos en la arquitectura, como lo son la línea, el plano y el volumen. (ver Fig. 22) Las plantas

21. Dibujo Ideográfico. Escalera en todas sus dimensiones, planta, alzado y perspectiva en una sola imagen. Dibujo Mara Partida



fueron desarrolladas en 1952, bajo la técnica de tinta china, muestran toda esta serie de características que Mathías Goeritz describe en su texto y esboza en el dibujo ideográfico.

La primera diferencia con respecto al dibujo ideográfico, radica en que a través de las plantas, es posible entender la estructura total del edificio. Es decir, se percibe la lectura real de la organización del espacio y las relaciones entre los elementos antes explicados. Lo que nos interesa mirar y reconocer es cómo Goeritz pone estos elementos a interactuar, ya que con las estrategias de simultaneidad y superposición del dibujo ideográfico, este hecho no es del todo evidente.

En las plantas genéricas, Goeritz parte de un sistema de trazos lineales, como en sus primeras pinturas,²² y logra plasmar en un lenguaje arquitectónico, sus ideas. "No hay casi ningún vínculo de 90 grados - básicamente sólo el perímetro del terreno- en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados en un lado y más

*anchos en el opuesto. Se ha buscado esa extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo. No existen curvas amables, ni vértices agudos"*²³

Rita Eder,²⁴ en su artículo "Ma. Go. Visión y Memoria" describe brevemente que "sus estructuras tienen un movimiento y una energía distintas, las proporciones que utiliza, los materiales, la intención, pero sobretodo la herencia cultural que tiene de introyectar en esas estructuras un ángulo, una mínima desproporción, una forma de tratar la materia, engrosar o adelgazar inesperadamente alguna de las partes que componen sus estructuras. Su audacia para el contraste y el encuentro en una misma estructura de dos intenciones distintas generan una lectura más intensa, directa e inmediata de la forma."²⁵

¿De qué elementos se vale Mathías Goeritz para explicar éstas ideas? De la simple utilización de la línea. La línea, hasta este momento, había estado siempre presente en la expresión pictórica de Goeritz. Sin embargo, lo que Goeritz plasma en esta pintura no es una línea cualquiera, es una línea premeditada que tiene una intención y una razón de ser. No es casual que exista una diferenciación inicial en los espesores de línea que Goeritz plasma en las plantas. Y mucho menos el énfasis que se observa en cada una al engrosarlas en ciertos extremos. (Ver Fig. 22)

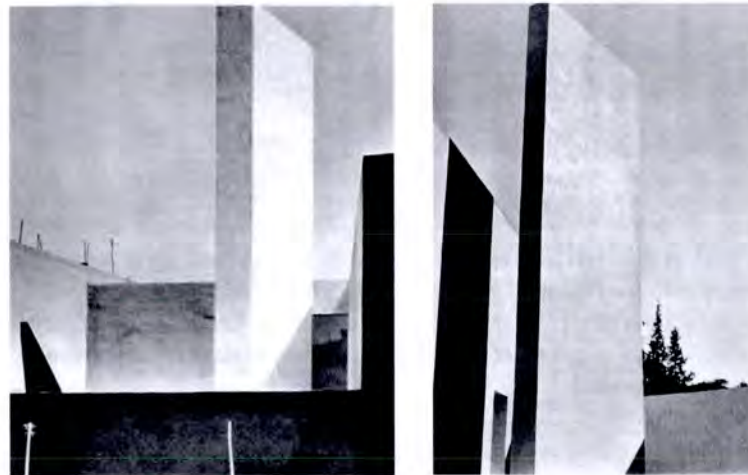
A diferencia de las obras venideras en colaboración con Luis Barragán, quien para la disposición de los muros en los ámbitos de paso de un espacio a otro o umbrales, utiliza constantemente una operación de plegado o doblamiento para dar un mayor grosor al muro. En El Eco, el mismo muro, que es representado por una línea recta por sí sola, absorbe el engrosamiento desde su estructura interna. En este caso la sensación de atravesar por gruesos muros también es resultado real. (Ver Fig. 23)



22. Plantas Genéricas. Mathías Goeritz 1952-1953. GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación". *Arquitectura México*. Núm. 45 (Marzo, 1954) p. 38

23. Planta Casa Estudio Luis Barragán. Francisco Ramírez 14, 1947. Engrosamiento de muros por quiebre de líneas. Dibujo Mara Partida

Lo mismo sucede con los muros-columna, Goeritz explora por medio de pequeñas líneas exentas ensanchándolas según sea el efecto que quiera producir. En el caso de la columna negra, en el interior del museo, la razón fundamental de su engrosamiento, responde a la misma relación que tiene en proporción con su altura y sentido de fortaleza que se busca en ella. En el caso del muro amarillo, su engrosamiento tiene dos sentidos. El primero de la calle hacia el museo, es donde sufre su mayor ensanchamiento, ya que debido al efecto de perspectiva el muro duplica su espesor. El segundo del museo hacia la calle, por efectos visuales se compensan a tal grado sus irregularidades que parece un prisma completamente regular. (Ver Fig. 24)



24. Muro Columna en el Museo Experimental El Eco 1952-53. Vista desde el exterior. Vista desde el Patio. Cedido por el archivo Mathías Goeritz Instituto Cultural Cabañas

25. Plantas genéricas. Línea Continua. Dibujo Mara Partida

Lo que se desprende de este juego de líneas o muros en planta, es que al ensancharse de alguno de sus extremos, pierden su configuración como tales y se transforman en planos. Es decir, pasan fácilmente de una única dimensión a dos. Esto también se ve reflejado en los planos o alzados que resultan de la extrucción de estas líneas, llega un punto que pasan a la tercera dimensión al ensancharse aunque sea

ligeramente transformándose en volúmenes. Estos cambios de dimensión son un juego que Goeritz iría explorando desde sus inicios en el campo escultórico y arquitectónico.

Además de esta evidente distinción, existen tres diferencias básicas entre el dibujo ideográfico y las plantas genéricas que hemos denominado: línea continua, triángulo y, coincidencias y ausencias.

La Línea Continua

La primera diferencia es que en la planta se nos enfatiza el límite del proyecto a través de una línea continua, (ver Fig. 25) como si



fuera una especie de cajón, Goeritz introduce en él los demás trazos o espacios. En el dibujo ideográfico contrariamente rompe lo más que puede la continuidad de este límite para mostrar, a base de dos líneas -una en perspectiva y otra en sección-, las diferentes posibilidades y escalas espaciales que juegan los muros colindantes dentro del proyecto. Esta línea continua en planta es el resultado de "iniciar la

obra construyendo muros muy altos para que no se vieran las casas de alrededor y para que el edificio tuviera total autonomía en lo que se refería a su espacio interno.”⁴³

Además dentro de esta línea continua, Goeritz realiza una primera operación, semejante a las técnicas de Barragán, dobla en la esquina para incrementar visualmente el espesor del muro, como si quisiera crear parte de una muralla. Si observamos en los isométricos de Gerhard Auer, este muro sufre una especie de triangulación en el extremo que absorbe el efecto de engrosamiento. (Ver Fig. 28)

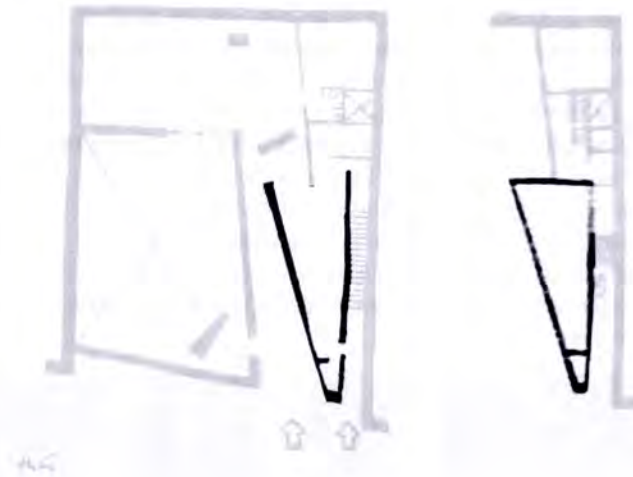
Un Triángulo

La segunda diferencia es la aparición del elemento triangular (ver Fig. 26) que contiene el espacio del bar en la planta baja y la galería Daniel Mont en la planta alta.

Cómo se sitúa el triángulo en el espacio, cómo se incorpora, intercepta o separa con respecto a los demás elementos, es el punto de interés donde nos centraremos en esta primera mirada, ya que es el inicio de una dinámica espacial que Goeritz seguirá explorando en sus obras posteriores. Pero que en este dibujo por primera vez propone.

Este triángulo, pasa casi totalmente desapercibido en el dibujo ideográfico y prácticamente la única triangulación que se enfatiza en este dibujo ideográfico, es la que produce el pavimento del pasillo al confrontar las líneas fugadas. Esta triangulación será inversa a la que aparece en planta, es decir, las líneas agudizan su punta hacia el espacio de la galería, mientras que en la planta lo hacen hacia el ingreso del museo.

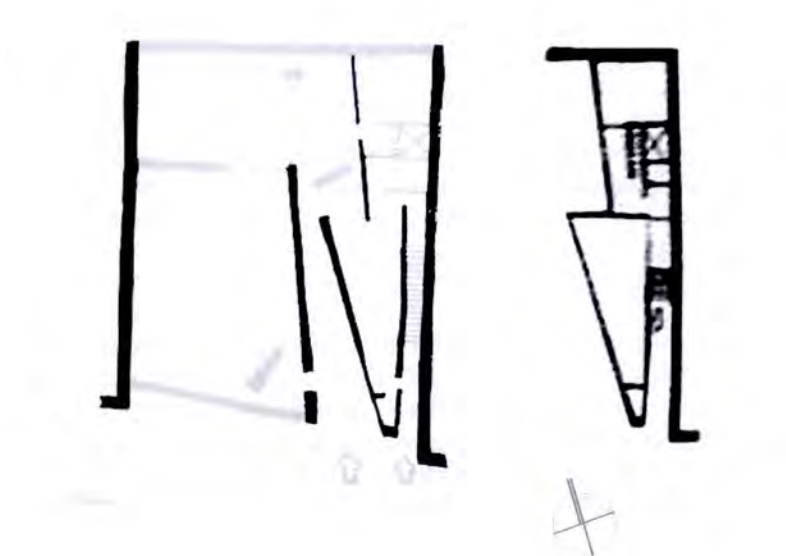
Lo interesante de la aparición de estos triángulos en planta es que Goeritz vino a darles una nueva reinterpretación “geométrica”. En ese sentido, Goeritz en vez de diseñar una distribución espacial, pintó un



26 Plantas genéricas. La presencia del Triángulo abierto y cerrado. Dibujo Mara Partida

cuadro. Para realizar este paso, Mathías Goeritz tuvo que hacer uso de la composición.⁴⁴ Kandinsky en su libro “De lo Espiritual en el Arte” nos dice que la composición dispone de dos medios: “*el color y la forma.*”⁴⁵ En este caso nos centraremos solamente en la forma, ya que Goeritz no exploró en absoluto el color en sus esquemas de plantas genéricas, sino hasta la obra.

Es evidente, que a lo largo de la carrera pictórica de Goeritz, siempre hubo una tendencia hacia la línea continua o dinámica. Y en su mismo discurso sobre El Eco, acentúa la intencionada ausencia de paralelismos y del uso de ángulos rectos.⁴⁶ En esta planta, Goeritz introduce así el elemento clave para producir toda una serie de efectos angulares: El triángulo,⁴⁷ que no es un triángulo convencional, sino un triángulo que por su misma forma y disposición, produce afecciones en los consecuentes y continuos elementos espaciales del museo.



Cómo dibuja este triángulo en su pintura es la clave a resolver. Inspirado en sus experiencias dentro de los ejercicios de su asignatura educación visual, donde hacía que sus alumnos de arquitectura exploraran al máximo la forma más sencilla, haciendo sobre ella ciertos cortes y modificaciones para obtener varias formas diferentes, pero al mismo tiempo manteniendo la unidad de la forma inicial, Goeritz aplica estos mismos criterios, pero los lleva a sus máximas consecuencias.¹⁸

Así encontramos en planta baja un triángulo incompleto, (ver Fig. 26) y en planta alta un triángulo completamente delimitado en sus tres lados. Ambos comprenden dos espacios de las mismas dimensiones, en planta baja el bar, y en planta alta la Sala de Daniel Mont. La cuestión es que, si ambos espacios tienen las mismas dimensiones ¿por qué surge la necesidad de mostrar estos triángulos diferentes?

La respuesta más sencilla sería, por enfatizar los ingresos a cada espacio. Pero si entendemos estas plantas como el resultado de una pintura, básicamente encontramos una primera explicación: El hecho de encontrar un triángulo convertido prácticamente en un ángulo por la ausencia de una de sus caras, nos dirige la mirada inmediatamente hacia la parte superior de la planta, los brazos abiertos de este triángulo nos empujan hacia la galería principal. En cambio el triángulo de la planta alta, completamente cerrado, y además doblemente apuntado con la pequeña línea casi en su extremo inferior que conforma una flecha perfecta, nos hacen movernos hacia fuera del edificio, confirmando que el recorrido ha terminado ahí.

Con estos dos movimientos polares, Goeritz nos hace recorrer el museo intuitivamente, siguiendo su misma lógica espacial. Es como si estas líneas tuvieran un imán que las atrae hacia el espacio de la galería. Estos triángulos no sólo muestran una dinámica de movimiento en la composición del cuadro y del espacio, sino que su misma disposición en el espacio, generan una lógica consecutiva a partir de este triángulo en la planta baja, (ver Fig. 27) donde de manera aleatoria, superpuesto casi paralelamente por una de sus caras hacia la línea colindante del extremo derecho, produce un cambio de ortogonalidad clave en la búsqueda de sus sensaciones, quedando así la otra de sus caras definidas libre de cualquier regla de distribución. Esto permite que las demás líneas subsecuentes, la que correspondería al límite del pasillo, de la galería y el patio entren dentro de esta dinámica de ausencia de paralelismos. Y con ello viene a reafirmarse el papel del muro como definidor y conductor del espacio.

Es también a través de estas líneas asimétricas que Goeritz busca otorgar al usuario "o contemplador constantes sorpresas y emociones, acentuando así a través de la estrechez del pasillo una mayor profundidad."¹⁹

Las líneas, son elementos que Mathías Goeritz entiende dentro de un sistema de trazos verticales y horizontales, bajo las leyes "que concuerdan con la ley principal del arte y de la vida: la del equilibrio."⁵⁰ Pero no por ello, son literalmente líneas verticales y horizontales, como las que Mies van der Rohe solía deslizar estratégicamente dentro de un sistema ortogonal, en el que no siempre se implantaban sobre esa retícula básica. Las líneas de Goeritz, en ese sentido son diagonales.⁵¹

Alejando Zonh en el libro de "Mathías Goeritz en Guadalajara" explica que en un viaje de estudios ya prácticamente terminado, conocieron el Eco. "Le pareció una cosa extraña, no acababa de digerir aquello de que las paralelas fueran no paralelas, de que no hubiese algo que fuera ortogonal; los techos (...) Porque allí todos los planos eran contra los demás planos, y todos los elementos contra los demás. No había una composición ortogonal, regular a la que estábamos acostumbrados. Entonces, el ver aquellas superficies que confluían y que se apartaban, digamos, de las horizontales, de las verticales, de lo paralelo, puedo decir que me desconcertaba, y entendí que era factible trabajar con otro tipo de elementos y de relaciones."⁵²

A primera instancia podría parecer arbitraria la forma en que Goeritz introduce estas líneas diagonales. Pero si observamos su planta genérica y nos situamos en la orientación del sol, Goeritz a través de retomar el eje real norte-sur, reorganiza su estructura interior orientando el recorrido del corredor sobre este eje, una forma más intuitiva de arraigarse a las condiciones del sitio, y al mismo tiempo de explorar el dinamismo que siempre presentó en su obra pictórica.

Coincidencias y Ausencias

La tercera diferencia es la ausencia de la serpiente en la planta, que nos hace cuestionarnos si Goeritz al ir erigiendo el Museo y percibir el espacio del patio, se dio cuenta de que faltaba algún elemento que

creara el diálogo a manera de interlocutor entre todos los componentes, y entonces decidió incorporar la serpiente escultural. Si esta cuestión resultara afirmativa, tendríamos que pensar que el dibujo ideográfico no fue la primer idea plasmada en un papel por parte de Goeritz, pues la serpiente es casi el mayor protagonista. Sin embargo, por razones de estudio, no nos defendremos en esta discusión porque a fin de cuentas nuestro interés recae en comprender otras formas de hacer y de entender de la arquitectura.⁵³

Así como encontramos diferencias en su representación bidimensional y tridimensional, Goeritz contiene dentro de su pintura elementos importantes como los muro-columna y la escultura "El Grito". Lo que hace la diferencia es "cómo" los localiza en la planta con respecto a la imagen simultánea. Prácticamente en la planta los tres tienen casi el mismo valor, o peso visual, a diferencia de lo que sucede en el dibujo ideográfico.

Existen dos coincidencias que no se muestran tan evidentes en el dibujo bidimensional. La primera es que los dos muros-columna siempre están relacionados con un muro en diagonal perforado por un pequeño vano, lo que nos hace pensar que Goeritz siempre buscaba remates espontáneos para pasar de un espacio a otro, o para obtener las impresiones del espacio continuo. Este recurso se irá repitiendo posteriormente en las obras que analizaremos. De igual forma estas relaciones, las entenderemos mejor cuando observemos las cualidades reales del espacio. Lo que es evidente en su representación es la intencionada diferenciación de espesores en los extremos de cada muro y, su disposición intencionada en el museo, como si fueran cayendo bajo los efectos de la gravedad desde un mismo punto. (Ver Fig. 28)

Ya en algunas de sus obras pictóricas, como "Rudimentos" en 1952, "la familia" y el "cuadro de los cuadros",⁵⁴ (ver Fig. 29) Goeritz llegó a experimentar de diferentes formas con este tipo de elementos o



40 La familia 1953



42 Rudimentos 1952

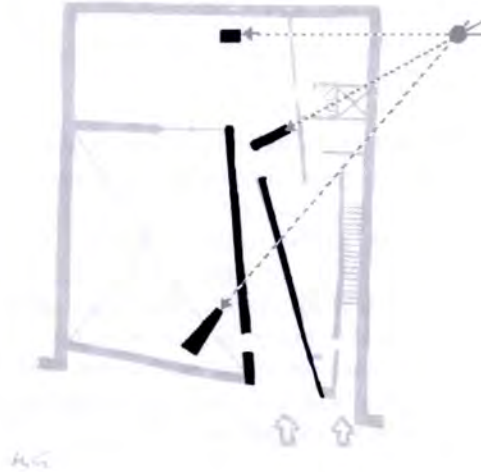


41 El cuadro de los cuadros 1952-54

28 Plantas genéricas. Ejes concéntricos de distribución de elementos. Dibujo Mara Partida

29. Arriba: La Familia, Rudimentos y El cuadro de los Cuadros. Pinturas de Mathías Goeritz 1952-1954.

30 Plantas genéricas. Composición triangular. Dibujo Mara Partida



figuras, que en parte son resemanzas de su vida en Altamira, pero que generalmente coloca como si estuvieran volando en el espacio. Esa misma sensación busca en su dibujo tridimensional, estos muros no se adhieren a ningún otro elemento arquitectónico, mas que al pavimento.

Considerando que Goeritz repetidas veces incursionó en el uso de los triángulos y líneas inclinadas, el eje compositivo de su pintura finalmente buscaría incluirlo a través de las relaciones que se generan entre estos elementos arquitectónico-escultóricos sueltos, (ver Fig. 30) como los son los muros-columna y las esculturas. Al trazar una línea secuencial entre estos elementos, descubrimos que se conformaba un claro eje triangular, y nos percatamos de que si este eje iniciaba desde el ingreso hasta el final del patio pasaba por la serpiente -que

es el único elemento faltante-, el triángulo compositivo adquiriría mucho más contundencia en el dibujo, por lo que se puede asumir que Goeritz ya intuía la importancia de la serpiente en el espacio.

Desafortunadamente, Goeritz no dejó registro de otro tipo de información gráfica mas que estos dos dibujos que hemos observado detenidamente, y aunque son lo suficientemente expresivos, no siempre nos dicen la verdadera constitución del espacio arquitectónico. Algunos investigadores como el alemán Gerhard Auer, interesados por rescatar el estado original del museo, han logrado hacer un estudio y levantamiento aproximado del museo, que nos ha sido de mucha utilidad para aproximarnos más al entendimiento de la configuración total del Eco.

2.4 DINÁMICA DE LA REALIDAD

Prácticamente después de haber observado minuciosamente el único dibujo tridimensional que Goeritz elaboró para este museo así como sus plantas genéricas, podríamos pensar con cierto convencimiento que hemos grabado en nuestra memoria algunos de los puntos que generan la fuerza y estructura que el museo tiene por sí sólo. Pero aún así hemos partido de un dibujo tridimensional sobre una topología en dos dimensiones que le hace carecer del factor vital de la realidad. En ese sentido necesitamos ahora pasar de la fase pictórica, ingeniosamente mostrada en este dibujo, a la fase escultural o más bien, arquitectónica o espacial del museo.

La razón de dar este salto principalmente es porque una estructura tectónica está sujeta a las dinámicas de la realidad donde interactúan tanto los fenómenos naturales y ambientales, como los emocionales tan buscados por Goeritz. Para dar este salto hemos recurrido a la información recopilada de los diversos escritos de Goeritz, archivos y publicaciones, referentes al museo.

REFERENCIAS

Como ya se ha mencionado, considerando que El Eco fue hecho casi paralelamente a los primeros cursos de Educación Visual que Goeritz impartió en la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, resultó sumamente interesante encontrar similitudes entre los procesos de Creación que Goeritz utilizó en el sitio y los que introdujo en sus cursos. Por lo que se consideró necesario presentar, como una primera aproximación y referencia para entender la obra, los conceptos o pasos sucesivos que Goeritz apartó para desarrollar cualquier ejercicio de creatividad: "a) observación, percepción y descripción b) exploración y análisis sistemático c) manipulación consciente y acción. A partir de esto se hacía un trabajo verdadero de laboratorio donde los

*componentes de diseño eran: a) la problematización (como problema de diseño), b) la propuesta (como diseño del problema) y la acción (como ejecución del diseño)."*⁵⁵

Comprender estos tres pasos implica entender el papel de Goeritz en el Eco como escultor de piezas arquitectónicas. Aunque la observación, percepción⁵⁶ y descripción pueden ser fácilmente aplicables, sobretudo como herramientas de análisis, nunca tendrán repercusiones tan contundentes como las otras dos, que serán de suma utilidad tanto para descifrar la información gráfica (el dibujo ideográfico y las plantas) como la fotográfica existente sobre el museo. Estos conceptos nos abrieron los ojos para saber que cada acción tiene una intención verdadera que la soporta y que nos permite identificar relaciones básicas entre imaginación y realidad que Goeritz siempre cuestionó.

Hemos observado con detenimiento los bocetos del Eco, lo que ahora nos ocupa corroborar con estos dibujos, a través de estos procesos de observación y descripción, es el espacio en sí como "una inmensa escultura".⁵⁷ Para llevar a cabo esto, recurrimos a dos tipos de información: las fotografías recopiladas sobre el mismo, y un levantamiento tridimensional.

Maríanne Goeritz, esposa de Goeritz en ese entonces, fue la principal encargada de tomar una serie de fotografías durante la inauguración del museo. La mayoría de ellas han sido publicadas en revistas como *Arquitectura México* número 45, *Cuadernos de Arquitectura* de la primera Escuela de Arquitectura de Guadalajara, entre otras. Algunas otras fotografías fueron tomadas por el fotógrafo Armando Salas Portugal.⁵⁸ La serie de fotografías que no han sido tan publicadas, tanto de Salas Portugal, como de otros personajes importantes, están tanto en el Archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas, como en el Archivo CENIDIAP-INBA en México.

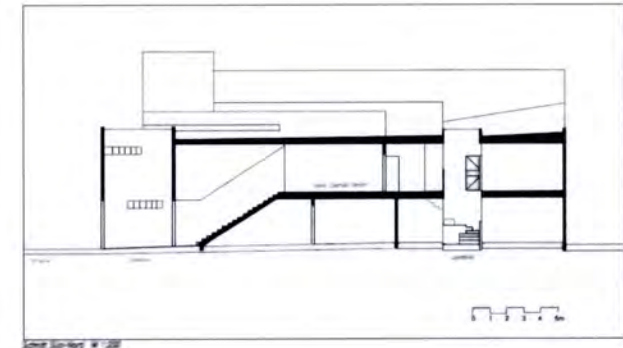
31 Planta baja de distribución del Museo Experimental El Eco. Levantamiento realizado por Gerhard Auer en 1995. AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz El Eco*. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995.

32 Planta segunda y de cubiertas del Museo Experimental El Eco. Levantamiento realizado por Gerhard Auer en 1995. AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz El Eco*. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995.

33 Sección Longitudinal del Museo Experimental El Eco. Levantamiento realizado por Gerhard Auer en 1995. AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz El Eco*. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995.

Hay que recordar que el Museo del Eco fue una obra que como tal, como museo, sólo tuvo una duración de tiempo muy corta, ya que tras la muerte de Daniel Mont en 1953, cambió de uso inmediatamente, y sucesivamente ha sido presa de una serie de modificaciones que transformaron las intenciones y estructuras espaciales originales que Goeritz concibió. Aunque actualmente quedan algunos restos de él, no se puede tener acceso y aunque se tuviera, no se puede obtener un levantamiento real del museo como lo fue en su momento.

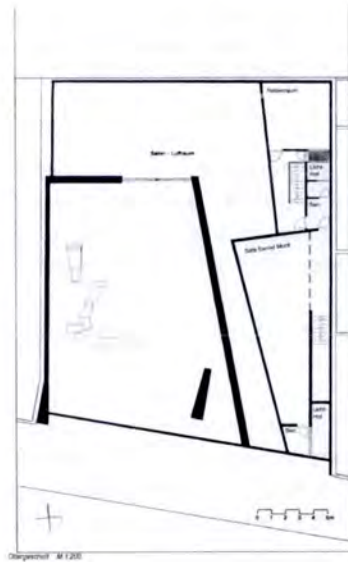
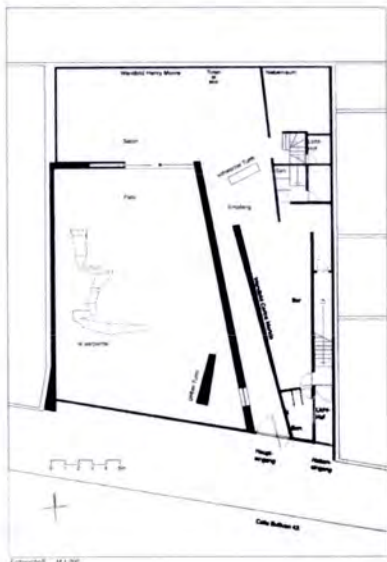
Gerhard Auer, en 1995, con el fin de desarrollar un documento que rescatara El Eco,⁵⁹ desarrolló un levantamiento en sitio del estado actual y a partir de este reprodujo los alzados, secciones y plantas originales del Museo. (Ver Fig. 31, 32, 33, 41, 46, 47) Con el fin de



tener un conocimiento más preciso de su estructura espacial, se optó por realizar un estudio tridimensional partiendo de la base de ese levantamiento, pero nos percatamos de que la información no era lo suficientemente completa como para poner todas las partes en su sitio y poder comprender en su totalidad el espacio escultórico original, por lo que se reprodujeron nuevos dibujos a lo largo de la tesis respaldados por la información fotográfica que se tenía recopilada. Este proceso generó demasiadas cuestiones que se mostrarán y explicarán durante el curso de esta historia.

Además de las reproducciones gráficas existen también testimonios de los estudiantes de la clase de Educación Visual que llegaron a manifestar sus inquietudes al visitar el Eco. Mismas fueron claves para reforzar el análisis del Museo.

Basados en los procesos de trabajo "in situ" y la formación que como artista y escultor tenía Goeritz, encontramos dirigir la mirada para empezar a observar las dinámicas de la realidad, a partir de dos elementos fundamentales: Volúmenes y Luz, como elementos básicos detonantes y desencadenadores de interacción compositiva en El Eco.



Una vez entendida la imagen de eventos simultáneos del museo que como "arte se inclinaba por el juego" al cambiar a la tercera dimensión a través de "el experimento" "la trasgresión y el cambio"⁽⁶⁾ nos moveremos en términos de la realidad arquitectónica.

Volúmenes . Forma y Espacio

En ninguna publicación se ha hablado de la composición volumétrica del museo, es evidente que Mathías Goeritz no era visto como un arquitecto y por tanto la naturaleza de su obra entraba en cuestión.

Partiendo de lo más elemental en términos arquitectónicos, esta volumetría se configura a partir de la base de un esquema en "L". (Ver Fig. 34) No se sabe si Goeritz desde sus inicios tuvo clara la conformación de una volumetría en "L", recordemos que en sus plantas genéricas y el dibujo ideográfico, poco es lo que se percibe de esto, ya que la fuerza de las líneas independientes, hacen que se pierda la idea de una masa conjunta. Lo que sí es claro es que desde el principio Goeritz luchó por la conformación de un patio. En la revista *Arquitectura /México* describe su intención inicial: "La construcción de un patio grande, era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada (...) Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana-puerta."⁽⁶⁾

De ahí cabría plantear la cuestión, si el volumen en "L" fue la idea generadora de este patio o el resultado formal de la conformación del mismo. Aún así, en cualquiera de las dos opciones, la forma resultante, embona perfectamente tanto en su espacio negativo, como positivo, creando una interactividad y dependencia recíproca e indisoluble. El patio no puede existir sin este volumen, y viceversa. Es como si el volumen abrazara de tal forma al patio que hubiera quedado prendado de él, de forma que dos elementos opuestos por naturaleza,⁽⁷⁾ conforman

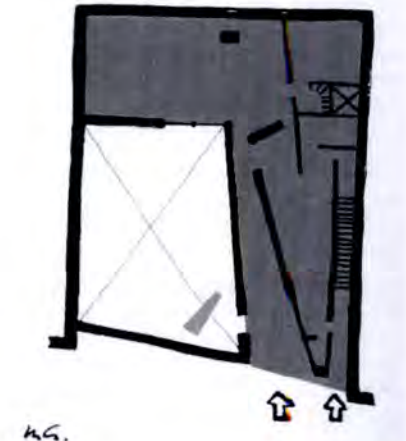
una unidad única y compacta.

Esta unidad, es producto de un equilibrio en proporciones, tamaño, y espacio, que son los elementos básicos que condicionan esta primera intención. El patio, que desde su inicio fue pensado con grandes dimensiones, no es ni simétricamente igual, ni formalmente idéntico, ni de dimensiones exactas al volumen en "L", sino todo lo contrario, es proporcional y a los brazos que conforman la "L" y complementario a ésta, de forma que adquiere la dimensión adecuada para hacer que el edificio funcione armónicamente, a pesar de la opinión que Goeritz llegó a manifestar ante los conocedores y defensores de la arquitectura moderna, donde explica que "Sin duda, desde el punto de vista estrictamente funcional se ha perdido mucho espacio útil a causa del Patio del Museo."⁽⁸⁾

Hasta este punto, el partido del proyecto, adquiere bastante fuerza y lógica, si recordamos que ya una vez en el dibujo ideográfico, esta misma "L" apareció insinuando la silueta o perfil de la fachada. (Ver Fig. 12)

Sin embargo, acercándonos un poco más a estos volúmenes, nos damos cuenta de que son mucho más que una literal "L" extruida. Goeritz trabaja el volumen, tanto por su correspondencia espacial entre el lleno (volumen y muros) y el vacío (espacio), como por sus particulares intersecciones y empalmes. Creando un conjunto de disposiciones asimétricas organizadas en sorpresas sucesivas, por medio de muros, aberturas y clausuras.

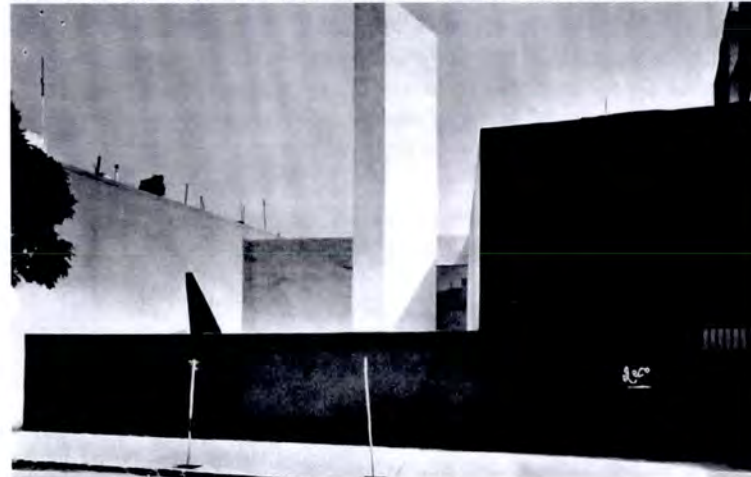
Hablar de volumetría genérica, es algo fácilmente abordable en términos escultóricos. Hablar de esas repercusiones volumétricas en el espacio arquitectónico es el punto de mayor interés en nuestro objeto de estudio. Hasta ahora hemos abordado el Museo desde aspectos plásticos elementales, y eso ha hecho que exista una coherencia absoluta entre



34. Plantas genéricas. Esquema en "L". Dibujo Mara Partida

las partes. Pero hemos llegado al punto donde uno tiene que evaluar las calidades espaciales y resultados arquitectónicos, a partir de un proceso meramente escultural. Esta, especie de arbitrariedad, es la que enriquece la mayor parte de nuestro argumento a partir de ahora, trayendo cuestiones importantes a poner sobre la mesa.

Por un lado existe la evidencia real de los hechos: las fotografías, levantamientos, dibujos; y por otro los testimonios,⁶⁴ que nos dan algunas pistas a seguir. Ante esto, se busca una lógica espacial, basada en la confrontación del testimonio verbal, la evidencia fotográfica y el replanteo gráfico. Y digo confrontación entre estas partes, porque hasta ahora nadie la había hecho. Se han ido produciendo informaciones paralelas, o incompletas y en el momento en que bajo la disciplina de la observación minuciosa se conjuntaron estas tres, surgieron serias incongruencias. Estamos ante una obra que ha sufrido varias modificaciones,⁶⁵ tanto de programa como espaciales a lo largo de los años, por lo que es difícil, aseverar siquiera, que tan sólo su envolvente sea la misma, lo que nos pone en una situación inicial de desventaja.



35 Fachada Museo El Eco. Fotografía: Marianne Goeritz. Archivo Mathías Goeritz Instituto Cultural Cabañas.

36. Pasillo de Entrada. Fotografía: Marianne Goeritz. Archivo Mathías Goeritz Instituto Cultural Cabañas

Reconstruyendo El Eco

Cuando uno observa el Museo a través de la fotografía, (ver Fig. 35) se percibe una sencillez formal y espacial, que podría poner en duda que existiese cualquier complicación en su solución volumétrica. Y esa es la idea que nos interesaría defender y comprender. Hemos dicho que el volumen en "L", no es una extrusión literal, aunque las fotografías nos insinúen una aproximación a ello y, reconstruirlo nos produjo una serie de incongruencias importantes que nos obligaron a hacer una pausa en ellas.

Primera Incongruencia

Mathías Goeritz habla de un techo que sube a lo largo del pasillo de entrada.⁶⁶ Observando la fotografía del pasillo (ver Fig. 36) en un principio esta afirmación nos pareció errónea, ya que el muro derecho que es más corto que el muro izquierdo se interrumpe con anterioridad y a su término, donde el espacio se ensancha, el juego de luces pareciera indicar que existe un pequeño quiebre en la cubierta.

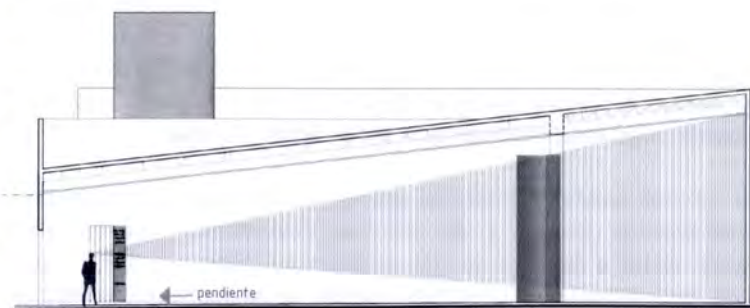


Pero después, siguiendo el contorno del muro perimetral izquierdo que desemboca hasta la galería, encontramos que la cubierta del pasillo produce una línea recta y continua, sin quiebre alguno, con lo que descartamos completamente dos posibilidades, que la cubierta del pasillo, fuera diferente a la de la galería, y que estas dos cubiertas tuvieran diferente inclinación.

Goeritz no dejó ninguna sección o croquis que pudiera aclarar esta duda, sólo en el dibujo ideográfico, donde manifiesta una cubierta continua desde el ingreso hasta la galería, y esto queda claro, por la referencia y disposición espacial que el muro negro manifiesta en el dibujo.

La primera duda surgió cuando observando el modelo en tres dimensiones realizado por Gerhard Auer, (ver Fig. 37) aparece la cubierta claramente descompuesta en dos partes, una plana en todo lo largo del pasillo – con excepción de la Galería Daniel Mont– y otra inclinada en la galería principal. Esta separación nos condujo a referirnos a las secciones del levantamiento que él había realizado, para entender cómo concebía esta intersección, pero desafortunadamente no existe sección alguna que corte por el pasillo y la galería. Hay una sección que pasa por la galería y el patio, y en esta, se muestra claramente la presencia bilateral de la cubierta inclinada, y observando las plantas no se encontró proyección alguna que indicara algún quiebre o cambio. (Ver Fig. 31)

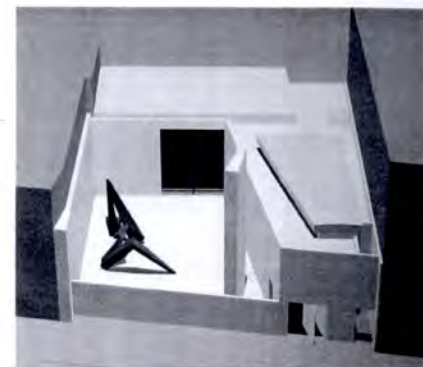
Esta falta de correspondencia, nos llevó a elaborar una sección “sugereente” a lo largo del pasillo (ver Fig. 39) y nos encontramos con una pequeña sorpresa. La cubierta del pasillo al extenderse con la misma pendiente que la de la galería, alcanzaba una altura de cuatro metros sobre el muro de la puerta de entrada y de ahí se fugaba hasta la galería, donde alcanzaba en su punto mayor seis metros con ochenta y cinco centímetros.



Esta drástica diferencia, con respecto a la cubierta que indicó Gerhard Auer, despertó la inquietud de explorar cómo sería realmente la volumetría del Museo y a plantearnos una pregunta sumamente importante: Si alguna vez Goeritz habrá imaginado cómo jugar con las cubiertas que estaba ideando, y si se limitaría a resolver tan solo las calidades internas del espacio, sin pensar en el envolvente. Si alguna vez tuvo una preconcepción de la idea global del museo, como una pieza escultórica total, si el enfrentarse a una escala de mayor dimensión le impidió pensar en estas cuestiones. Cabe pensar en la posibilidad de que fue aquí donde surgiría su inquietud por la escultura monumental, que años más adelante desarrollaría.³⁷

La incógnita principal a resolver recaía en ver si el volumen es el resultado del interior o es una composición escultórica en todas sus dimensiones.

Quizá esta pregunta nunca la podremos responder del todo, pero por lo menos nos da pie a poder plantear las diferentes opciones que Mathías Goeritz pudo haber pensado.



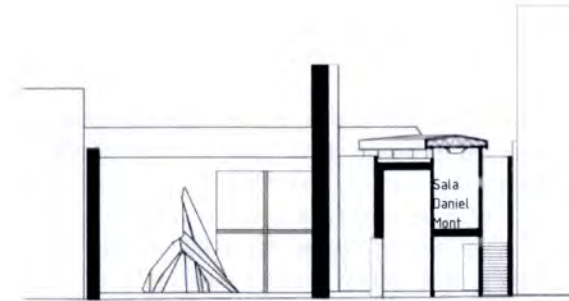
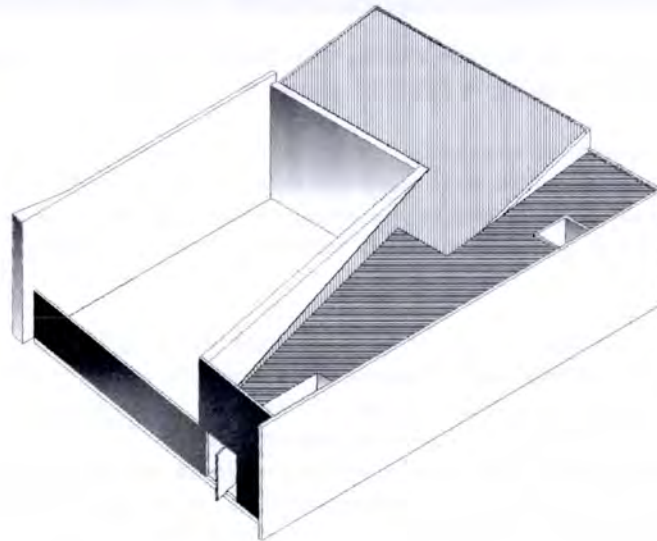
37. Arriba: Modelo 3D realizado por Gerhard Auer en 1995. AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz El Eco*. Dutchland: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995.

39. Sección longitudinal sobre Pasillo de Entrada y Galería. Dibujo Mara Partida

40. Modelo 3D según sección 39. Realizado por Mara Partida

41. Sección transversal sobre patio- pasillo de entrada y Galería Daniel Mont. Dibujo realizado por Gerhard Auer en 1995. AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz El Eco*. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995.

Basándonos en esta nueva sección, (Fig. 39) se realizó un nuevo modelo 3D donde se trató de reproducir la versión más cercana a lo que sería esta diferencia de techos y lo que resultó fue lo siguiente: (Ver Fig. 40) Dos cubiertas encontradas en diferentes direcciones. Dos planos que se intersectan dando cierto dinamismo de polos opuestos en la cubierta. Esta representación literal de las cubiertas como reflejo inmediato de los espacios internos, podría ser una de las opciones para plantear la forma real que el museo tuvo en un principio. Hay que considerar que no se tenía demasiado presupuesto para hacerlo, y es lógico pensar, que Goeritz pudiera haber optado por no invertir demasiado y dejar las cubiertas de esta forma. De hecho, la mayoría de las fotografías se centran en mostrar el espacio y sus cualidades arquitectónicas desde el punto de vista de una persona, y en ese sentido, no había necesidad de mostrar El Eco en su totalidad volumétrica.



Sin embargo, recordando el modelo tridimensional que Gerhard Auer desarrolló, (ver Fig. 37) las cubiertas se muestran de forma totalmente diferente. Existen dos diferencias principales. La primera, es que la cubierta que corresponde al pasillo se ve representada de forma plana hasta topar con la galería, sin ninguna pendiente, alineándose a la misma altura de las cubiertas de las galerías posteriores y de los muros delimitantes del patio principal. La segunda diferencia es que la cubierta que corresponde a la sala Daniel Mont se desprende de este plano de cubierta que conserva el mismo nivel de los muros perimetrales del patio. (Fig. 40-41) Tanto en la sección como en la perspectiva se observa que la cubierta de esta sala tiene una altura mayor que el resto de los muros delimitantes del patio, misma que se eleva aún más del resto de las galerías de la parte posterior. En principio, es una cubierta con una ligera pendiente de dos aguas, que conforma un volumen totalmente irregular, casi un trapecio, el cual se desplanta del nivel general de 7m separándose a través de una ventana, generando que esta cubierta se sienta muy ligera y hasta pareciera flotar.

A partir de estas dos diferencias, se trató de revisar detenidamente cada una de las fotografías existentes, e incluso se regresó a revisar el dibujo ideográfico de Goeritz. Pero precisamente, como se ha dicho, ambos se centran en las cualidades espaciales a escala perceptiblemente humana con el fin de enfatizar la "arquitectura emocional" que Goeritz

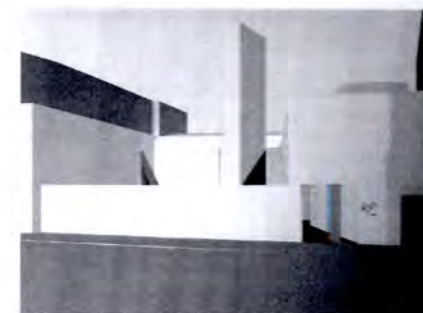
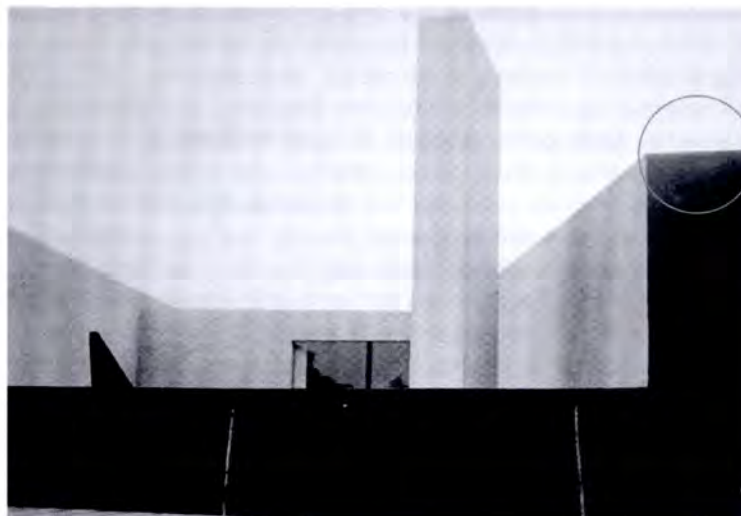
defendía y al menos la información gráfica existente no fue suficiente para resolver esta importante diferencia.

Cabría entonces pensar, que dentro de las modificaciones que fue sufriendo el museo con el tiempo, pudo haberse fragmentado la doble altura del pasillo en dos espacios, para utilizar su espacio superior y, puede ser que a raíz de eso, haya quedado la cubierta del pasillo totalmente plana y coincidente con el resto del edificio; por lo que en el momento en el que Gerhar Auer realizó este levantamiento, efectivamente la cubierta del pasillo pudo haber estado plana como él la plantea. Sobretudo, porque sería ilógico pensar que con el poco presupuesto que se tenía se hubieran construido por fines formales dos cubiertas para el área del pasillo de entrada, la inclinada y la plana.

La última opción podría ser que lo único que hubiera inclinado y continuado Goeritz fuera el falso techo y no la cubierta, pero en ese tiempo no era muy común utilizar este tipo de elementos, ya que tendían mucho más a cuestiones escenográficas que arquitectónicas.

Segunda Incongruencia

Con respecto a la cubierta de la Sala Daniel Mont, no queda claro si fue proyectada desde sus orígenes como la representa Gerhar Auer o fue producto de alguna remodelación. Pudiera ser que como lo indica Goeritz en su esquema de planta principal, a través de un triángulo, haya querido diferenciar el espacio dentro de un volumen independiente, pero él indica un triángulo y lo que se ve es un trapecio. Por otro lado, en su dibujo imaginario, ésta es la única cubierta que no aparece dibujada y se ve reflejada como casi un espacio abierto o indefinido. Si comparamos la vista principal hecha a través del modelo tridimensional de Gerhar Auer con las fotos de la fachada, (ver Fig. 42-43) en el modelo se alcanza a distinguir el volumen correspondiente a esta sala, pero en la fotografía de la fachada, que es la única fotografía que



42. Modelo 3D realizado por Gerhard Auer en 1995. AUER, Gerhard. *Mathias Goeritz El Eco*. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995.

43. Fachada del Eco, 1953. Fotografía: Marianne Goeritz. MORÁIS, Federico. *Mathias Goeritz*. México: UNAM, 1982

nos muestra una idea más próxima a la volumetría general del museo, no se percibe con tanta evidencia como en el modelo.

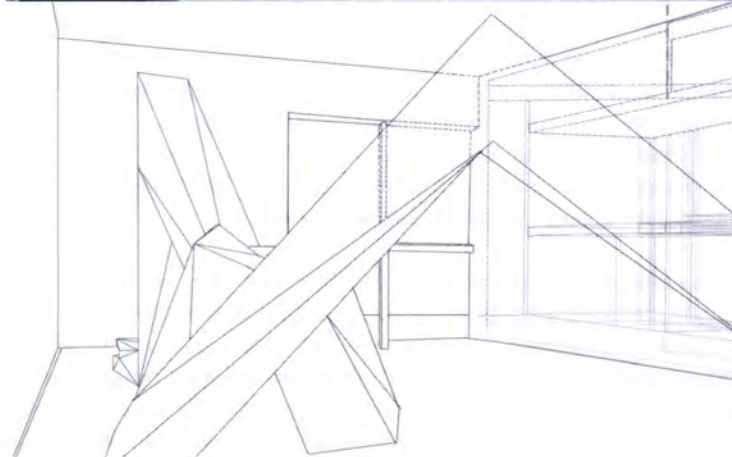
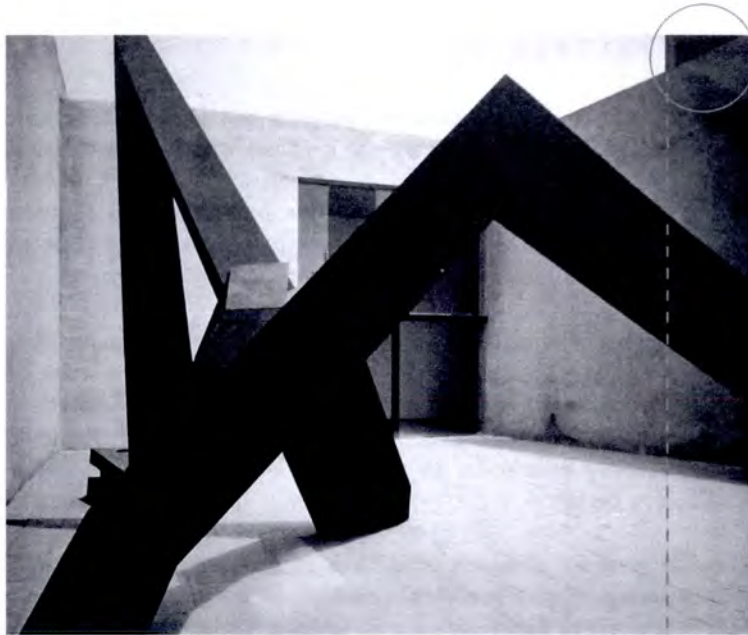
Si observamos detenidamente, la línea del límite superior de la fachada no se ve totalmente recta. Pareciera como si algún elemento quisiera sobresalir al fondo, pero es muy difícil precisarlo porque es del mismo color que el plano principal de la fachada, y la fotografía no es muy clara.

En la otra fotografía, (ver Fig. 44) parece existir un volumen que sobresale sobre el muro perimetral del lado derecho, y pudiera ser que efectivamente esta sea la prueba más evidente de que esta cubierta existió. Si observamos el modelo tridimensional (ver Fig. 45) que se realizó buscando el mismo punto de vista, se puede ver claramente que tanto la fotografía como el modelo coinciden en el punto o ubicación en que se proyecta la volumetría de la Sala Daniel Mont. Sin embargo en

44. Patio del Eco, 1953. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedita por el archivo Mathías Goeritz Instituto Cultural Cabañas

45. Modelo 3D, vista desde mismo ángulo que la foto 44. Dibujo Mara Partida.

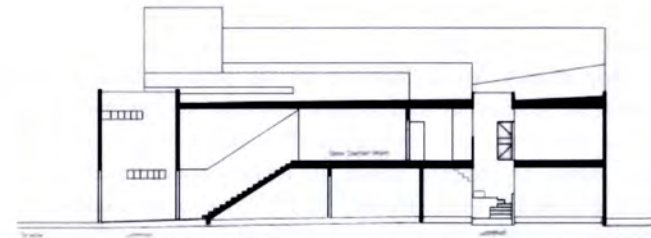
46. Sección longitudinal sobre ingreso a Galería Daniel Mont. Dibujo realizado por Gerhard Auer en 1995. AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz El Eco*. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995.

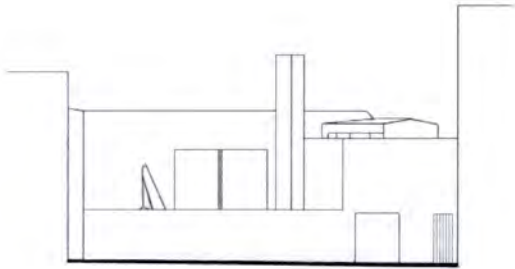


el modelo no se alcanza a percibir porque de acuerdo a los datos del levantamiento de Gerhard Auer, esta cubierta tiene una menor altura. Lo que nos lleva a pensar que pudo existir ese volumen, pero con otras dimensiones.

Tercera Incongruencia

La última interrogante dentro de esta serie de correspondencias, se enfoca en la forma de ingresar a través del pasillo de entrada. Si observamos las secciones realizadas por Gerhard Auer, (ver Fig. 41), y confrontándolas con las palabras de Goeritz donde afirma que para lograr el efecto cónico del pasillo se "sube el piso inclusive", la única lógica espacial que nos hizo entender y encontrar la razón de este efecto, - que es muy difícil de percibir en las fotografías -, fue el pequeño desnivel que se tiene de un extremo a otro de la fachada. En los dibujos de Gerhard Auer, en la fachada (ver Fig. 47) se aprecia una pequeña pendiente descendiendo hacia la puerta de ingreso. A través de las secciones a lo largo del módulo de escalera hacia la sala Daniel Mont, es mucho más evidente este desnivel con respecto al fondo del terreno.





Considerando que si la idea era mantener la misma cota entre el interior de la galería y el exterior, estableciendo como nivel base el punto más elevado del terreno, es lógico pensar, que en algún lugar se tenía que absorber esa diferencia y con este pretexto, Goeritz introduce a lo largo del pasillo de ingreso una pequeña pendiente casi imperceptible. Tan imperceptible, que si observamos las pocas fotografías que hay del ingreso y el pasillo, (ver Fig. 36, 48) uno podría casi pensar que es completamente plano.

Con esta pequeña pendiente, el pasillo contenía al cien por cien la ausencia de ángulos de noventa grados en todos sus planos delimitantes, con lo que Goeritz pudo crear encuentros de impresiones cónicas. Generalmente en la mayoría de las publicaciones el énfasis en los espacios cónicos se utiliza para redundar en los conceptos de arquitectura emocional, que aunque es claro que son la base de este manifiesto, nunca se explora desde su origen lógico, no se busca la razón para que exista esta emoción. Es decir, nunca se explican ni las manipulaciones volumétricas según su ordenanza y materiales, función programática, o lógica constructiva o compositiva.

Materialidad

Cualquier artista, en este caso, un escultor por ejemplo, explica el resultado formal de su obra, a partir de las posibilidades que el material mismo le transmite. De hecho los expresionistas de quienes Goeritz tomó mucho de su inspiración, utilizaban las formas para expresar la parte subjetiva de su ser, pero nunca hablaban de esas emociones en específico, sino de las técnicas que utilizaban para producirlas.

Una vez entendida la geometría o envolvente, que hasta ahora no había sido objeto de estudio alguno del Museo, se tratará de mirar el valor de esta geometría dentro del concepto de integración plástica.⁴⁷ Pareciera ser que por su sencillez, era fácilmente comprensible, pero a través de la observación y descripción, se nos reveló más de lo que las mismas pruebas nos decían.

Se busca entender el museo como "una obra de integración total",⁴⁸ como se ha entendido y presentado siempre, pero bajo otros puntos de vista. Nos interesa hablar de su proceso constructivo como parte vital de esta integración, ya que todo proceso requiere de una selección de materiales, técnicas y otros elementos, que son necesarios para entender la sencillez, y a la vez, la complejidad del Museo El Eco. Pareciera ser que todos estos elementos son evidentes ante los ojos de un arquitecto y por ello nadie se ha detenido a ponerlos sobre la mesa. Razones son muchas, el museo fue hecho tan rápido y fue tan efímero que no hubo tiempo suficiente para ello.

La mayoría de las publicaciones se han centrado en describir el concepto de integración plástica por el hecho de que dentro de esta obra se incluyen pintura, escultura, poesía e incluso danza, y no por los procesos plásticos que puedan hacer del museo una obra íntegra, con lo que el valor arquitectónico del museo queda a un lado sin profundizar en las verdaderas relaciones, que estas obras generan dentro de



47. Fachada Principal Dibujo realizado por Gerhard Auer en 1995. AUER, Gerhard. *Mathias Goeritz. El Eco. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft*, 1995.

48. Ingreso al Museo del Eco. Fotografía: Marianne Goeritz. En: *Progressive Architecture*. Cedita por el archivo Mathías Goeritz Instituto Cultural Cabañas.

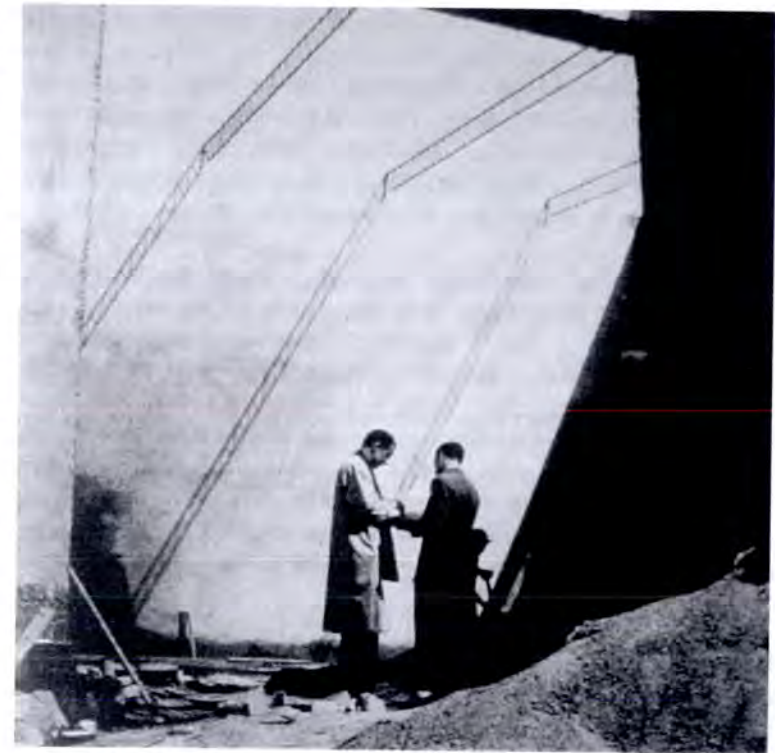
49 El Eco en Construcción. Fotografía: Laurent Beaudouin. CUAHONTE, Leonor. Mathías Goeritz (1915-1990) *L'art comme prière plastique*. París: L'Harmattan. 2000

este envolvente. Sobre todo, trataremos de entender que este mismo envolvente, no es solamente eso, sino que es una integración en sí misma. Partiremos desde este rescate volumétrico general, que aunque en términos generales nos ha ayudado a reconstruir el espacio arquitectónico someramente, ahora nos ayudará a encontrar las pautas que hacen que esta obra no sea reconocida solo por esta simple volumetría, sino porque estas geometrías son generadoras de ciertos ecos, que transforman las formas de percibir el todo y las relaciones entre sus partes.

Por ello es importante entender que el museo no es sólo el caparazón sino también los elementos sueltos que lo conforman, como el muro-columna amarillo, la serpiente, el muro-columna negro, los murales, entre otros. En ese sentido el envolvente, se suele separar de estos elementos por su propio género escultórico, o arquitectónico. En términos materiales o constructivos, es importantísimo el no separarlos, pues tanto el envolvente, como la mayoría de estos elementos independientes fueron hechos con la misma técnica y puestos al mismo nivel; es decir, fueron creados bajo los mismos parámetros y por ello es que ha surgido el punto más polémico de esta obra que hace difícil la tarea de distinguir su interminable postura: escultura o arquitectura.

Conforme fui avanzando en la observación y entendimiento del Eco surgió la primera pregunta clave que nadie había planteado hasta entonces: ¿De qué está hecho el Museo?

Existen dos fotografías⁹⁰ del Museo en construcción. (Ver Fig. 49) La fotografía está tomada desde el patio principal hacia la galería. Mathías Goeritz se encuentra dentro de la galería y en la parte superior se alcanza a observar una viga que corresponde al cerramiento de la cubierta donde recargan las vigas de acero inclinadas que le dan la pendiente a la cubierta. Por lo que se puede entender las vigas están colocadas aproximadamente cada 2.5m de distancia, ya que una recae en



el centro del vano de la puerta-ventana que tiene 5m de ancho total.

En la fotografía se puede ver claro que todas las vigas se apoyaban perpendicularmente sobre una mayor alineada al eje de la ventana extendiéndose hasta el muro colindante, lo que nos imposibilita asegurar que este mismo sistema se haya utilizado a lo largo del pasillo porque no es lógico que una de ellas continuara hasta el final del pasillo, o

que hayan cambiado su sentido horizontal para conformar la cubierta del pasillo, pues los claros son muy cortos. (Ver Fig. 50) Puede ser que entonces el sistema se haya cambiado por algo totalmente convencional en esta parte, como una cubierta típica de bovedilla o losa de hormigón armada. De todas formas no ahondaremos mucho en este aspecto de la estructura de la cubierta, ya que esto no es el fin de interés para nuestro objeto de estudio, y ni el mismo Mathías Goeritz lo enfatizó.

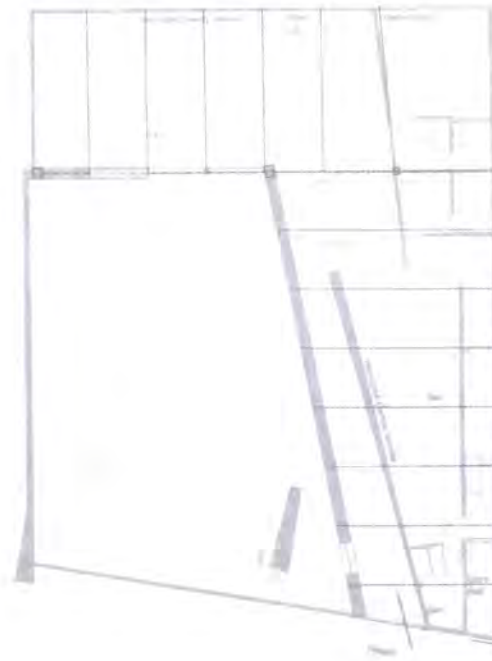
Al principio de la investigación se llegó a dudar que la obra se hubiera realizado en hormigón, pero entendiendo que se tenía tan poco presupuesto para la obra, y que las fotografías no registran rastro alguno de encofrados o cimbras, se puede llegar a pensar que los muros fueron realizados en ladrillo y que debido a la altura que iban cobrando, tuvieron que hacerse un poco más anchos de lo normal para hacerlos casi autoportantes, como en las grandes catedrales. La labor artística de Goeritz radicó en no concebirlas totalmente ortogonales, sino en hacerlos más anchos de un lado que del otro. Fue su forma de esculpir a gran escala, aprovechando la ventaja de tener buena mano de obra en México.

Esta sería la principal diferencia con respecto a las construcciones de muros de Luis Barragán. No cabe duda que si volteamos los ojos a las azoteas su propia casa en Tacubaya, realizada en 1947, existe una referencia inmediata con respecto a la materialidad, y conformación espacial. Muros altos que se convierten en los elementos que conforman espacios abiertos y producen atmósferas de recogimiento.

Sin embargo la constante en Barragán fue la búsqueda de intersecciones de ángulos rectos, y Mathías Goeritz, no sólo estaba abierto, sino que buscaba soluciones que los evitaran. Barragán se basa en operaciones de plegado o doblamiento para propiciar en las situaciones de tránsito un momento de pausa o preparación hacia el siguiente espacio, y enfatizar la impresión de que se atraviesan gruesos muros ficticios que

separan las estancias entre sí. Goeritz en vez de doblar, los alarga y ensancha para direccionar los recorridos de una forma más directa. Diferentes recursos, semejantes resultados.

No entraremos en detalles constructivos, porque no existe evidencia alguna, pero es fácil suponer que algunos de estos muros por el grosor de 60cm que alcanzaban a tener, pudieran haber llegado a estar huecos hacia el centro, sobretodo si pensamos que la mayoría de ellos son más anchos de un lado que del otro, se puede pensar que en principio



50 | Estructura de cubierta. Diagrama Mana Partida

se trabajó con una base paralela de dos hileras de ladrillos conformada dentro de marcos estructurales de castillos y traveses de hormigón, que conforme se iban ensanchando se iban separando estas hileras hasta lograr el espesor deseado, formando una especie de triangulaciones. De ahí a través de morteros se iban recubriendo para homogeneizar tanto los elementos independientes o escultóricos, como el envolvente.

La razón de procurar entender esta cuestión constructiva, es porque el mismo Goeritz fue experimentando con el tiempo diferentes técnicas, de acuerdo a las intenciones que quería lograr. Es evidente que de estos muros-columnas, negro y amarillo, existe una inicial fijación por los elementos verticales, que serán una constante en su obra, pero en cada edificación, pudo experimentarlos de diferente forma dependiendo de sus propias geometrías. En este caso, aunque el muro columna amarillo alcanza una altura de más de once metros, el ladrillo llegó a sus límites autoportantes. En el caso de las torres de satélite que analizaremos más adelante, su altura demandó un cambio constructivo, y la opción por el uso de hormigón.

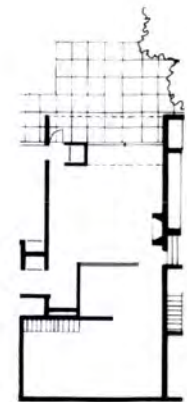
Los otros elementos independientes, la serpiente, la cruz o puerta ventana, fueron hechos en acero y con técnicas de ensamblaje similares, lo que las pone en una misma categoría. Un elemento arquitectónico podía entenderse como elemento escultórico y viceversa. Con esto, nos interesa entender que a través de estos procesos, la concepción de los objetos deja de verse desde el punto de vista arquitectónico y a través de la mirada escultórica de Goeritz, la puerta ventana ya no es solamente eso y se transforma en un elemento más de la integración plástica, una escultura en forma de cruz, que dialoga entre el espacio exterior e interior.

51 Ventana casa estudio Luis Barragán, 1947.
ZANCO, Federica. "Luis Barragán. The Quiet Revolution". Suiza: Vitra Design Museum, 2000

Puerta, Ventana o Cruz

Pareciera entonces que esta puerta-ventana es la magia del lugar, es el punto medio donde se confrontan exterior e interior (patio y galería), arquitectura y escultura (museo y elementos independientes), escultura y pintura (elementos independientes y murales) y por tanto, su importancia como conexión entre ambas partes es básica. La principal magia de esta puerta-ventana, reside en el papel de interfase y conector entre todos estos elementos sin perder su esencia y configuración geométrica.

Existe una referencia clara sobre esta ventana con la que Luis Barragán llevó a cabo en su ventana en cruz (ver Fig. 51) de la sala de su propia casa, disponiendo igualmente de una cruz sin alterarse dentro de su función como ventana. De modo que para impedir cualquier interferencia



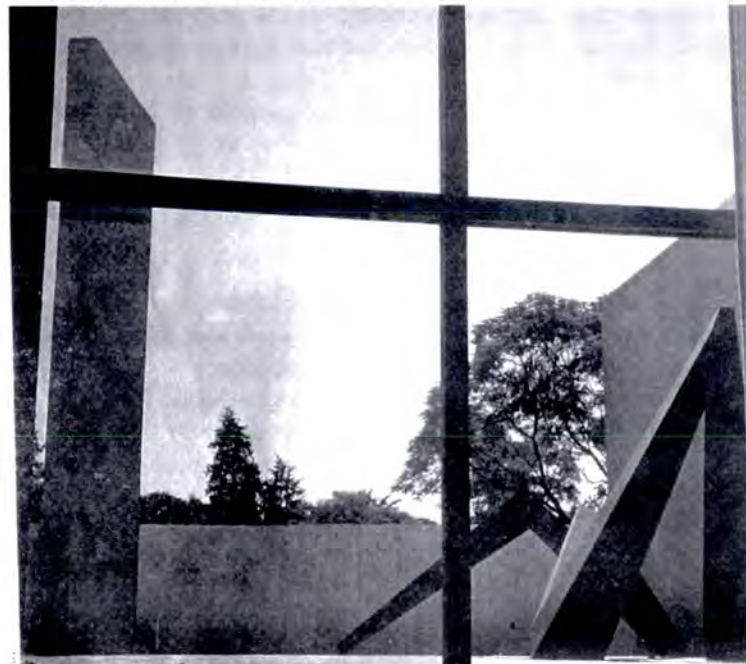
dentro de esta cruz, la ventana se reduce solamente a esta función: la de una ventana, al hacerla de forma fija, sin opción a abrirse. En el caso de Barragán, además de esta limitación, hay una serie de primicias que diferencian el principio de la cruz en una ventana. Su insistente sensibilidad y búsqueda de la serenidad lo llevaron a manipular una cruz como signo espiritual e interfase de visualización hacia el jardín. Para Barragán la importancia de la cruz de la ventana "tal vez su belleza, consiste en el aumento de importancia que dan a los espacios que protegen, dándoles además el fascinante atractivo de las cosas prohibidas."¹¹ A través de esta ventana fija, daría el mayor énfasis a esta idea al restringir el paso a través de ella.

Tanto la cruz de la casa de Barragán, como la del Museo de Goeritz, conforman un escenario similar,¹² Por ello nos enfocaremos en sus soluciones arquitectónicas espaciales que generaron en ella un potencial escultural.

En la casa de Barragán, la cruz está hecha en el mismo material (perfiles de acero) e incrustada, sin marco alguno sobre el vano, se conforma de cuatro cristales laterales totalmente fijos en sus cuatro caras. La cruz es casi imperceptible, sus perfiles son tan delgados, con respecto al vano total, que incluso se percibe más por su cara de sombra que establece un mayor contraste con el fondo, que por su propia materialidad, haciendo que nuestra mirada no se defienda en la cruz, sino que se traspase tórridamente hacia el jardín. Aún así no pasa desapercibida, su función, es más que nada, anticipar que existe una ventana delante de este jardín para diferenciar el límite entre interior y exterior, ya que el propio cristal por sí solo no lo hace.

En el Museo Experimental El Eco, la cruz tiene una presencia mayor, sus perfiles de acero son mucho más gruesos, y esto obliga a hacer una pausa en ella y entender que tiene un papel en el lugar con respecto a ella misma y sus relaciones en el espacio.

Aparentemente su constitución es la misma que en la Cruz de Barragán. Un elemento visual sumamente sencillo e implícito por la misma cruz de perfiles de acero que seccionan la ventana en cuatro cristales en cada uno de sus costados, que permiten la interactividad visual entre ambas partes (interior y exterior). La primera diferencia se planteó cuando la cruz, estática en cada uno de sus brazos, debía permitir el acceso físico hacia el patio, sin perder su presencia en el lugar. Por lo que los mismos cristales serían los conectores físicos y visuales. Esto generaría la magia de esta cruz, Goeritz desde sus inicios la denomina como puerta-ventana. El papel de ventana es claramente evidente. La función de puerta es su aportación ante la de Barragán y es la que desarrollaremos con más interés.



52a. Puerta- Ventana. Fotografías: Marianne Goeritz. *Cuadernos de Arquitectura*, Núm. 1. Marzo 1954.



52b Sección por Sala de Exposiciones mostrando los conos de visión según las distintas fotografías para jugar con la escala de los elementos externos: el Muro-columna y la Serpiente. Dibujo Mara Partida.

53 Puerta- Ventana. Fotografía: Marianne Goeritz. Cedita por el archivo Mathías Goeritz Instituto Cultural Cabañas.

54 Arriba: Ventana vista desde el jardín de la casa estudio Luis Barragán, 1947. SALAS PORTUGAL, Armando. *Photographs of the Architecture of Luis Barragán*. 1992.

Por medio de los dibujos de Gerhar Auer, se nos reveló un truco importantísimo, la puerta no es ni abatible ni pivotante, es corrediza y se oculta al centro del muro. (Ver Fig. 38) Razón lógica que justifica el que el muro tenga un espesor considerable, como algunos otros. Sin embargo, en el momento de observar las fotografías que muestran la presencia de la cruz o la puerta-ventana (ver Fig. 52, 53) ésta a simple vista parece estar siempre cerrada, como si estuviera fija en sus cuatro planos transparentes. Por lo que surgió una cuestión importante: ¿cómo es el funcionamiento de esta puerta-ventana que tanto nombra Goeritz?



Constructivamente y visualmente la puerta-ventana parece algo sumamente sencillo, un marco de acero que limita todo el hueco de la ventana y una cruz que se fija en ese marco creando cuatro zonas de cristal. Incluso tal es la sencillez que la cruz generalmente es fotografiada incompleta con la intención de perder cualquier relación que la ligue a su ordinaria configuración. (Ver Fig. 52) El primer punto a destacar es que debido a sus proporciones, seis metros de alto por cinco de ancho, se puede considerar que el cristal correspondiente a la mitad inferior era lo suficientemente alto como para permitir la interactividad física entre interior y exterior. Por lo que es posible que solo una cuarta parte de la ventana fuera proyectada como puerta corrediza en un plano de 2.5m x 3m.

La duda surgió cuando en una de las fotografías que parecía tener la puerta abierta (ver Fig. 53) no se percibe riel o elemento alguno entre los pavimentos exterior e interior, que nos diera la pauta de que este cristal puede deslizarse. En ese sentido la única opción que podía acercarse es que la misma cruz sujeta el riel en el extremo inferior de su cara horizontal, recordando la misma estrategia que Barragán utilizó en la cruz de su casa donde integra un riel exterior para incorporar el uso de cortinas, (ver Fig. 54) pero esta idea no se pudo comprobar porque ninguna fotografía clarifica esto y si a esto aunamos que tampoco aparece alguna cerradura o elemento que permita empujar el cristal o sujetarlo una vez cerrado, esta posibilidad se queda nuevamente abierta.

Lo que sí se alcanza a percibir en una de las fotografías (ver Fig. 42) es que esta cruz está sujeta a un marco de acero que envuelve todo el perímetro de la ventana a excepción del trozo correspondiente a esta mitad inferior donde se distingue una hendidura que podría ser el espacio para esconder el cristal dentro del muro una vez abierto. Además esta misma fotografía nos aporta que quizá en este momento el cristal esté abierto, pues justo en el encuentro entre pavimento exterior (losas de

barro) e interior (duelas de madera, mismos materiales que en la casa de Barragán) no existe ninguna diferenciación, cosa que no sucede con el cristal de la otra mitad inferior, donde una pequeña pletina refleja su sombra sobre la duela.

Es en este punto donde existe la magia de la cruz, que prefiere conservarse intacta que infringir su esencia por cuestiones meramente funcionales para evidenciar su uso como elemento arquitectónico que permita el acceso no sólo visual, sino físico. La fuerza de este elemento reside en el momento en que Goeritz al trabajar con elementos netamente arquitectónicos, sin transformar su función, explora las posibilidades escultóricas de la misma, dándole otro peso o valor a cada elemento. Así la ventana deja de ser una ventana para transformarse en una escultura dinámica en el espacio, tal como lo manifestaba en su dibujo ideográfico y en la serie de imágenes en que aparece.

En ese sentido las fotografías potencian esta idea presentándola siempre sobre puntos de vista estratégicos que alteran su escala y aumentan su relación dinámica en el espacio. En la Figura 53, La cruz se presenta bajo los mismos términos que el muro-columna y la serpiente, como si fuera un elemento suelto en el espacio. Incluso por la forma en que es captada en la fotografía, el hecho de que el punto de vista se coloque casi a la altura del pavimento provoca una deformación y transformación en la lectura real de los elementos. La cruz (de 6m de alto) se percibe incluso más grande e imponente que el muro-columna (de 11m) porque se busca que las líneas de fuga que se crean con este cono de visión alteren las relaciones espaciales. Un ejercicio semejante al que Goeritz realizó a través de su dibujo ideográfico. (Ver Fig. 54) La forma de enmarcarla, fuera de sus límites y desfasada de su eje de simetría nos confirma esa intencionada búsqueda por renovar las propiedades de los componentes tradicionales de la arquitectura, como una ventana.

Lo mismo sucede con la figura 52, donde la serpiente de casi 5m de altura en su punta mayor se reduce visualmente hasta alcanzar a refugiarse perfectamente en la mitad de la ventana, cuando ambos elementos mantienen casi las mismas dimensiones. Goeritz logra con esto continuar alterando sorpresivamente las impresiones reales del conjunto, con el fin de sugerir una renovación ante la forma de mirar, entender y concebir el espacio arquitectónico presentándolo igualmente como un cuadro de impresiones simultáneas. Al igual que en el Pedregal, la fotografía representará una nueva forma de expresión determinada en la obra arquitectónica.

Patrones Compositivos

Hasta ahora la mayor parte de la materialidad que genera las cualidades del museo, son una referencia inmediata a los patrones constructivos tradicionales en México en la década de los cincuenta. Mismos que Goeritz supo entender y esculpir a su manera. Cualquier conocedor de éstos, podría decir que en ese sentido el museo no genera novedad alguna, y puede ser válido, pero hay que entender que son sistemas que Goeritz no había trabajado hasta entonces.

Una de las aportaciones más espontáneas y frescas dentro de esta fase de materialidad del museo reside principalmente en los pavimentos del mismo. Para Goeritz el hecho de trabajar con espacios ausentes de ortogonalidad, no ocasionó ningún problema para pensar en el despiece del pavimento. Al contrario, fue la excusa que generó que pudiera hacer uso de los materiales para transmitir sus ideas con mayor énfasis. Goeritz no conforme con la fuga implícita que los dos muros asimétricos contenedores del pasillo generaban, intensificó esta fuga a través de la disposición y despiece del pavimento, (ver Fig. 55) y explica: *"Para acentuar la impresión cónica, las duelas del piso se estrechan también, llegando a un punto de fuga en el fondo del pasillo, con una sensación de profundidad que recuerda algunas composiciones de*



»» Despiece de pavimento en Pasillo y Galería. Fotografía: Marianne Goeritz. Cedita por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

56 Despiece de pavimento en Planta. Dibujo Mara Partida.

Chirico. Allí se ha colocado una escultura mía llamada "El Grito"

Básicamente, la propuesta de Goeritz inicia a partir del corredor que divide en diez duelas continuas, que se van angostando uniformemente hasta llegar a topar con el muro que contiene la pintura mural del fondo de la galería, generando dos situaciones. La primera, que el pavimento de la galería se divide en dos áreas, la del lado izquierdo correspondiente a la puerta-ventana y la del lado derecho correspondiente al bar. Hacia ambos polos se generan superficies con despieces irregulares de madera.

Lo que Mathías Goeritz hace es absorber en los tramos más próximos a las duelas que se extienden a lo largo del pasillo, los ajustes para generar duelas más homogéneas que se acoplaran a la dirección de los muros laterales que los contienen. (Ver Fig. 56) Pero no lo hace de forma simétrica, sino que partiendo del eje horizontal de la ventana toma como base la dimensión que cada duela adquiere en este punto. Hacia el lado izquierdo de la galería, se crea una zona de ajuste donde, partiendo de esta dimensión, las duelas se van angostando hacia el fondo de la galería sin llegar a ser tan delgadas como las del remate del pasillo, pero asemejándoseles en dimensión y disposición al adquirir un espesor más delgado hasta hacerse paralelas al muro del extremo izquierdo de la galería. En sentido inverso, hacia el lado derecho de la galería, las duelas se van ensanchando conforme se aproximan al fondo del espacio. Estas mismas no se cortan en el eje horizontal de la puerta-ventana, como las del lado izquierdo, sino que se extienden hasta cubrir la parte correspondiente a la superficie del bar.

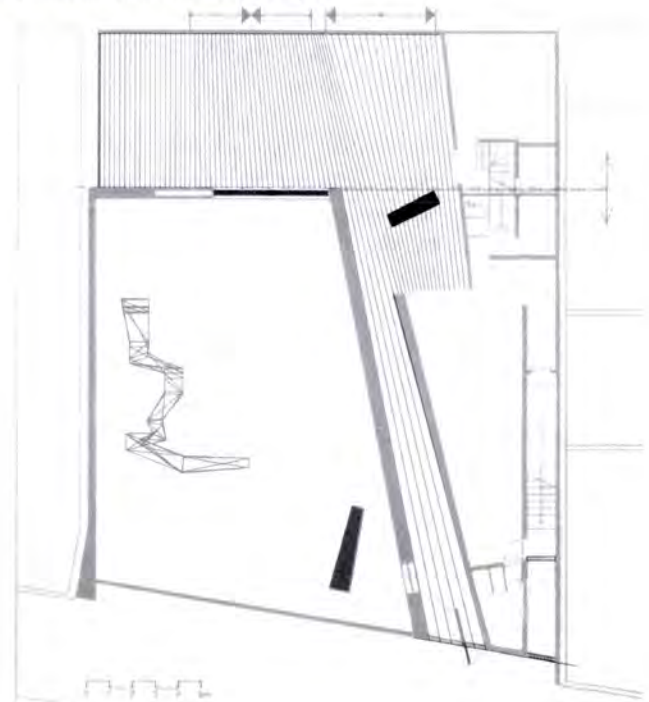
Este juego de patrones, no quiere decir que cada duela sea diferente, sino que de acuerdo a sus disposiciones se van agrupando en ciertas áreas bajo las mismas dimensiones o características. Es un trabajo muy artesanal, pero también de diseño y entendimiento de la dinámica del espacio. De esta forma Goeritz evita ajustes incompletos o encuentros

sucios, a pesar de las formas angulares que maneja en los espacios.

Con este despiece, Goeritz demuestra que con ingenio e intención utiliza las posibilidades de cada material para acentuar los valores que persigue.

LUZ

"Las enseñanzas de la Bauhaus, especialmente las de Johannes Itten y su amigo Joseph Albers... eran imposibles de trasladar al trópico donde la vibración y la intensidad de la luz son distintas a la atmósfera menos brillante de Europa."



Goeritz a través de la consideración de un patio en el museo logra abrir un espacio para explorar las posibilidades de la luz. De esta forma el Patio, cobra tanta o más importancia como los mismos espacios cerrados donde se "*destinarán exposiciones de escultura al aire libre.*"⁶ Es a través de él que todos los elementos, ya sea arquitectónicos o escultóricos, en conjunto o independientes, logran interactuar por completo.

Así, La luz se vuelve el elemento básico para propiciar uno de los principales ecos de El Eco. Eco anexo de cada uno de los elementos entendidos por lo que son en sí mismos, volúmenes, planos, o esculturas aisladas. Partiendo de esta primicia, interesa dirigir nuestra mirada hacia el cómo Goeritz hace de su envolvente y elementos aislados, un dependiente de este elemento, la luz.

Cuando Goeritz habla de "la Arquitectura Emocional", manifiesto que sirvió de "*bandera a un movimiento que en su momento significó un giro contundente en las inercias de nuestra arquitectura,*" trata de cuestionar no sólo la manera de hacer la arquitectura, sino entenderla, sentirla y vivirla. Generalmente suele solamente exaltarse el Eco y las emociones de este Manifiesto; y pocas veces se llega hasta el fondo lógico de la causa de estas emociones. Nuestro Interés no es específicamente promover dichas emociones, que pueden correr cierto peligro de perder objetividad, sino entender el motor que las produce. Así se intenta encontrar una explicación real a lo que acontece en El Eco como evento espacial, sin caer en subjetividades.⁷

Tomando como punto de partida esta experiencia, y persiguiendo la mirada real y objetiva bajo ciertos parámetros, nuestro centro de interés evitará lo que tenga que ver con aquellos "*temas*" emocionales, que son difíciles de describir -y en nuestro caso comprometedores- pues no se tiene un conocimiento in situ de la obra. Postura que justificamos volviendo los ojos a las conclusiones expuestas durante

la semana de la Escuela de Altamira en 1949, donde se defendía que "*las artes plásticas son una realidad ajena a la palabra, no pudiendo por lo tanto apoyarse en ella. La emoción estética no tiene origen intelectual (...) el arte debe ser creado en beneficio del hombre procurando aumentar sus posibilidades vitales.*"⁸ Por tanto, evitaremos en lo posible poner en palabras estas emociones y nos enfocaremos en aquellos *elementos reales de repercusiones espaciales* que nunca se llegaron a explicar detalladamente.

Diálogo o Silencio entre las Partes
"*Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz*" Le Corbusier

Es cierto que parte de lo que mueve el sentido espacial del museo está intrínsecamente ligado a las emociones que se producen en él. No habiendo estado en él, es difícil de describir con palabras los efectos que puede crear, pero siguiendo las lógicas de la naturaleza y de la interpretación de su sencilla volumetría, se pueden encontrar puntos clave para entender la obra y las repercusiones de ésta en las obras venideras, que forman parte de nuestro objeto de estudio.

Para llevar a cabo este estudio, se establecieron ciertas herramientas o estrategias con la idea de llegar al punto donde los valores pictóricos, escultóricos, arquitectónicos y poéticos pueden combinarse entre unos y otros de forma que no hay límites entre ellos. A través de ciertos ejercicios se puede hacer volar la imaginación hasta preguntarse si la propuesta del museo en sí, entendida bajo la mirada escultórica, de relaciones e interferencias, se trata de una real integración o fusión, donde la emoción que se percibe reside en lo invisible de estas relaciones.

El hecho de que El Eco fuera proyectado "in situ", trajo un cambio en la concepción de su estructura general. La luz del sol y las sombras

generan repercusiones importantísimas en la calidad espacial y sobretodo provocan que los espacios nunca sean los mismos durante el mismo día, mes o temporada; ya que la luz en México es un elemento clave dentro de la composición arquitectónica y a través de ella se dan una serie de transformaciones en el espacio que generan una complejidad inimaginable. Con el fin de entender esta dinámica de la realidad y la serie de reconfiguraciones que el museo experimenta cada día, se realizó un modelo tridimensional, para estudiar con mayor precisión estas transformaciones.

Se reprodujeron diferentes momentos de incidencia solar. Básicamente la dinámica de la luz es muy diferente en el verano con respecto al invierno, y en ambas situaciones durante cada hora del día. Así, bajo estos criterios de incidencia, se establecieron dos estudios paralelos: un simulacro de solsticio de invierno y otro de verano tanto en sus afecciones volumétricas exteriores, como interiores.

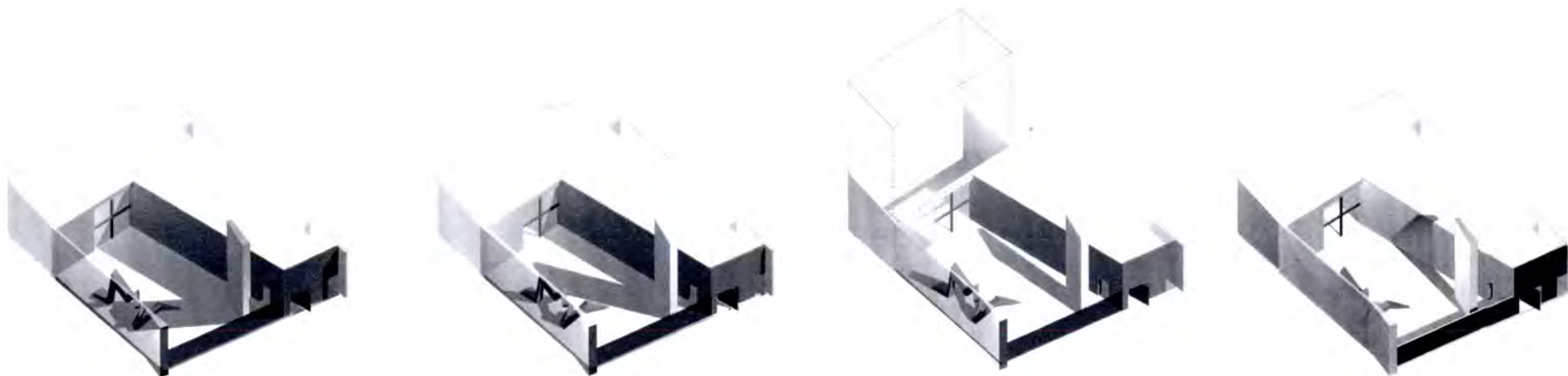
Se decidió que esta incidencia solar debía estudiarse pormenorizadamente, por lo que se tomó el patio como referencia principal de análisis. Esquemáticamente la volumetría exterior del patio se conforma por seis elementos interlocutores: cuatro planos perimetrales que lo contienen, dos de ellos con una perforación de diferentes propiedades y magnitudes - se resalta la presencia de estos huecos porque son el filtro donde se llevaran a cabo las relaciones entre interior y exterior - y dos elementos intrínsecos al espacio abierto: el muro amarillo y la serpiente. (Ver Fig. 57)

La luz es uno de los más singulares motivos ornamentales. Quizá el primero de todos en este laberinto de grandes planos, líneas rectas y paredes escuetas y desnudas. Ante estas condiciones lo que nos interesa entender es cómo trabaja Mathías Goeritz dichos elementos convencionales. Sucede tan simple, que durante el curso del día, cada elemento sufre una transfiguración en sus caras de luz, caras de

sombra y sombra que proyecta; llegando incluso a desterritorializarse a tal grado que puede formar parte de la composición de los otros elementos, planos o volúmenes según sea su caso.



Se pensó en hacer un seguimiento individualizado de cada uno de los elementos que conforman esta relación volumétrica y buscar algunas pautas. Sin embargo, considerando que Goeritz introdujo dos elementos ajenos al vacío del patio en sí, es evidente que el papel de estos dos elementos es clave en las transformaciones espaciales que se llevan a cabo dentro de este espacio, y por tal, sin olvidar el resto, nos centraremos principalmente en los ciclos de estos dos elementos en particular: El muro amarillo y la serpiente (Ver Fig. 57)



EL CICLO DEL MURO AMARILLO

Así, durante una mañana de invierno, donde el sol irrumpe por el lado Este del museo, sufre una inclinación de 45° hacia el sur, (ver Fig 58) el muro perimetral del pasillo ha proyectado su sombra sobre el pavimento del patio, produciendo una tajante división del patio en dos partes casi simétricas, una de luz y una de sombra; misma que absorbe hasta la puerta-ventana. Sin embargo, estas dos partes pierden su simetría cuando el muro amarillo no sólo se fusiona e irrumpe sobre la proyección del muro perimetral, sino que incluso invade la privacidad de la propia serpiente, la intimida y la oculta de alguna forma estableciendo el primer diálogo del día.

Horas más tarde, el muro amarillo, alejándose de la serpiente que ha sabido defender su intimidad, busca un nuevo rumbo. Esta vez se dirigirá hacia la puerta-ventana (ver Fig. 59) ya que el muro perimetral del pasillo, le ha dado un poco de respiro. Sin embargo, por más que el Muro pueda llegar a extenderse con el paso del día, nunca llega a

tocar la puerta-ventana (ver Fig 60) y ella aprovechará el momento específico para iniciar la mayor interacción entre el patio y el interior, permitiendo que la proyección de luz de la ventana se expanda casi a lo largo de toda la galería.

Conforme se acerca el ocaso, el muro amarillo, resignado a no poder alcanzar a fugarse hasta el interior de la galería, voltea su cara hacia el muro perimetral del pasillo, (ver Fig 61) y comienza a deslizarse sobre él. A lo largo de la tarde experimentara un recorrido lento, suave y ascendente sobre él, hasta el punto de invadir no sólo el plano perimetral, sino la cubierta. Existirá un momento también donde el muro perimetral experimentará sobre él simultánea e intensamente los dos polos de energía, la luz percibida directamente por el sol de ocaso y la sombra que se introducirá a través de la pequeña ventana del ingreso al museo. (Ver Fig. 62)

- 58 Ciclo del Muro Amarillo. Mañana de solsticio de invierno, 8:00am. Dibujo Mara Partida
- 59 Ciclo del Muro Amarillo. Mañana de un solsticio de invierno, 10:00am. Dibujo Mara Partida.
- 60 Ciclo del Muro Amarillo. 12:00 pm un solsticio de invierno, 12:00pm. Dibujo Mara Partida.
- 61 Ciclo del Muro Amarillo. Tarde de un solsticio de invierno, 14:00pm. Dibujo Mara Partida.
- 62 Ciclo del Muro Amarillo. Ocaso de un solsticio de invierno, 18:00pm. Dibujo Mara Partida.



63 Ciclo de La Serpiente. Mañana de un solsticio de invierno, 8:00am. Dibujo Mara Partida.

64 Ciclo de La Serpiente. Mañana de un solsticio de invierno, 9:00am. Dibujo Mara Partida.

65 Ciclo de la serpiente. Mañana de un solsticio de invierno, 10:00am. Dibujo Mara Partida.

66 Ciclo de La Serpiente. Ocaso de un solsticio de invierno, 14:00pm. Dibujo Mara Partida.

EL CICLO DE LA SERPIENTE

Para Goeritz la serpiente⁶³ *"es el elemento permanente de la composición, una serpiente de lámina soldada que puede ser entendida indistintamente como un objeto arquitectónico o escultórico."*⁶⁴ La escultura del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet)- sin dejar de ser escultura- ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos.⁶⁵ La serpiente así no sólo es un elemento que se percibe, sino que se vive.

La serpiente, por tanto, inicia su ciclo diario en invierno, entablando un diálogo con el muro perimetral izquierdo del museo y con el pavimento, (ver Fig. 63) proyectando su sombra sobre ellos. Al mismo tiempo, ella aparece protegida por la sombra del muro del pasillo.

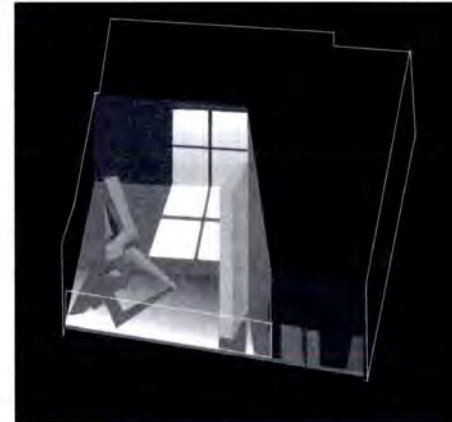
Conforme avanza el día, la serpiente empieza a aproximarse hacia la sombra del muro amarillo y a jugar con ella, como si quisiera esquivarla. (Ver Fig. 64) Poco a poco mientras recibe un poco de luz, la sombra de éste muro y la del pasillo se apartan de ella para permitirle deslizarse

sobre el muro izquierdo y el pavimento, con quienes siempre entabla un diálogo continuo, hasta llegar a desprenderse de él con la intención de acercarse al muro de la galería, llegando el medio día. (Ver Fig. 65)

Por la tarde pareciera como si quisiese acercarse al muro de la galería, pero nunca llega a alcanzarlo (al igual que el muro amarillo), ya que conforme el sol se va ocultando, el muro perimetral izquierdo la cubre con su sombra limitándole la posibilidad de entablar algún diálogo más. (Ver Fig. 66) Si éste muro no existiera, la serpiente podría deslizarse hacia el muro del pasillo, y cobrar diferentes dimensiones en sus reflejos sobre el pavimento. En ese sentido pareciera como si Goeritz hubiera olvidado que el muro perimetral izquierdo existía, o quizá intencionadamente buscaría contrarrestar el protagonismo que por sus propias geometrías la serpiente generaba, aminorando el dinamismo de sus sombras con respecto a las relaciones con los demás elementos. (Ver Fig. 67)

En verano, que el sol se mueve inversamente hacia el norte, la serpiente





inicia el día nuevamente bajo la sombra del muro del pasillo, pero esta vez, la proyección de su propia sombra, pareciera como si quisiera salir del patio y brincar el muro de la fachada. (Ver Fig. 68) Como si sus movimientos quisieran huir de la sombra del muro de la galería que se va aproximando hacia ella con una fuerte intención de atraparla. Si la galería no estuviera cubierta, la misma cruz la atraparía con su propia sombra. (Ver Fig. 69) Pero esto sólo lo puede lograr cuando llega el ocaso, y la luz artificial aparece, entonces la cruz tiene la oportunidad de salir al exterior y aproximarse hacia ella.

Es extraño pensar que la serpiente que parecía el elemento más dinámico, la dinámica de las proyecciones de sus sombras sea más estática e interactúe menos con los demás volúmenes a diferencia del muro amarillo que tiene una proyección mucho más dinámica e intensa con el resto de los elementos o planos que conforman la totalidad del museo a pesar de que parecía ser el elemento más estático.

Una explicación a esta dinámica podría recaer en hecho de que la serpiente fue concebida como una estructura espacial a base de líneas que se quiebran alcanzando alturas de 2.5m hasta 5m. Cada quiebre o ángulo que se desprende de la serpiente es como abrir una puerta en el vacío, con la que absorbían las dimensiones justas para albergar cualquier actividad. La serpiente por sí sola tenía la capacidad de recrear el escenario del Ballet, y el muro perimetral del patio jugaría como telón de fondo.

Teniendo en cuenta que las presentaciones se llevarían a cabo por las tardes, es lógico pensar, que para no crear ninguna interferencia o demasiado dinamismo y movimiento que compitieran ante la puesta del Ballet, Goeritz se percataría de que era mucho más oportuno el que la serpiente no proyectara ni variara su sombra en ese momento. Por lo que su ubicación cerca del muro perimetral izquierdo facilitaría esta intención. Si observamos la mayoría de las fotografías del evento, (ver

Fig. 77 Ciclo de la Serpiente. Eco sin muro lateral de un solsticio de invierno, 16:00pm. Dibujo Mara Partida.

Fig. 78 Ciclo de la Serpiente. Mañana de un solsticio de verano, 18:00pm. Dibujo Mara Partida.

Fig. 79 Ciclo de la Serpiente. Nocturno, luz artificial. Dibujo Mara Partida.

70a, 70b. Inauguración del Museo El Eco, Septiembre 1953. Fotografías: Marianne Goeritz
 71a, 71b Ballet de Walter Nicks en la Inauguración del Museo El Eco, 1953. Fotografías: Marianne Goeritz, Cedidas por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

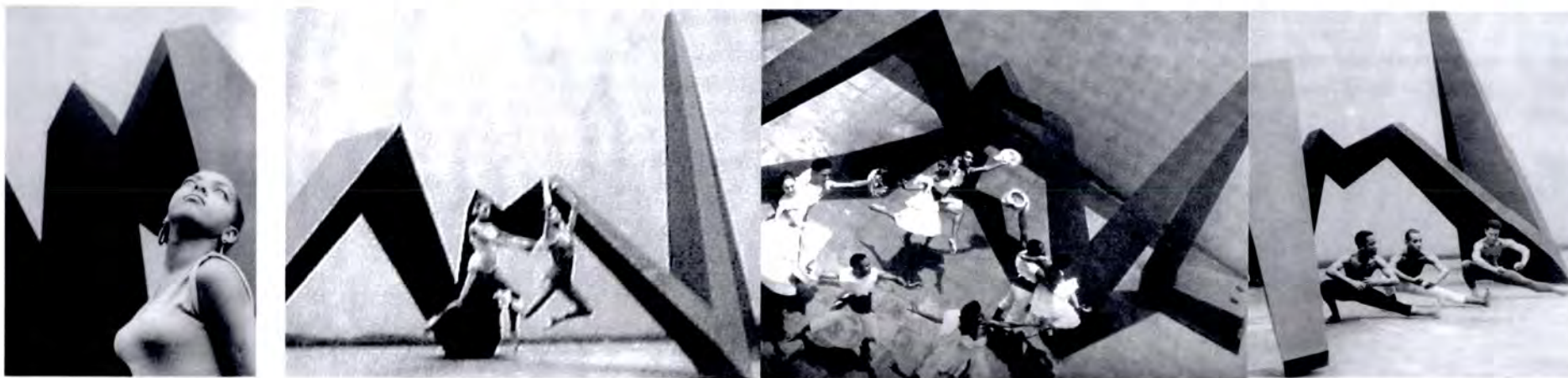
Fig. 70) la serpiente siempre está serena, y por el tipo de sombra que proyecta podemos ver que los eventos son a primeras horas del ocaso, ya que el muro perimetral izquierdo está empezando a proyectar su sombra sobre el pavimento. (Ver Fig. 71)

A lo que se quiere llegar con esta observación es que el elegir el emplazamiento o ubicación de cada pieza - ya sea escultura, pintura o cualquier elemento plástico - y sus relaciones con el entorno, es ya parte de un proceso arquitectónico, no tanto escultórico; y con este punto inicial, se pone en cuestión la siempre entendida hasta entonces "integración plástica", como la mera incorporación de obras de carácter pictórico, escultórico o incluso musical o poético en la arquitectura.

Aunque no se sabe en qué pensaba Goeritz cuando establecía este diálogo continuo entre cada una de los elementos y sus propias proyecciones y relaciones, algunos críticos aseguran que el hecho de incorporar la danza, no era tanto en su sentido literal, como lo hizo en su inauguración a través del grupo Experimental de Walter Nicks,¹⁷

sino en que la arquitectura debía contener todas las artes en ella misma, hasta incluso la danza y, es a través de este conocimiento de la dinámica de la realidad donde se recrean relaciones similares entre elementos que Goeritz logra materializar en arquitectura.

Al respecto Goeritz comenta: "En septiembre de 52 se inició la construcción a una marcha muy lenta, teniendo que interrumpirse durante cuatro meses por falta de dinero. En esa construcción trabajé más como albañil que como arquitecto, corrigiendo constantemente las ideas primitivas, indicando sobre la marcha la posición de cada muro."¹⁸ Todo este estudio volumétrico y de incidencia solar no hubiera tenido justificación alguna en realizarse si no hubiera entendido que El Eco fue interrumpido desde Septiembre a Diciembre y, a partir de enero se reactivaron las actividades posibles; lo que explica que una vez levantados los muros, Goeritz tuvo tiempo suficiente para observar cómo eran los movimientos del sol durante los primeros meses del año, y que dentro de este patio tan generoso que proyectó para el museo, la presencia del sol y sus sombras no podían desperdiciarse en



el vacío, de ahí el incorporar la serpiente y el muro-columna amarillo, tomaron una gran importancia, como protagonistas de este espacio.

A pesar de que Goeritz se basa en estructuras sencillas, y que para él *“Las formas primarias son las formas bellas puesto que se leen con claridad”* Goeritz nos da una lección importante al demostrar que la tarea como arquitecto es explorar las verdaderas relaciones, las que son generadoras de emoción.

LA NADA. Mecánica del Espacio

Fue en el patio donde con mayor acento se desplegó la voluntad compositiva de Goeritz. Este espacio no podía entenderse como simple contenedor de tres esculturas sino conformado por ellas. Parte de este ejercicio es el resultado de que Goeritz, cuando se incorporó a la arquitectura de México, se hallaba en la estancia de la nada, en la proclama del vacío: *“Yo estaba en el punto de mi nada, blanco, nada, quita (la) ventana, ciérrala – ¡Pero necesita la ventana! (decía Barragán) – no, no, no necesitas ventana, ponla por otro lado...”* –Así fueron las continuas discusiones hasta que el mismo Goeritz confirmó que *“El Eco les impresionó a Reyes Ferreira y a Barragán, ya que no había nada. Era el vacío total (...) el vacío dice más que todas las palabras.”*¹⁰

Bajo estos términos en el patio no había nada porque las partes no estaban sueltas, sino formando una totalidad en perímetro y en el

espacio interno de este. Si descontamos que fuera de esta totalidad (de planos, cruz, etc.) no había otra cosa, decir que había “nada” no es una fórmula retórica, sino una descripción de la realidad. Y no es solamente en el patio, que por su condición exterior, engloba más el concepto de la nada, sino que en cada uno de los diferentes recintos del museo, el concepto de la “nada” era la condicionante. El museo así se reducía a su propio espacio, porque la nada en arquitectura es espacio delimitado por los mismos muros simples y desnudos (a excepción del mural). Pero que empezaban a anunciar la búsqueda de una escala monumental.

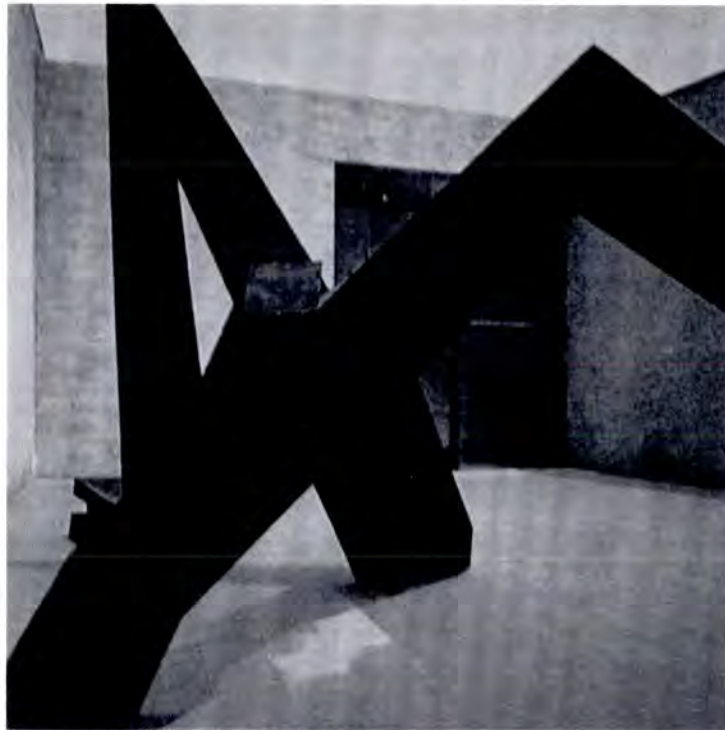
Puesto en cuestión inversa, la nada permitió enfatizar la sencillez de las geometrías, la ausencia de un mobiliario innecesario, (a excepción del mostrador del bar) para ver sólo los muros. Así, el espacio o la nada es el generador de todas estas situaciones. Nos hemos cuestionado en algún momento, qué pasaría si no existiera el muro-columna amarillo, o el muro-columna negro, o la serpiente, o la cruz, o el mural, etc. Y por ello, por la presencia de la nada es que fue necesaria la incorporación de los elementos plásticos, porque esta nada sin ellos no diría absolutamente nada.

No está de más decir que fueron precisamente los arquitectos quienes vieron con mayor simpatía la propuesta experimental de Goeritz, simpatía tal que no sólo se puso de manifiesto en los comentarios, sino en la invitación directa a colaborar con ellos en distintos proyectos. Barragán fue uno de estos casos.



72 Fachada El Eco con el Muro Amarillo. AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz. El Eco. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft*, 1995.

73 Pavimento en Patio Principal. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: AUER, Gerhard. *Mathías Goeritz El Eco. Dutschland: Deutschen forschungsgemeinschaft*, 1995.



LOS ECOS DEL COLOR

El segundo elemento importante dentro de la producción de los ecos de El Eco, es el color. La mayor controversia del museo es que Goeritz no desperdicia mucho tiempo pensando en el color. Él parte del principio de contraste y materialidad para vestir los espacios. En ese sentido el único elemento que resalta es el muro-columna "... de gran altura pintado de amarillo, y completa la composición contrastando con el blanco, gris y negro usados exclusivamente en todo el resto del edificio."⁸¹

Alguna vez Enrique Nafarrate en su entrevista con González Gortázar sobre Mathías Goeritz, comentó que en una ocasión invitó a Mathías Goeritz a conocer algunas de las obras que estaba realizando. En realidad "eran paredes y cuartos y cosas así. Entonces le dijo Mathías: ¿Te has imaginado esta obra vieja, envejecida por el tiempo? ¿Cómo va a ser?... Me hirió, me dejó pensando en dónde está el valor de la arquitectura, ¿en ese color rosa? ¿En la textura de este color? Y cuando esté todo grisáceo con el paso del tiempo, chorreado, como las haciendas viejas, ¿qué? ¿Va a mejorar la obra o va a empeorar?"⁸⁶

Este comentario fue básico para entender porqué Goeritz decidió sólo utilizar colores neutros, el gris, aunque llegue a ser manchado por la lluvia y el paso del tiempo, nunca va a afectar su matiz, y esto es importante en el museo. Así Goeritz estratégicamente pinta en color casi negro la fachada principal, con lo que lograba dar un contraste mayor con el muro amarillo desde fuera. (Ver Fig. 72) En el Interior, se valió de los materiales, principalmente de los pavimentos para contrarrestar la neutralidad de los muros. De igual forma, utilizando madera en el pavimento interior, a través de las diferentes entradas de luz, lograba impregnar estos muros neutros, de cierta calidez. Y con respecto al patio, utilizó un pavimento de barro anaranjado que fue como poner el sol en la tierra. (Ver Fig. 73)

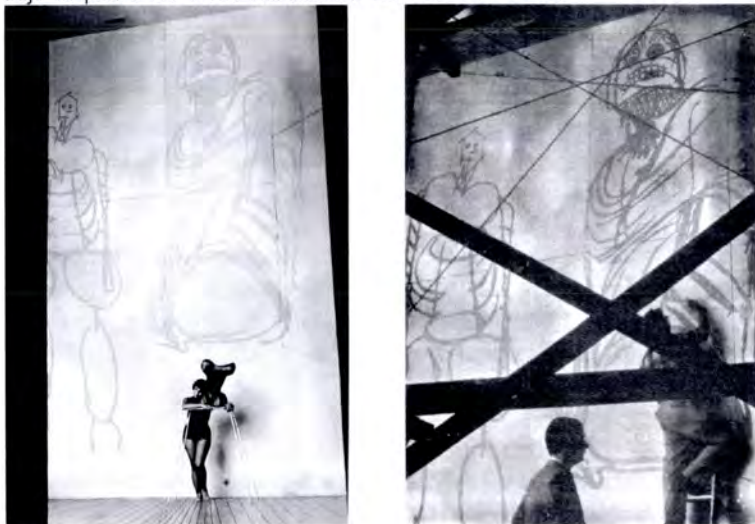
Una vez llegado a Veracruz en 1949, Ida Rodríguez llevó a los Goeritz a recorrer la ciudad. "En esa época florecían los framboyanes, o árboles de fuego o tabachines. El color naranja de sus flores impresionó enormemente a Goeritz y desde entonces utilizó el naranja como su color preferido."⁸⁹

Pocos elementos, pero suficientes fueron los que Goeritz utilizó para matizar el museo en sí. De igual forma los murales contribuyeron a ambientar los espacios y a intercalar dinamismo con la luz.

PLÁSTICA O COLABORACIÓN

Sonaría absurdo hablar de "Plástica" para describir únicamente las obras de todos aquellos que colaboraron en el Museo. "La arquitectura es plástica"¹⁰ diría Le Corbusier. Sin embargo, considero que plástica¹¹ es la palabra más apropiada para introducir todas aquellas intervenciones paralelas, que complementaron la complejidad y calidad artística del museo. Con ellas nos referimos a los murales, esculturas o todo aquel elemento que fue incorporado como parte de la exposición permanente del museo.

Se puede decir que es en este punto, donde siempre se han involucrado los críticos del arte, que son, quienes han escrito más sobre el tema; algunos otros, sólo han repetido las propias palabras de Goeritz. Nosotros trataremos de entender estas obras, bajo sus repercusiones y relaciones dentro de un rol arquitectónico o espacial, y no solamente bajo el punto de vista meramente técnico o artístico.



Para entender cada una de estas obras es necesario hablar de ellas en relación con el espacio o ubicación donde se encuentran, por lo que siguiendo el recorrido del museo y rescatando las descripciones de Mathías Goeritz, iniciamos con "... el Grito, que obtiene su "eco" en un mural a la grisalla (ver Fig. 74) de unos cien metros cuadrados. Este mural implicó la realización de varios proyectos. Los pintores Rufino Tamayo,¹² (ver Fig. 75) Alfonso Soto Soria, Jesús Reyes Ferreira y yo mismo -Mathías Goeritz habla-hicimos proyectos. Decidí aceptar



74 Derecha: Mural de Henry Moore. Fotografía: Marianne Goeritz. En: *Progressive Architecture* 1955, del archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas. Izquierda: Moorat. En: MONTEFORTE, Mario. *Mathías Goeritz*: México: Siglo Veintiuno, 1993.

15 Mural de Rufino Tamayo. MORAIS, Federico. *Mathías Goeritz*. México: UNAM, 1982

16 Arriba: Los Judas. *Espacios*, 1956.

17 Abajo: Boceto Los Judas, Mural Henry Moore. 1953



76 Mural Carlos Mérida en el Bar del Eco. Izquierda: *Baukunst und Werkform*, 1956. Cedido por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas. Derecha: MONTEFORTE, Mario. *Mathías Goeritz*. México: Siglo Veintiuno, 1993.

79 Mural Carlos Mérida en el Bar del Eco. En: *Baukunst und Werkform*, 1956. Cedido por el Archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

80 Mural German Cueto, 1953. MORAIS, Federico, *Mathías Goeritz*. México: UNAM, 1982.

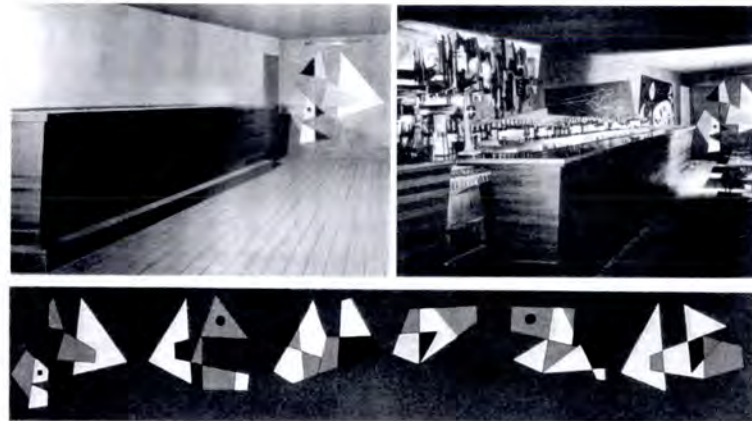
81 Mural Carlos Mérida "El Principio del Mundo" en Presidente Juárez, 1952. En: *Arquitectura México* Núm. 65. 1959.

el de Tamayo, pero nos ha faltado dinero para ejecutarlo. Mientras tanto, durante la estancia en México de Henry Moore... este escultor hizo unos croquis inspirados en las figuras de los "judas" populares mexicanos, (ver Fig. 76) que vio en casa de Diego Rivera, y me los regaló para "El Eco". (Ver Fig. 77)

Así se realizó en México el primer mural del escultor más famoso del mundo actualmente; uno de los grandes de la Escuela de París, tan admirada y atacada. Acepté el mural de Moore tan solo provisionalmente, hasta que contásemos con el dinero para realizar la ya proyectada obra de Tamayo. Para la realización material de la de Moore contraté al pintor mexicano Alfonso Soto Soria, colaborador de Carlos Mérida en sus frescos del Multifamiliar Presidente Juárez. Yo actué solamente como supervisor.

En el bar de "El Eco" Carlos Mérida realizó también un mural, una parte del cual está en la hoja de su puerta, (ver Fig. 78, 79) lo que representa una novedad como concepto de integración plástica. En el pasillo que conduce a la galería de exposiciones que hemos llamado

Sala Daniel Mont, Germán Cueto realizó un objeto escultórico, asociado al muro. (ver Fig. 80) En la propia sala existe la mascarilla de Daniel Mont que tomó Ignacio Asúnsolo con mi auxilio..."¹⁶



El mural de Carlos Mérida, es una de las obras más innovadoras para Goeritz. Su obra "figurativa, gira definitivamente a la abstracción geométrica a partir de los años cincuenta."¹⁷ Carlos Mérida después de 1949 tuvo diferentes experiencias de colaboración con arquitectos, integrando sus pinturas murales y sus relieves a ésta. Para el museo, él propone la ejecución de una decoración mural. El mural está básicamente hecho en colores rojo, amarillo y azul, de formas geométricas simples semejantes a las utilizadas en el conjunto Presidente Juárez, (ver Fig. 81) pero a diferencia de éste las figuras pasan indistintamente sobre los diferentes elementos arquitectónicos, ya sean muros, o puertas. La forma en que incorpora la puerta al muro, es parte del diseño de la pintura, pasando inadvertida por la serie de trazos y cambios de color que genera sobre la superficie. (Ver Fig. 78)

Sobre el muro-columna amarillo "... en una de las caras de este muro y frente a una pequeña puerta que da a la entrada, hice colocar mi Poema plástico, en hierro: una composición visual de tipografía abstracta que se dirige sólo a la sensibilidad del espectador."⁸² (Ver Fig. 82)

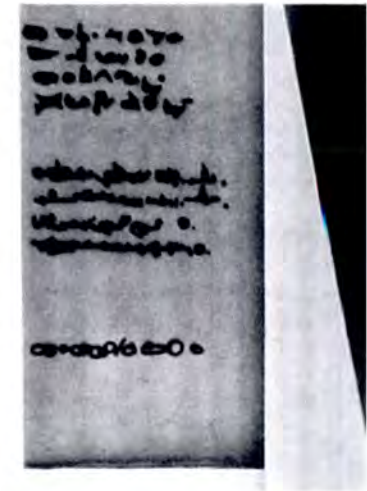


Este poema plástico es la bienvenida al museo, cuando uno entra, se puede percibir a través de la pequeña ventana que se abre en el pasillo de ingreso. Leonor Cuahonte describe que a través de él, "el artista refuerza el silencio y el misterio que le libera. Ilegible, impronunciable pero emocional, el poema es escrito en tres estrofas, la escultural, la pictórica y la emocional."⁸³ El poema plástico así, se observa por su fisonomía, en tipografía de acero y despegada del muro, como una escultura, que al igual que la serpiente y la cruz, establece contacto con el muro amarillo a través de su sombra. Desde el espacio interior se consigue que el espectador preste demasiada atención al muro-columna amarillo desde la entrada, como si estuviera reservando su percepción total hasta la galería. El muro amarillo se desconfigura como tal, pasando a ser simplemente el telón de fondo ante la presencia y carga del poema. Este muro se reconfigura una vez observado desde el patio.

Además de ser telón de fondo, el muro amarillo, es otro de los elementos claves en las sorpresas espaciales experimentadas a lo largo del pasillo de entrada, ya que no sólo es la luz la que entra a través de la ventana del pasillo, sino el reflejo del color amarillo del muro que baña el ingreso de luz y color animando el recorrido.

Por otra parte "El Grito" – como lo nombró Goeritz-, nunca apareció como tal, (ver Fig 20, 83) fue El Torso (ver Fig 68) la escultura que se depositó en ese lugar, sobre una estructura metálica de cuatro patas en un extremo del mural de la grisalla de Henry Moore. Este torso fue ejecutado en 1952 por Mathías Goeritz y fue tallado en madera. La justificación de esta obra radica en desempeñar el papel como punto remate o atracción principal hacia la galería, desde el ingreso del museo. Y anunciar a través de su sombra proyectada sobre el muro, la existencia de un límite espacial.

Como la mayoría de los elementos del museo esta escultura permite



82 Poema Plástico. Mathías Goeritz. Fotografía: Marianne Goeritz. MORAIS, Federico. Mathías Goeritz México: UNAM, 1982.

83 "El Torso" Escultura en Madera, Mathías Goeritz 1952. Fotografía: Marianne Goeritz. En: MORAIS, Federico, *Mathías Goeritz*. México: UNAM, 1982.

84. Disposición del Moorall, en relación a la configuración del Museo. Dibujo Mara Partida.



escalarnos en el espacio, ante la presencia del mural de Henry Moore. El mural de Henry Moore, conocido también como "*el mooral*",⁸³ fue realizado en 1954 sobre una superficie de 100m², trazado a base de líneas que debían respetar la monocromía de la sala y limitarse a la utilización de diferentes tonalidades de gris. Así, se identifica con la constitución de los elementos de la misma sala, con quienes había de entablar cierto diálogo a través de su configuración lineal y las proyecciones de sus sombras, tanto de la cruz, como de la serpiente del patio. Este mural cobra vida en el momento que anuncia la existencia de la sala desde el ingreso, su dimensión nos advierte las grandes proporciones de la sala y su brillo la presencia de una ventana importante (la puerta ventana). (Ver Fig. 84)

El mural básicamente está compuesto en dos partes, no simétricas. En el punto de mayor interés, que es donde remata el pasillo de entrada, se coloca la figura de mayor tamaño y altura. Hacia su lado derecho aparecen dos siluetas de distintas posiciones y dimensiones. Hacia el lado izquierdo aparecen cuatro de iguales proporciones. Este tipo de composiciones es producto de una intencionada relación directa con los elementos arquitectónicos y escultóricos que la circundan, de modo que contribuye a enfatizar recorridos y conformar espacios de grandes dimensiones. En ese sentido el mural puede ser un manipulador espacial.

Leonor Cuahonte en su libro "Mathías Goeritz 1915-1990. L'art comme

prière plastique” Nos describe con mayor detenimiento las aportaciones de las obras plásticas bajo una visión artística. En el caso de la Serpiente, que hemos explorado en su expresividad espacial, a través de sus proyecciones en sombra e interrelación con el museo en sí, la presenta como “... una escultura revolucionaria, otra de las innovaciones formales y técnicas que aporta a la escultura moderna, formas simples y volúmenes huecos de grandes dimensiones... La escultura se vuelve ella misma penetrable y se puede pasar a través de sus aberturas, y su contorno, por debajo o por arriba. Así, refuerza de cierta manera la interacción que debía entablar con el hombre, transformando la aproximación de la práctica escultórica hasta entonces.”

Para Goeritz esto era una novedad total, Le Corbusier ya había incorporado un mural en una puerta, la de Ronchamp, con figuras similares, pero esta puerta se diferenciaba de los mismos muros. Carlos Mérida en cambio, la camufla con el espacio total a través del mismo mural.

“En el Eco el hecho de la integración plástica no se trataba de

*sobreponer cuadros o esculturas al edificio como se suele hacer con los carteles del cine.”*¹⁰⁰ La mayoría de los murales, funcionan como remates espaciales (ver Fig. 74) o manipuladores de la esencia arquitectónica, como es el caso del mural de Carlos Mérida sobre la puerta. Además, a través de estas esculturas y pinturas experimenta el interés que le aporta la escala, la monumentalidad y el entorno como precursor de las estructuras primarias.”¹⁰¹ Elemento clave que permite transpolar un elemento escultórico dentro de las cualidades arquitectónicas y a partir de ahí, incursionar en el espacio urbano en sus experimentos consecuentes.

La lectura del Museo Experimental El Eco, nos permite detectar ciertas pautas en las relaciones espaciales que se irán repitiendo como patrones de integración en el diseño espacial de las intervenciones inmediatas de Mathías Goeritz como colaborador de otras obras. Resultados como estos, serán utilizados también en nuestro objeto de estudio, que trataremos en la última parte de esta historia “El Hotel Camino Real”.

Notas Bibliográficas

¹ *Cuadernos de Arquitectura* [Guadalajara: Escuela de Arquitectura de Guadalajara] Volumen único. Núm. 1 (Marzo, 1954) S/p.

² Ver GÓMEZ MAYORGA, Mauricio: "Sobre la Libertad de Creación". *Arquitectura México* [México: Arquitectura] Núm. 45 (Marzo, 1954), p. 38-45.

³ Mensaje social se refiere a cualquier tipo de tema que explore un matiz nacional; ya sea la revolución o la patria; que imiten las figuras prehistóricas, las pirámides o formas de volcanes. Este mensaje era más importante a juicio de los críticos que cualquier aportación o valor plástico de la obra o de la arquitectura misma en sí.

⁴ Los tres grandes: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, y José Clemente Orozco, eran los "controladores del arte". "Para ellos lo ideal sería hacer una dictadura del arte con apoyo oficial del Estado para que las cosas marchasen como en la Unión Soviética". En: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio, "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 39.

⁵ GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41.

⁶ Comentario que Mauricio Gomez Mayorga concluye tras las críticas de Siqueiros. Ver: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41.

⁷ GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41.

⁸ Ver: "Mi Eco: Mathías Goeritz Habla Sobre el Museo Experimental" en este capítulo 2 de la segunda parte de esta tesis de investigación.

⁹ Dentro de la entrevista habla de la participación de Jesús Reyes Ferreira en diferentes proyectos, pero en la placa de colaboradores, no aparece en la lista ni como asesor artístico, ni como pintor.

¹⁰ GOERITZ, Mathias, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41.

¹¹ Ver: "Plástica" en este capítulo 2 de la segunda parte de esta tesis de investigación.

¹² Barragán nunca ha sido reconocido como la fuente artística principal de El Eco. Sin embargo, a lo largo de este estudio nos daremos cuenta que es claro que su consejo y sobre todo su inspiración y conocimiento arquitectónico estuvieron presentes, lo que puede mal interpretarse como una copia de Goeritz hacia Barragán. Hay que recordar que Barragán, realizó en 1952 uno de sus viajes más importantes a Europa, lo que significa que él estuvo ausente en México durante la mayor parte del tiempo que se realizó la obra. Federica Zanco comenta en su libro *Luis Barragán. The Quiet Revolution* que aunque "en Junio de 1952 fue a una convención de arquitectura de paisaje en Estocolmo, se quedó en Europa hasta Noviembre del mismo año", dos meses después de que la obra se detuviera por falta de fondos hasta el mes de enero.

¹³ Hasta lo ahora publicado en libros y revistas nunca se les ha dado crédito alguno a los ingenieros, ni se les ha hecho partícipes des las descripciones de proceso creativo en El Eco, lo cual sería muy interesante saber para ver si afectaban y cómo las visiones que Mathías Goeritz iba materializando.

¹⁴ Entrevista a Mathías Goeritz citada en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la libertad de Creación", cit., p. 42.

¹⁵ GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 44.

¹⁶ Ídem, p. 45.

¹⁷ "El Eco" *Ein Experimentel - Museum in Mexiko*. Architekt Mathias Goeritz. México". En: *Baukunst und Werkform* [Darmstadt, Alemania] Núm. 4. (1954), p. 201-207. Ver: "Experimental Museum". En: *Progressive Architecture* [Nueva York] Núm. 12. (Diciembre de 1956), p. 89-91.

¹⁸ Ver: "El Eco: Museo Experimental en México". En: *Ver y Estimar: Cuadernos de Crítica Artística* [Buenos Aires: Segunda Época] Núm. 5 (Marzo 1955), p. 6-8.

¹⁹ R. "L'echo d'El Eco". En: *Phases: Cahiers Internationaux de Recherches Littéraires et Plastiques*. [París] Núm. 2 (Marzo 1955) p. 23-24.

²⁰ RAGON, Michel. "Architecture and Minimal Art". En: *Cimaise Art et Architecture Actuels*. [París] (Octubre, 1987), p. 77-84.

²¹ CETTO, Max L. *Modern Architecture in Mexico*. Nueva York: F. Praeger, 1961, p. 104.

²² Jorge Mafute Remus, Director del Tecnológico de Guadalajara, asistió a Goeritz en su estancia en esta ciudad.

²³ GONZALEZ GORTÁZAR, Fernando. *Mathías Goeritz en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, p.101 [Colección Fundamentos].

²⁴ MORÁIS, Federico. *Mathías Goeritz*. México: DF. Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 31.

²⁵ GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la libertad de Creación", cit., p. 41.

²⁶ Ídem.

²⁷ Ídem.

²⁸ GOERITZ, Mathías, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41.

²⁹ En estas versiones profundizaremos en el apartado "Plástica" dentro de este segundo capítulo de la segunda parte de esta tesis de investigación.

³⁰ GOERITZ, Mathias, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 42.

²⁹A pesar de que es difícil fecharlo, no se sabe si fue a priori o no a la obra, nos interesa hablar de este dibujo como impresión sumatoria de la misma.

³⁰ GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *Mathias Goeritz en Guadalajara*, cit., p.149

³¹ *Arquitectura México* [México: Arquitectural] núm. 83. (Septiembre 1963) s/p.

³² MORÁIS, Federico. *Mathias Goeritz*, cit., p. 33.

³³ Gerhard Auer publicó este mismo dibujo en Alemania, en "*Mathias Goeritz El Eco*" en Deutschen Forschungsgemeinschaft el año de 1995, y también fue incluido en el catálogo de la exposición "Mathias Goeritz: Arquitectura Emocional" del Museo de Arte Moderno en México en junio-septiembre de 1984. El primero lo presenta como "Pictograma" de Mathias Goeritz de 1952. Pero el reducirlo a un pictograma sería como minimizar toda su fuerza y contenido. Nosotros lo llamaremos, como lo hizo Goeritz en su momento, "dibujo ideográfico", puesto que no puede llegar a ser una perspectiva real del proyecto, pero expresa la idea y potencial espacial del mismo.

³⁴ Como ejemplo a la línea contorneadora en 1937 Goeritz pinta "Techos de París" (Ver: MORÁIS, Federico. *Mathias Goeritz*, cit., foto 20) y en su fase final "Viñetas de la Serie Eros" en 1948, como ejemplo de yuxtaposición de objetos "El pastor" en 1947 y de imágenes superpuestas "Bajo el Sol" en 1947, "el asesinato de la niña" 1947" entre otras (Ver: MORÁIS, Federico. *Mathias Goeritz*, cit., foto 26 y 24).

³⁵ La entendemos como cubista, porque a través de un dibujo abstraído a partir de líneas en dos dimensiones, nos permite entender el espacio total a través de superposiciones desde múltiples puntos.

³⁶ Ver: CUAHONTE, Leonor "La Experimentación como Ética" En: *Mathias Goeritz (1915-1990) l'art prière plastique*. París: L'Harmattan, 2000. p. 87-118.

³⁷ GOERITZ, Mathias. "Arquitectura Emocional EL ECO". En: *Cuadernos de Arquitectura* (México) Vol. 1, (Marzo 1954) p. 33-44. Manifiesto de Arquitectura Emocional.

³⁸ Idem.

³⁹ Como sus primeras pinturas nos referimos a las ya mencionadas en la nota 21, y que forman parte de su mejor momento pictórico alrededor de 1945-1948.

⁴⁰ MORÁIS, Federico. *Mathias Goeritz*, cit., p. 32.

⁴¹ Historiadora en México.

⁴² EDER, Rita "Ma Go: Visión y Memoria" En: *Los Ecos de Mathias Goeritz: Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1995, p.45.

⁴³ MORÁIS, Federico. *Mathias Goeritz*, cit., p. 30.

⁴⁴ Hablamos de composición porque en esta planta genérica Goeritz pone en práctica dos conceptos: Las formulas de Kandinsky y Moholy-Nagy y su experiencia en la clase de Educación Visual que inició en la primera Escuela de Guadalajara, y sería en esta escuela donde a través de sus clases de Educación Visual inició un interés

especial hacia el mundo de la Arquitectura y la búsqueda de la composición espacial. Goeritz incitaba a sus alumnos a la posibilidad de conocer la forma de una manera más profunda y al mismo tiempo más clara, poniéndolos en contacto con la forma simple para que encontraran en ella y a partir de ella el mayor número de posibilidades de expresión y sobre todo obligaba al alumno a mover la forma en el espacio. (PORTER, Luis, "La Pedagogía de Mathias Goeritz". En: *Los Ecos de Mathias Goeritz Ensayos y Testimonios*. México: UNAM, 1995, p. 71).

⁴⁵ KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona: Piados, 1996, p. 56.

⁴⁶ "No hay casi ningún vínculo de 90 grados - básicamente sólo el perímetro del terreno- en la planta del edificio. Incluso algunas muras son delgadas en un lado y más anchas en el opuesto." En: MORÁIS, Federico. *Mathias Goeritz*, cit., p. 32.

⁴⁷ Kandinsky también introduce tres formas principales, el triángulo, el círculo y el cuadrado. Para él "un triángulo (sin especificar si es agudo, llano o isósceles) es uno de esos entes con su propio perfume espiritual. En relación con otras formas, este perfume se diferencia, adquiere matices consonantes según la importancia de la dirección en la que se mueve, por ejemplo, el triángulo, es movimiento." (KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el Arte*, cit., p. 56-57).

⁴⁸ Esto nos trae a la mente las ideas de Kandinsky donde "La forma puede existir independientemente como representación del objeto (real o no real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie. La forma misma, aún cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica posee su sonido interno. Este es decisivo en la pintura" (KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el Arte*, cit., p. 56).

⁴⁹ GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41.

⁵⁰ Para Piet Mondrian, el arte plástico sólo puede ser expresado a través del equilibrio del movimiento dinámico de la forma y a través de las líneas verticales y horizontales que crean dos fuerzas en oposición que existe en todas partes, reconoció el equilibrio de cualquier aspecto reside en los elementos que se oponen (MONDRIAN, Piet. *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*. Buenos Aires: Víctor Leru SRL, 1956. p. 29).

⁵¹ Goeritz retoma las aportaciones que Van Doesburg desarrollaría posteriormente a Mondrian, al conservar la relación rectangular de líneas horizontales y verticales y llevándolas a una posición de 45º. Introduce la diagonal en su obra, una modificación al "neoplasticismo", un sistema inclinado que abriría una nueva posibilidad.

Van Doesburg, introdujo el movimiento de Stijl en el que entre sus miembros estaba Piet Mondrian. Ya habían trabajado antes juntos en un intento por crear un vocabulario visual abstracto que pudiera utilizarse con propósitos prácticos, para comunicarse mejor con la sociedad. La utilización de líneas horizontales y verticales, ángulos rectos y zonas rectangulares de colores lisos caracterizan su obra de esa época. Al aumentar su gama se reduciría eventualmente el empleo de colores primarios y neutros. Para describir este

estilo reductor Mondrian torjó el término "neoplasticismo" en 1917. Pero años más tarde en 1924, cuando Van Doesburg introdujo la línea inclinada le denominó "elementarismo"

⁵⁰ GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando, op. cit., p. 149

⁵¹ Consideré necesario plantear esta cuestión porque generalmente los críticos de arquitectura estiman más los procesos escultóricos y temáticos del Museo que los pictóricos, y aunque se ha sobreestimado demasiado su valor plástico, nadie se ha defendido a preguntarse el proceso creativo real de esta obra, y es aquí donde la cuestión: ¿Que fue antes, la planta o el dibujo ideográfico?, Tiene bastante incumbencia para nuestro análisis de la obra. Prácticamente si recordamos las palabras de Goeritz, él nos dice en la revista *Arquitectura México*, que una vez que le pidieron construir "lo que le diera la gana", "durante una estancia en Fortín de las Flores, hizo unos bofetos para un Museo Imaginario o Experimental que no existía aún ni en París, ni en Nueva York ni en México. Al mostrar los dibujos a Daniel Mont, éste se entusiasmó con ellos y empezó a convencer a sus capitalistas en la obra propuesta" (GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41) Esto nos hace pensar que estos dos dibujos, la planta y el dibujo ideográfico, fueron hechos en ese momento y casi paralelamente el uno del otro

⁵² En esta obra viene a plasmar toda una serie de ideas que iba trabajando contemporáneamente, encontramos así, los primeros indicios de ideas que hará escultura en un futuro, pero hay una constante obsesión por estos muros-columnas, que se repiten en dos cuadros, tanto horizontalmente, como verticalmente. También en el extremo izquierdo el perfil de su escultura "el grito" y las cruces que marcan intencionadamente el marco de la ventana del Eco y que posteriormente se exploraran en los vitrales de diferentes iglesias.

⁵³ PORTER, Luis, op. cit., p. 69-70

⁵⁴ La percepción la trataremos con mayor cuidado tratando de evitar caer en intuiciones subjetivas.

⁵⁵ GOERITZ, Mathías, citado en GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la libertad de Creación", cit., p. 41

⁵⁶ Ver Capítulo 1 "El Pedregal de San Ángel" en la segunda parte de esta tesis de investigación, especialmente en los trabajos de colaboración, Portugal fue base en los procesos de este diseño

⁵⁷ AUER, Gerhard. *Mathias Goeritz El Eco*. Alemania: Deutschen forschungsgemeinschaft, 1995.

⁵⁸ EDER, Rita. "Ma Go: Visión y Memoria", cit., p. 39

⁵⁹ GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 42

⁶⁰ Alguna vez Mondrian enfatizó la necesidad de crear este tipo de correspondencias, para él, "El equilibrio de cualquier aspecto particular de la naturaleza reside en la

equivalencia de los elementos que se oponen" (MONDRIAN, Piet, op. cit., p. 29)

⁶¹ GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 42

⁶² La mayoría de las fotografías publicadas han sido tomadas por Marianne Goeritz, la esposa de Mathías Goeritz. El levantamiento más importante y publicado ha sido el realizado por Gerhard Auer en 1995, del cual hablaremos más adelante, los dibujos originales, solo son los dos que hemos explicado y los testimonios principalmente de Goeritz, publicados en la revista *Arquitectura México* num. 45.

⁶³ Leonor Cuahonte en su libro *Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique* resume las diferentes variaciones que el Museo del Eco sufrió después de un año de vida. Después de la muerte de Daniel Mont que provocó la verdadera declinación del Museo Experimental, ya que los otros patrocinadores no lo vieron más como un sitio de desarrollo artístico y cultural y buscaban sacar algún beneficio de él. A partir de 1954 es transformado en un restaurante y en un cabaret. Sus grandes espacios minimalistas fueron invadidos de sillas, mesas y plantas. El Eco se volvió una caja de moda durante la noche. Sin embargo, sus exposiciones se persiguieron solo en julio 1955 en la pequeña sala en el escenario que posee una entrada independiente. Los nuevos propietarios transformaron el aspecto interior de las salas y del patio, conservaron las obras que integran el ensamble, sin hacer transformaciones arquitectónicas propiamente dichas. A finales de los años cincuenta acontece un asesinato en el local y el cabaret es cerrado por la policía. Fue hasta 1962 que la Universidad Autónoma de México alquila el edificio y las verdaderas transformaciones comenzaron. Respetando su distribución original, El Eco es transformado en teatro. El patio es recubierto con un tejado para acoger una escena tradicional. La Torre Amarilla se conserva, pero se cambia su color. La Torre negra desaparece completamente, así como la pintura mural de Henry Moore y la decoración de Carlos Mérida. La serpiente se vende a peso chatarra y un coleccionista sudamericano adquiere "El Grito". El Museo Experimental no existe más. El 18 de junio de 1962, la universidad inaugura el Centro Universitario de Teatro. Después de las transformaciones y añadidos se multiplicaron notablemente a partir de 1973, año en que la CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) ocupa el local. En los años ochenta la CLETA desocupa el local que es tomado por otros estudiantes de la universidad, llamándolo Centro Cultural Tecolote, hasta que la policía a nombre del gerente de la agencia inmobiliaria del edificio, expulsa a los ocupantes en 1997 y el edificio queda clausurado después de esta fecha. (CUAHONTE, Leonor. *Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*, cit., p. 14-148.)

⁶⁴ Ver: RETROSPECTIVA. Dentro de este segundo capítulo de la segunda parte de esta tesis de investigación, la primera publicación del Eco en *Arquitectura México*.

⁶⁵ Esto es un juego continuo con respecto a lo que se puede considerar espacio o no en las artes. Mondrian, en ese sentido afirmaba en ese sentido que "En realidad todo es espacio, la forma también, así como lo que vemos como espacio vacío." "La forma

es el espacio limitado, concreto sólo a través de su determinación. El arte tiene que determinar espacio así como la forma y crear equivalencia de estos factores." (MONDRIAN, Piet, op, cit., p. 29)

⁵⁸ Entendiendo por integración plástica las obras que implican un trabajo conjunto entre arte y arquitectura. En los estudios de arquitectura en México, la integración plástica la denominan generalmente para referirse a los movimientos de incorporación pictórica en la arquitectura como lo fue el "Muralismo".

⁵⁹ Leonor Cuahonte en su libro *"Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique"* describe la obra como integración de todas las artes, un arte total... (Ver: CUAHONTE, Leonor. *Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*, cit., p. 142-148)

⁶⁰ Las dos fotografías son del mismo día, casi un momento diferente, lo que cambia es la postura de Goeritz, las sombras y el avance de la construcción son las mismas. Una fue publicada por Fernando González Gortázar en su libro *Mathias Goeritz en Guadalajara* y la otra por Leonor Cuahonte en su libro *Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*

⁶¹ BARRAGÁN, Luis: "Apuntes de Nueva York. Ideas Sobre Jardines." En: RIGGEN, Antonio. *Escritos y conversaciones Luis Barragán: 1931* Milano. Electa, 1996, p. 15-17

⁶² Con Goeritz las cuestiones espirituales no son tan fuertes, a pesar de que tuvo una tendencia hacia la escultura religiosa una vez llegado a México. "La vida en Guadalajara se tornó sumamente espiritual, Guadalajara en 1950 era un pueblo de 300 000 almas excesivamente católicas. En cada salón de toda casa colgaba una foto autografiada de su Santidad el Papa y en cada comedor una reproducción horrorosa de la última cena en bronce y únix repujado o quizá en collage de marquertería poblana y brocado. En las Chimeneas podía observarse a menudo una gran cabeza de cristo con ojos alzados al cielo protusamente sangrando gracias a su dolorosa corona de espinas. Esto me inspiró en mi tiempo libre a reflexionar un poco sobre la "modernización" o actualización del arte religioso asunto que me parecía de una urgencia impostergable. Me dediqué unos meses a fabricar en madera y en bronce una serie de Cristos crucificados sumamente sencillas, inspirados en la escultura de Barlach o el arte primitivo Bizantino. A estos los bauticé como Salvadores de Auschwitz y tuvieron un éxito rotundo." (FRIEDEBERG,

Pedro. "Autobiografía". En *Los Ecos de Mathias Goeritz Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1995, p. 21)

⁶³ GOERITZ, Mathias, citado en GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41

⁶⁴ Ida Rodríguez describe las experiencias de Goeritz en el momento de su llegada a México, e incluye esta frase como propia de Goeritz. Ver: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. "Lu Mexicano en la Obra de Mathias Goeritz". En *Los Ecos de Mathias Goeritz Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1995, p. 189

⁶⁵ GOERITZ, Mathias, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41

⁶⁶ GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *Mathias Goeritz en Guadalajara*, cit., p.21

⁶⁷ Para este objetivo es necesario recordar ciertos principios que para Goeritz fueron básicos tanto en su formación personal, como en la que impartió a toda una serie de generaciones de arquitectos. Algunos de ellos, como Enrique Nafarrate y Alejandro Zohán -alumnos de la primera escuela de Arquitectura de Guadalajara- quienes recuerdan los primeros ejercicios iniciales de la clase de Educación Visual. "Consistían en el acomodo de elementos en un espacio determinado en blanco y negro. No eran maquetas, sino dibujos en un principio. Poco a poco fue evolucionando, luego fue sacando una serie de cosas, improvisaciones. Luego pasamos al color [...] Después de los cuadros tenían diferentes formas y tamaños, se daban temas [...] el tema era "tranquilidad, ascensión, equilibrio", conceptos más o menos relacionados con la arquitectura [...] Después estos conceptos variaban en color, formas, texturas y después se pasaba a composición tridimensional y había maquetas donde había otras repercusiones: espaciales, luz y emoción, hasta que nos metió en otro mundo, la Educación Visual no nada más eran cuadrifos, figuras, o llenar espacios, sino que había un elemento real y humano." (GONZÁLEZ GORTÁZAR, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, cit., p. 126)

⁶⁸ MORÁIS, Federico. *Mathias Goeritz*, cit., p. 17.

⁶⁹ "Mathias tenía una culebra de esas que se compran el día de los muertos, de carrizo, con esa boca en su casa. La primera vez que tumos ahí, la compré, y la tenía en su casa dándole vueltas, esas cabezas están por todos lados. Hay cabezas

prehispánicas de muchísimo mejor expresión de fiereza que la de Mathías" González Gortázar afirma una gran similitud con la del Pedregal" (GORTÁZAR, Fernando: Mathías Goeritz en Guadalajara, cit., p.137)

⁸⁰ GOERITZ, Mathías, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41

⁸¹ MORAIS, Federico. *Mathías Goeritz*, cit., p. 34

⁸² Enrique de Anda nos dice que la coreografía para el ballet experimental fue obra de Luis Buñuel y que Lan Adomian dirigió el grupo musical el día de la inauguración. Y Lan Adomian compuso la Tamayana, homenaje a Tamayo (DE ANDA, Enrique. "La Arquitectura Emocional" En: *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1995, p.97)

⁸³ GOERITZ, Mathías, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41

⁸⁴ LE CORBUSIER. *Hacia Una Arquitectura*. Poseidón: Buenos Aires, 1964, p. 13.

⁸⁵ Entrevista grabada por Enrique X. de Anda el 2 de julio de 1987. DE ANDA ALANIS, Enrique. "La Arquitectura Emocional", cit., p. 95

⁸⁶ *ibíd.*, p. 99

⁸⁷ GOERITZ, Mathías, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la libertad de Creación", cit., p. 42

⁸⁸ GONZALEZ GORTÁZAR, Fernando. *Mathías Goeritz en Guadalajara*, cit., p.143

⁸⁹ El color naranja lo experimentará de diferentes formas a lo largo de su carrera, en los siguientes proyectos que comprenden nuestro objeto de estudio, será una constante. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. "Lo Mexicano en la obra de Mathías Goeritz", cit., p. 185

⁹⁰ LE CORBUSIER. *Hacia Una Arquitectura*, cit., p. 13.

⁹¹ De acuerdo al *Diccionario De la Real Academia de la Lengua Española*, la palabra plástica se refiere a adjetivo capaz de ser modelado. Que forma o da forma. Fuerza plástica. Virtud plástica. Arte de plasmar, o formar cosas de barro, yeso, etc.

⁹² Rufino Tamayo propone un mural donde misteriosos personajes, hombres y animales caracterizaban su pintura se dispone en el interior de una perspectiva que retoman las

líneas que marcan el pasillo de entrada al museo. Sistema similar utilizado por Moore. Tamayo comenzó a trabajar después de la inauguración del Museo. Aunque tuvo que suspender su obra por falta de financiamiento. (CUAHONTE, Leonor. *Mathías Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*, cit., p. 141)

⁹³ En el capítulo de Contexto se han expuesto las características de estos frescos de Presidente Juárez, incluso Goeritz dedicó un número de *Arquitectura México* número 40, a este gran ejemplo de integración Plástica.

⁹⁴ GOERITZ, Mathías, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 41

⁹⁵ CUAHONTE, Leonor. *Mathías Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*, cit., p. 145

⁹⁶ GOERITZ, Mathías, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la Libertad de Creación", cit., p. 42

⁹⁷ CUAHONTE, Leonor. *Mathías Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*, cit., p. 142

⁹⁸ Mathías Goeritz lo nombra de esa forma, un juego de palabras, como las que acostumbraba crear.

⁹⁹ CUAHONTE, Leonor. *Mathías Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*, cit., p. 140. Leonor Cuahonte presenta a la Serpiente, por sus características, su obra está más en el seno del Arte Minimalista, en aproximación a las que realizaron a partir de los años sesenta David Smith, Tony Smith, Mark di Suvero, Anthony Caro, que de las obras realizadas por Donald Judd, Robert Morris o Ellsworth Kelly, cuya repetición de formas, la simetría llevada hasta el extremo y los pequeños y medios formaron se experimentaron dentro de los espacios cerrados.

¹⁰⁰ GOERITZ, Mathías, citado en: GÓMEZ MAYORGA, Mauricio. "Sobre la libertad de Creación", cit., p. 42

¹⁰¹ Estructuras Primarias es un término que Mathías Goeritz utiliza para calificar su tipo de escultura. CUAHONTE, Leonor. *Mathías Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*, cit., p. 141

