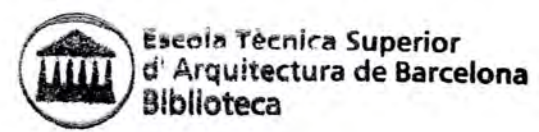


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats 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

HOTEL CAMINO REAL

III



Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona
Biblioteca



MÉXICO 68

1

MÉXICO 68

1.1 SOBRE LOS XIX JUEGOS OLÍMPICOS

México comenzó una expansión importante a partir de los años cincuenta. Para la arquitectura y la ciudad este periodo fue la época de grandes transformaciones, en cuanto al crecimiento urbano e internacionalización.¹ El crecimiento de la ciudad alcanzó dimensiones explosivas y, con ello, tanto artistas como arquitectos trabajaron activamente en la conformación de la nueva imagen de la ciudad.

Coincidentemente a este fenómeno el Comité Olímpico Internacional, encabezado por el estadounidense Avery Brundage, escogió a México como primera sede del tercer mundo para las olimpiadas de 1968. México en ese momento estaba pasando por uno de sus mejores momentos de economía y estabilidad, y puede decirse que fue en la década de los sesenta donde se realizaron gran cantidad de obras de gran valor arquitectónico, como en ninguna otra época se hicieron. Con esto era lógico suponer, que México estaba en búsqueda de un despegue ante las consideraciones mundiales de un país en desarrollo.

Los Juegos Olímpicos, representaban una ocasión oportuna para demostrar los alcances obtenidos y mejorar la posición de México en el mundo. *"El objetivo de esta selección tenía principalmente poner a México en vitrina, como modelo de crecimiento y relativa estabilidad, gracias al patrocinio de los Estados Unidos"*² que donó 175 millones de dólares para la construcción del complejo deportivo. A pesar de que esto implicó grandes conflictos, no sólo económicos, sino sociales, políticos y culturales, no entraremos en detalles al respecto, ya que demasiada política se movió detrás. Al hablar de las Olimpiadas de 1968, nuestro interés se centrará principalmente, en recuperar uno de los periodos más significativos dentro del desarrollo arquitectónico en

México, que fue principalmente motivado por la conmemoración de estos juegos.

La capital de la ciudad prácticamente carecía de cualquier instalación o infraestructura necesaria para el evento, por lo que hubo que generarse un movimiento impresionante de proyectos y obras para realizar. Esta labor requirió una demanda inminente de trabajo en varios campos, desde lo que implicara vestir no sólo los juegos, sino la misma ciudad a través del abastecimiento de intervenciones arquitectónicas y urbanas que conformaran las instalaciones apropiadas.

La operación urbana más importante que se llevó a cabo fue la construcción del metro de la ciudad como nuevo medio de transporte, (ver Fig. 00) de ahí el planeamiento de infraestructuras deportivas y culturales, así como también equipamiento turístico, como villas olímpicas y hoteles para que se pudieran acoger estos juegos.

Para el desarrollo de las líneas de metro, intervención muy oportuna ante el inminente crecimiento de la población, se establecieron ocho rutas principales que se definieron por colores en base a sus diferentes destinos.³ El color representaba la solución más oportuna para organizar un gran número de problemas de tráfico urbano. Coloreando los principales circuitos de tráfico se establecieron diferentes impresiones de mapas correspondientes donde se incluyeron los equipamientos deportivos más importantes para que los visitantes pudieran situarse y moverse con facilidad. Los colores creaban una estructura que se extendía por la ciudad uniéndola y apoderándose del territorio para permanecer adheridas al sistema, hasta hoy en día.

En el aspecto deportivo, alrededor de veinte facilidades fueron dispersadas en diferentes localidades de la ciudad de México, principalmente sobre avenidas de gran confluencia e importancia. Entre ellas hubo equipamientos que ya existían y se adaptaron para las olimpiadas, como es el caso del estadio Azteca sobre Calzada Tlalpan, realizado en 1965 por el Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en colaboración con Rafael Mijares y Luis Martínez del Campo, o el Estadio



01. Estadio Azteca, 1966. Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares y Luis Martínez del Campo. En: *Baumeister*. Vol 65, Marzo 1968.

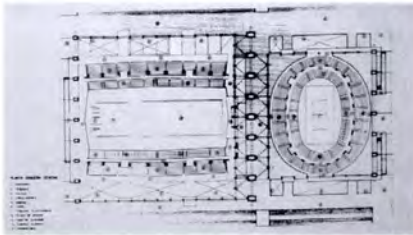
02. Estadio Olímpico. Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas y Jorge Bravo. 1949-1952. En: YÁÑEZ, Enrique. *Del Racionalismo al Post-racionalismo. Ensayo sobre Arquitectura Contemporánea en México*. 1990.

Olímpico de Ciudad Universitaria sobre Av. Insurgentes, de Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas y Jorge Bravo, entre 1949 y 1952. (Ver Fig. 01, 02)

El programa deportivo demandaba una solución innovadora en cuanto a estructura y facilidades, por lo que la serie de edificios concebidos no se limitó ante estos requerimientos y gracias a la audacia de muchos arquitectos se crearon obras muy peculiares, que hoy en día son grandes hitos dentro del tejido urbano de la ciudad. Dentro de esta serie de edificios realizados especialmente para el evento figuran el complejo que comprende la Alberca Olímpica para actividades acuáticas y el Gimnasio para voleibol, diseñados en 1968 por los arquitectos Manuel Rosen Morrison, Antonio Recamier, Edmundo Gutiérrez Bringas y Javier Valverde Garcés. (Ver Fig. 03) Este par de edificios, aunque son dos cuerpos separados, su tratamiento es como si fueran uno

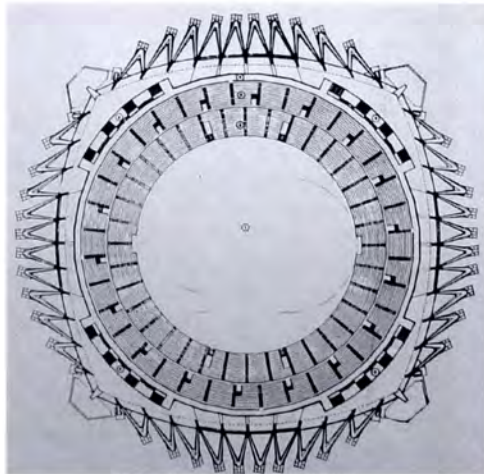
03. Alberca Olímpica y Gimnasio, 1968. Manuel Rosen Morrison, Antonio Recamier, Edmundo Gutierrez Bringas y Javier Valverde Garcés. En: *Architectural Forum*. Núm. 128, Octubre 1968.

04. Palacio de los Deportes, 1968. Félix Candela, Antonio Peyri y Enrique Castañeda. En: *Arquitectura Mexico*. Núm. 100, 1968.



solo. Su importancia reside en la propuesta estructural innovadora de dos cubiertas catenarias formadas por una maya cruzada de cables o tensores de acero que cuelgan de tres filas paralelas de columnas de hormigón unidas horizontalmente con vigas de acero. Las catenarias salvan los claros de 367' y 256' (110m y 76m respectivamente) soportando una cubierta de paneles prefabricados de hormigón.

Otro edificio significativo fue la propuesta del Palacio de los Deportes (ver Fig. 04) para albergar las pistas de básquetbol, box, atletismo y algunos espectáculos, diseñado por Félix Candela en sociedad con Antonio Peyri y Enrique Castañeda Tamborrel; ubicado en la Ciudad deportiva de la Magdalena Mixhuca en la intersección de la Av. Río Churubusco y Viaducto Miguel Alemán, a 21km de la villa Olímpica. Básicamente el edificio es un círculo en planta, cuya propuesta estructural reside

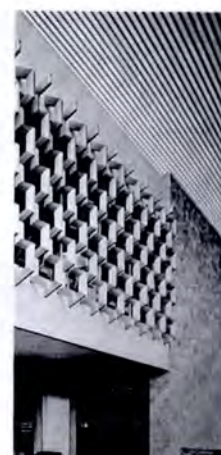


en pilares y una especie de contrafuertes que forman una serie de trípodes para soportar el marco de la cúpula geodésica de un claro de 433' (132m) que se conforma de paraboloides hiperbólicos de madera contrachapada recubiertas de láminas de cobre, alcanzando una altura de 46m. Su impacto fue tal que se utilizó como emblema para grabarse en las medallas de oro de los jugadores ganadores.

En el ámbito cultural, al igual que en el deportivo, durante los últimos años del Sexenio de gobierno de Adolfo López Mateos,⁴ se construyó en el Bosque de Chapultepec el Museo Nacional de Antropología e Historia en 1964 por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en colaboración con Jorge Campuzano y Rafael Mijares. (Ver Fig. 05) El museo representó una de las aportaciones más importantes dentro de la arquitectura en México, ya que supo fundir cultura precolombina y arquitectura moderna en un solo elemento. Ramírez Vázquez propuso un paraguas escultórico que vino a revolucionar los elementos estructurales y arquitectónicos enfocándolos dentro de la línea "emocional" que Luis Barragán y Mathías Goeritz habían introducido poco a poco.

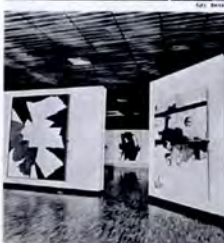
Igualmente Pedro Ramírez Vázquez diseñó el Museo de Arte Moderno, (ver Fig. 06) ubicado también en Chapultepec, próximo al Museo Nacional de Antropología, el cual fue inaugurado el 17 de Septiembre de 1964 con la idea de albergar las creaciones de caballete de los grandes pintores Mexicanos: Velasco, Atl, Rivera, Orozco, Siqueiros, así como colecciones de sus seguidores como: Frida Kahlo, María Izquierdo, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Alberto Gironela, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, entre otros. Cabe incluso señalar que la primera exposición temporal fue una retrospectiva de Rufino Tamayo,⁵ que para muchos en ese tiempo era el mejor pintor mexicano.

Asignada la sede, fue de suma importancia establecer una comisión para dar cause y control al evento. Hacia 1966 Pedro Ramírez Vázquez, Presidente del Comité de los XIX Juegos Olímpicos, congregó a un



05. Museo Nacional de Antropología e Historia, 1964. Pedro Ramírez Vázquez, Jorge Campuzano y Rafael Mijares. En: *Reseña Gráfica México 68*, Núm. 11, Octubre 1968. Fotografías: Cervantes, Bernarht y Salas Portugal.

06. Museo de Arte Moderno, 1964. Pedro Ramírez Vázquez. En: *Reseña Gráfica México 68*, Núm. 11, Octubre 1968. Fotografías: Bernarht, Cervantes y Uribe.



07. Logotipo de los juegos olímpicos de 1968, Lance Wyman. En: *Reseña Gráfica México 68*, Núm. 11, Octubre 1968.



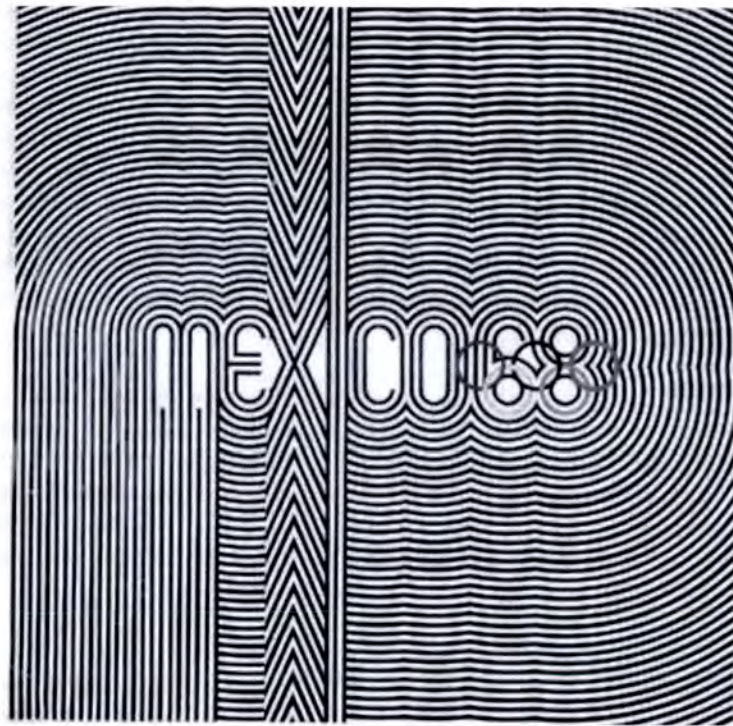
Mexico '68 Olympics, The Logotype



equipo de diseñadores para establecer un sello de cualidad para el evento deportivo, tanto desde el punto de vista publicitario como decorativo. Muchas inquietudes fueron desarrollándose para dar forma a la ciudad y con ello se intensificó la idea de promocionar el arte en diferentes escalas. La revista *Architecture formes fontions*, describe que "bajo la dirección de Pedro Ramírez Vázquez, varios artistas jóvenes y talentosos fueron invitados a México con la misión de crear un carácter coherente y un aspecto visual espectacular para los Juegos Olímpicos." Tras una serie de reuniones se acordó montar un equipo en este campo al que "Ramírez designó como director artístico al escultor Mathías Goeritz."

Consecuentemente había que establecer cada una de las áreas a trabajar y con ello se fijó que la coordinación de las diferentes actividades relacionadas con diseño y su aplicación urbana estaría a cargo del arquitecto Eduardo Terrazas, y que el Departamento de Diseño de Productos lo llevaría el arquitecto Manuel Villazón. En este campo, es lógico suponer que el Diseño gráfico tendría una posición privilegiada.

Se invitó a colaborar al artista neoyorquino Lance Wyman,⁷ cuyos esbozos sobresalieron desde el principio sobre los del resto, por lo que se le adjudicó el cargo de jefe del Departamento de Diseño, que produjo un vasto trabajo y una serie de estudios que conducirían al diseño del logotipo de México 68. (ver Fig. 07) Basado en el símbolo olímpico de cinco aros interconectados y en su relación con el número sesenta y ocho, que se correspondía perfectamente con las formas tradicionales de la cultura mexicana, se estableció por medio de tipografía kinética el tono para el resto del sistema gráfico. Una vez logrado el logotipo se produjo el principal póster que serviría de punto de partida e inspiración para la mayoría de las áreas incluyendo diseño urbano. (Ver Fig. 08)



Mexico City Metro Service Icons



Mexico City Metro Station Icons



En el campo urbano, Wyman fue comisionado por el Instituto de Servicio y Transporte Metropolitano (ISTME) a desarrollar el lenguaje urbano que las nuevas líneas del metro demandaban. Para el cual exploró las posibilidades de la comunicación tipográfica y pictórica dentro de la escala urbana a partir de pictogramas y códigos de color que rompieran cualquier barrera en el lenguaje de la comunicación. Para ello estableció el criterio de que cada una de las estaciones del Metro se identificaría

por un nombre y un icono con su respectivo código de color, dependiendo de la línea a la que pertenecieran. Los íconos estarían diseñados para representar un aspecto importante del entorno o barrio de la estación, una referencia histórica, un hito representativo o una actividad próxima. El recurso de íconos sería una estrategia de gran ayuda para incluir señalizaciones en las estaciones o una ubicación rápida en los mapas de sistemas. (Ver Fig. 09) Mismas señalizaciones que fueron incluidas en la

08. Poster de los Juegos Olímpicos de 1968, Lance Wyman. Fotografía: Peter Anderson

09. Señalización en el sistema Metro de Transporte, Ciudad de México. Juegos Olímpicos de 1968, Lance Wyman.

10. Señalización en el sistema Metro de Transporte, recurrente en la medalla de los juegos Olímpicos de 1968, Lance Wyman.



11. Diseño Publicitario de sellos y tarjetas postales de los Juegos Olímpicos de 1968, Lance Wyman. En: *Reseña Gráfica México 68*, Núm. 11, Octubre 1968.

medalla inaugural y panfletos. (Ver Fig. 10)

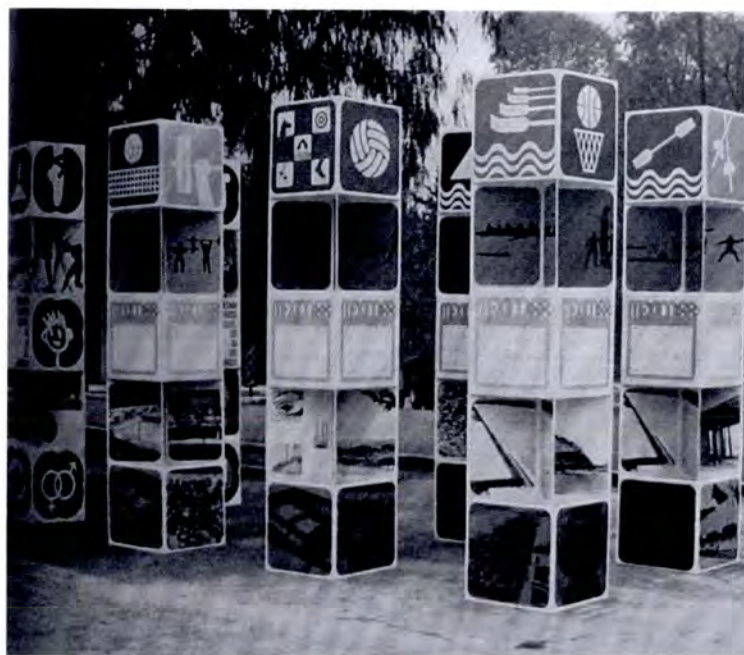
De estos diseños se fue desprendiendo la idea que definió la imagen pictórica de México para los Juegos Olímpicos en dos áreas específicas: la de promoción anticipada y la escenográfica-coreográfica propias del evento.

Para la primera, a efectos publicitarios, Lance Wyman elaboró una serie de sellos y tarjetas postales, que fueron consideradas en ese tiempo las mejores producidas hasta entonces en Latino América,⁹ (Ver Fig. 11) ya que propició que el diseño gráfico rebasara las aplicaciones en dos dimensiones y se enfocara por el interés especial de un nuevo sistema de elementos informativos, señalización de la ciudad, etc. Cualquier elemento, incluso los dispensadores de correo, podían ser sujeto de todo tipo de medios publicitarios.

Así, en una etapa más avanzada se invitó también al socio de Wyman, el inglés Peter Murdoch para desarrollar un sistema integral de comunicación. Para el que propuso diferentes elementos de recurrente diseño industrial como un sistema plegable de exhibición que puede

enviarse por correo para extender la difusión de los juegos mediante exposiciones de bajo costo. El sistema estaba planeado para armarse y formar torres impresas que fueran autoinformativas a través de sus ilustraciones. (Ver Fig. 12, 13) También desarrollaron casillas de información circulares donde se eficientiza el menor espacio y la mayor panorámica. Su esposa, Julia Murdoch se unió también al equipo en el diseño de souvenir y uniformes, todos ellos basados en el logotipo. Así, desde sombreros, ropa, uniformes de personal, etc., fueron planteados. (Ver Fig. 14)

Para el aspecto escenográfico y coreográfico del evento, desde la inauguración hasta la clausura, el arquitecto Terrazas, Lance Wyman y Peter Murdoch elaboraron diferentes propuestas. La más significativa fue la de asentar el estadio Olímpico sobre una plaza de olas de color naranja y magenta que radiaban envolviéndolo. (Ver Fig. 15) Una serie de aparadores de cristal serigrafiado, globos de 10m de diámetro de diferentes colores, banderolas de paz en el exterior de las áreas deportivas, entre otras aportaciones; (Ver Fig. 16) todos ellos pintados de acuerdo a los códigos de los mapas de rutas oficiales ayudaban a ubicarse dentro del entorno. Así, si uno seguía el camino amarillo



12. Casillas de Información de los Juegos Olímpicos de 1968, Lance Wyman y Peter Murdoch. Izquierda: Casillas de información curvada que permite el máximo de información en un espacio mínimo. Derecha: Sistema plegable de exhibición de bajo costo que puede enviarse por correo para difusión de los juegos. En: *Reseña Gráfica México 68*, Núm. 11, Octubre 1968. Fotografías: David White y Lance Wyman respectivamente.

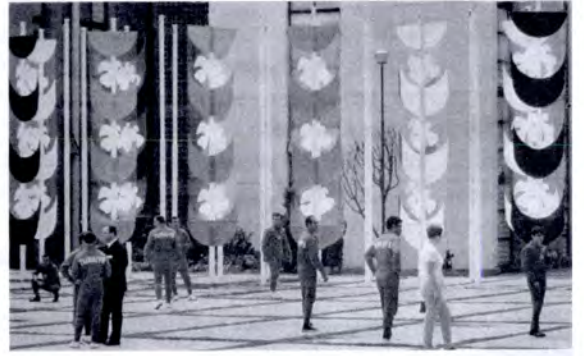
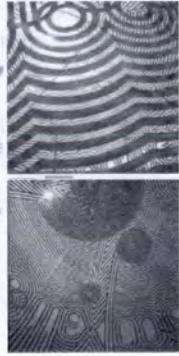
13. Columnas Publicitarias de cartón con fotografías y posters para los Juegos Olímpicos 1968, Peter Murdoch. En: *Architecture Formes fonctions*. Núm. 15, 1969. Fotografías: Lance Wyman.

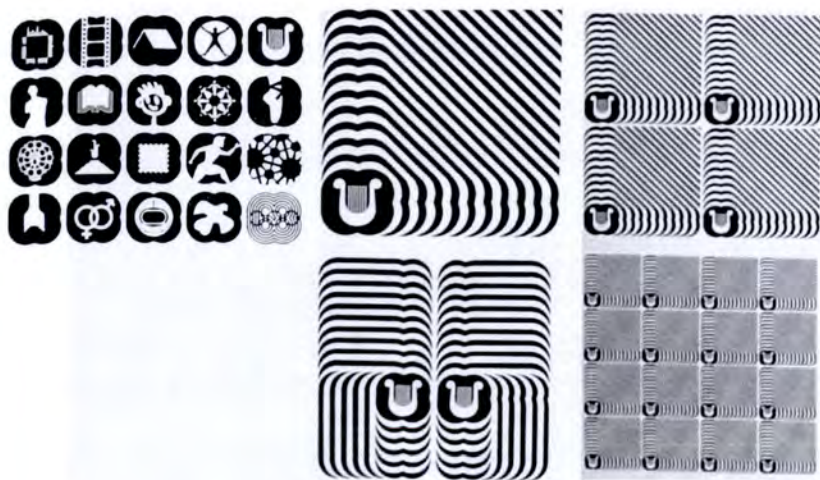


14. Diseño Publicitario, uniformes, souvenirs, etc. para los Juegos Olímpicos de 1968, Julia Murdoch. En: *Architectural Forum*, Núm. 128, Octubre 1968. Fotografías: Peter Anderson y Hermanos Mayo.

15. Diseño de Imagen en Inauguración de los Juegos Olímpicos 1968, Lance Wyman, Peter Murcoch y Arq. Terrazas. Fotografías: Lance Wyman, Peter Anderson.

16. Derecha: Banderolas de Paz para los Juegos Olímpicos 1968, Peter Anderson. En: *Architectural Forum*, Núm. 128, Octubre 1968. Fotografía: Peter Anderson





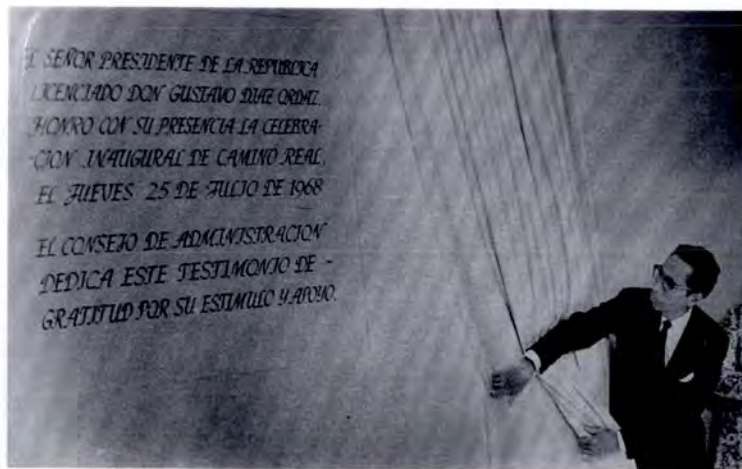
Los juegos Olímpicos implicaron las transformaciones más importantes para la ciudad que dejaron huella incluso hasta nuestros días. El Hotel Camino Real, objeto principal de estudio dentro de esta tesis de investigación, representó uno de los equipamientos turísticos más significativos del evento y fue tal su reconocimiento que el mismo presidente de la república, Don Gustavo Díaz Ordaz⁷ presidió el acto inaugural el 25 de Julio de 1968. (ver Fig. 18) El hotel Camino Real México se convirtió en el centro de las operaciones tanto de los Juegos Olímpicos como de las dos copas de fútbol, (1970-1986) de forma que *"... fue el eje de todo evento importante celebrado en la ciudad de México en los últimos años."*¹⁰

17. Sistema gráfico de los eventos culturales y musicales de los Juegos Olímpicos 1968, Peter Murdoch. En: *Architecture Formes Fonctions*, Núm. 15, 1969. Fotografías: Lance Wyman.

18. Inauguración del Hotel Camino Real en los Juegos Olímpicos 1968. Gustavo Díaz Ordaz. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

llegaría al Estadio Azteca donde se desprenderían globos amarillos indicando los eventos de fútbol, guiándonos de forma simultánea hacia los sitios olímpicos que celebrarían un deporte.

Para México, este tipo de trabajos era nuevo y hubo mucha gente envuelta en la tarea de hacer una imagen innovadora de México en el mundo dentro del diseño contemporáneo. Gran número de artistas estuvieron envueltos en esto, y en México se sentía una atmósfera de iniciativa, cultura y proyección artística que casi nunca se había dado. Todos ellos quedaron marcados, señalados y contenidos por los 20 diferentes logotipos que desarrolló Wyman para cada uno de los eventos culturales. Los diferentes signos fueron sugeridos por los miembros del equipo de diseño y se interpretaron gráficamente por Wyman, siempre basándose en tipografías precolombinas de repeticiones abstractas. (Ver Fig. 17)



1.2 RUTA DE LA AMISTAD.

Las intervenciones no cesaron ahí, sino que dentro del programa cultural del Comité Olímpico de los XIX Juegos Olímpicos, se estableció paralelamente una propuesta de generar una olimpiada cultural compuesta de diversas manifestaciones, coloquios y exposiciones, donde el proyecto más importante sería crear una serie de hitos que estructuraran, dentro de una propuesta urbana, los diferentes equipamientos deportivos. Mathías Goeritz tomó las riendas en este gran proyecto y propuso la realización de una serie de esculturas monumentales que con el tiempo denominó: "Ruta de la Amistad" y que congregaría gran cantidad de artistas internacionales, con lo que México haría una contribución única hacia los Juegos Olímpicos.

Dos condiciones fueron la base para el desarrollo y propuesta de "La Ruta de la Amistad". Mathías Goeritz autor del proyecto había estado ya experimentando en el campo de esculturas monumentales o urbanas. El ejemplo más característico: "Las Torres de Ciudad Satélite", le ofrecía una primera aproximación y una base sólida para introducir la escultura dentro de las grandes realizaciones públicas. La segunda condición, fue que la conmemoración de las Olimpiadas le brindaba la oportunidad concreta de aprovechar el intercambio artístico y la inversión suficiente para la realización de una idea que había perseguido constantemente: que el escultor pudiera rebasar las barreras de la escala.

Como referencias que no podemos dejar pasar para esta investigación, encontramos que el concepto de una "Vía de Arte" no había sido iniciada por Goeritz. Hacia el mes de julio y Agosto de 1965 se llevó a cabo el Simposio de Escultores de Long Beach en California, concebido por Otto Freundlich e iniciado por el escultor californiano Kenneth Glenn. Federico Moráis en su libro "Mathías Goeritz" nos dice que Otto Freundlich "autor de utópicas esculturas-montañas y de menhires modernos, imaginó en 1963 lo que denominaría: "Vía de la fraternidad

*humana creada por los artistas". Esta Vía según la descripción que aparece en el catálogo editado en 1959 por la Asociación de Amigos de Freundlich, consistía en dos carreteras, una partiendo de Holanda y llegando hasta el mediterráneo, y otra atravesando Alemania, Polonia y Rusia."*¹¹

Extrañamente Goeritz no supo acerca de Otto Freundlich hasta años después de la Ruta y su reacción fue un artículo para la revista *Leonardo* en enero de 1970, en el que dedica su trabajo a la memoria de este escultor "El visionario que yo nunca conocí, y sobretodo de quien hasta hoy sé muy poco pero en cuyo espíritu he trabajado."¹²

Por otro lado, de acuerdo al testimonio de Joop Beljon¹³ en 1965 invitó a Mathías Goeritz al antiguo claustro en Royaumont, "donde un grupo de escultores había organizado una reunión de tres días con el propósito de discutir la propuesta de Pierre Székely¹⁴ para una "Voie des Arts": la instalación de una serie de esculturas a los costados de una carretera, una variante del hito en las antiguas rutas de los peregrinos a Canterbury o Santiago."¹⁵ Pero lo que es sorprendente es que de acuerdo a Beljon, Goeritz le envió una carta fechada el 11 de abril del mismo año -antes de ir a Royaumont - donde escribe: "En abril 23 estaré en Royaumont. ¿Porqué no hacemos un simposio en México? Me gustaría traerte aquí y seguramente podría conseguir que los mexicanos organizaran todo esto, diremos para 1967, 68."¹⁶

Aunque Goeritz nunca lo mencionó en la reunión de Royaumont, tampoco quiso aceptar la invitación de Glenn para participar en algo que hubiera sido el ensayo general de la Ruta, donde reclutaron un equipo de 10 escultores, entre ellos Joop Beljon, quienes experimentaron sus máximas tecnologías en acero y hormigón.

Fue hasta septiembre de 1966 que tras un trabajo intensivo de negociación Goeritz le escribió a Beljon notificándole que tenía cinco



semanas de haber sido nombrado asesor artístico de las Olimpiadas y que parecía que el "Mexsimposium"¹⁹ se volvía una realidad.

Goeritz buscaba a través de este proyecto establecer un Consejo Internacional para la planeación artística de las Olimpiadas. Para él, el "Mexsimposium" era una forma de contrarrestar *"el caos que el hombre moderno vive. El incremento de población, la socialización de la vida y el avance de la tecnología que ha creado una atmósfera de confusión. La falta de estética de muchos elementos indispensables y publicitarios en general desfiguran la comunidad*

*urbana; particularmente los suburbios y las vialidades; éstos junto con el automóvil han adquirido un significado sin precedentes. Como consecuencia, urge que el diseño artístico se enfoque en la ciudad contemporánea y a un justo planeamiento. Los artistas en vez de ser invitados a colaborar con diseñadores urbanos, arquitectos e ingenieros, se mantienen relegados trabajando sólo para la minoría que visita las galerías de arte o museos. El arte integrado desde la concepción urbana es de fundamental importancia para nuestra era. El artista debe renunciar a su medio artístico por el bien del arte y establecer un contacto con las masas elevando el nivel de espiritualidad en la sociedad contemporánea."*²⁰

Para la definición de la Ruta se llevó a cabo la Junta Internacional de Escultores (ver Fig. 19, 20) que fue totalmente diferente a cualquier otro congreso o convención realizada hasta entonces. La principal idea optaba por un proyecto de una cercana colaboración entre artistas, planeadores, arquitectos e ingenieros. Goeritz partió de que las esculturas debían decorar o rodear la villa Olímpica, después pensó en levantarlas alrededor de un puente a desnivel en la carretera que conducía a la villa y finalmente llegó a establecer un esquema del

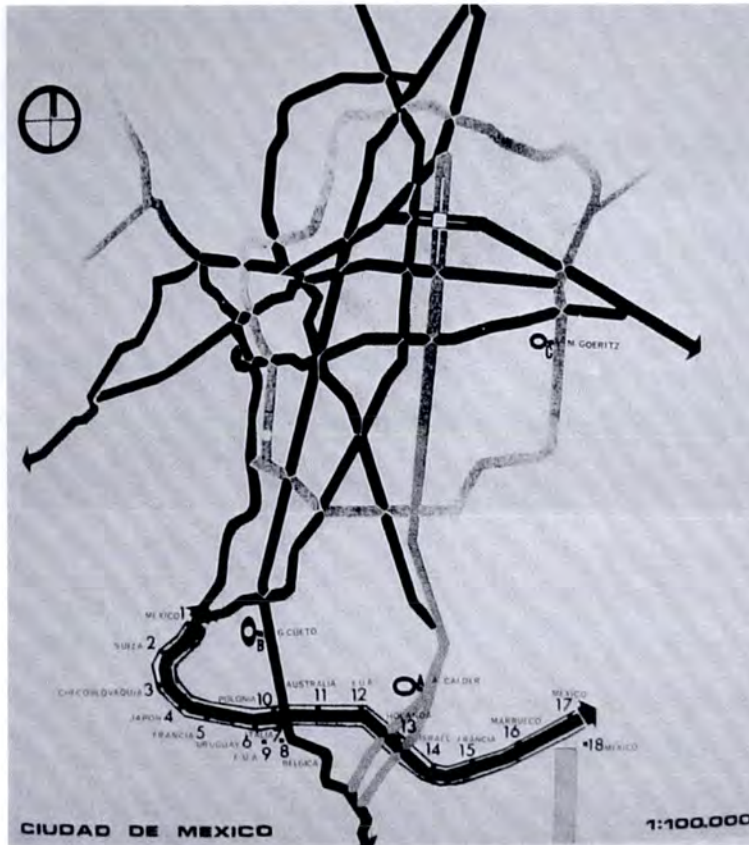
19. Junta Internacional de Escultores para los Juegos Olímpicos de 1968. Fonseca, Chlupac, Goeritz, Calder, Moeschal, y Todd Williams.

20. Junta Internacional de Escultores para los Juegos Olímpicos de 1968. Jacques Moeschal, Constantino Nivola, Milosla Chlupac, Todd Williams, Mohamed Melehi, Kioshi Takahashi y Helen Escobedo

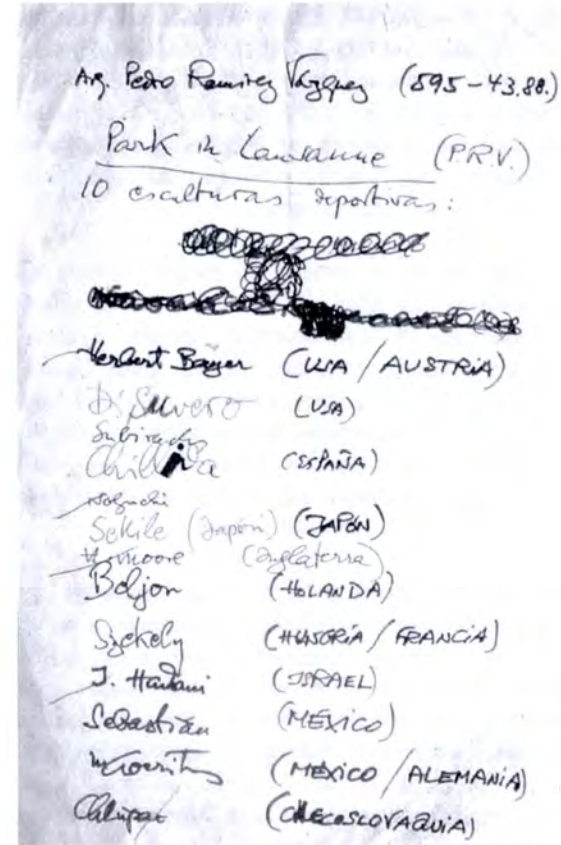


21. Ruta de la Amistad. Internacional de Escultores para los Juegos Olímpicos 1968. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas

22. Lista primera de Escultores para el Meximposium de los Juegos Olímpicos 1968. Cedida por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.



recorrido que podría estructurarse a lo largo del anillo Periférico Sur, pasando por la Villa Universitaria, (ver Fig. 21) conectando las instalaciones deportivas que unen los terrenos donde hace miles de años el Xitle con su erupción dejaría como escenario más adecuado para el juego dinámico entre líneas y formas con elementos naturales, marcando en un principio quince estaciones principales para las cuales



congregó a participar a artistas de todo el mundo.

En el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas encontramos el croquis del listado inicial (ver Fig. 22) de los diferentes participantes escrito por Goeritz. En él aparecen sólo trece artistas, de los cuales tres están eliminados. Los diez artistas claros son: Herbert

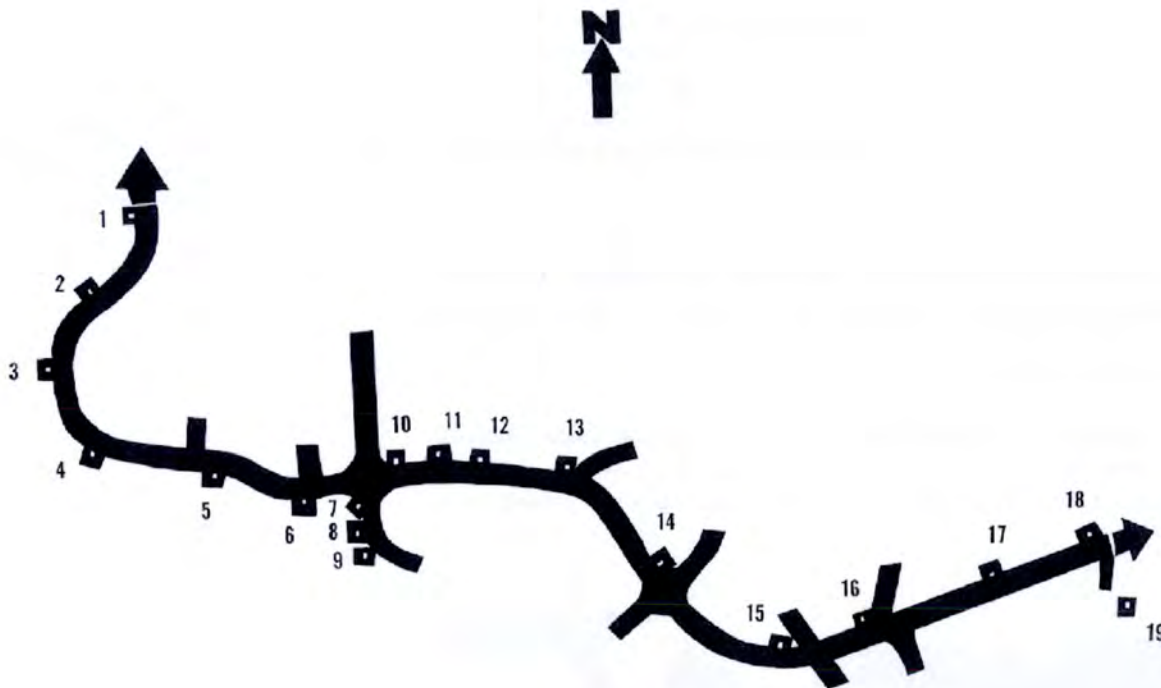
Bayer (Australia/USA), D. Suvero (USA), Subirachs y Chillida (España), Sekile (Japón), Beljon (Holanda), Szekely (Francia), Sebastián (México), M. Goeritz (México/Alemania), y Chlupac (Checoslovaquia). Entre los tres que eliminó se encontraba: Noguchi, H. Moore (Inglaterra) y J. Haniani (Israel). De esta lista sólo fueron cuatro los artistas que realizaron esculturas para el proyecto final. Goeritz mantuvo casi las mismas nacionalidades e introdujo nuevas personalidades.

Por razones ajenas a las que no entraremos en detalle, la lista se fue modificando continuamente. En Abril de 1967 se envió el primer listado oficial que registraba 15 participantes: "*Beljon, Székely, Chlupac, Bayer, Ramírez Fonseca, Penalba, Monroe, Lipsi, Nivola, Eloul, Inokuma, Meadmore y Chillida*" y como anexo se incluyeron unos dibujos con las ubicaciones de los pedestales de cada escultura, "*estos pedestales quisiera construirlos yo mismo - Goeritz.*" Como dato peculiar, Goeritz le había pedido a Beljon que le ayudara a encontrar un escultor africano, pero aún no lo había conseguido.

Goeritz no era el que tenía la última palabra en las decisiones del Comité, y conforme se fue definiendo su proyecto, empezaron a surgir los problemas importantes, como el presupuesto. Por lo que a los artistas se les requirió que enviaran un modelo de la propuesta para poder tener un control no sólo artístico, sino financiero. Finalmente 18 escultores de 15 países diferentes fueron los congregados tras haber enviado distintas maquetas en hierro, acero, aluminio, plata, yeso, madera, barro o incluso cartón, las cuales fueron estudiadas por un consejo de profesionales y coordinadores dirigidos por Pedro Ramírez Vázquez y Mathías Goeritz. (Ver Fig. 23) Al ver la variedad de materiales, y considerando que el proyecto pudiera perder unidad por dicha diversidad, establecieron como condición final que las propuestas debían realizarse en hormigón, pues debían de fomentar también la permanencia.



23. Comité organizador de los Juegos Olímpicos de 1968. Arriba: Mathías Goeritz, Pedro Ramírez Vázquez. Izquierda: Chlupac, Moeschal, Ruth Rivera, Ramírez Vázquez, Mathías Goeritz, Todd Williams, en la reunión internacional de Escultores



24. Ruta de la Amistad para los Juegos Olímpicos 1968. Dibujo Mathías Goeritz del archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

Esta restricción afectó al grado que sólo quienes tenían experiencia en el uso de hormigón o se sentían identificados con él en la esencia de sus obras, participaron. La selección final de escultores se llevó a cabo por dos jurados compuestos por arquitectos, críticos y representantes del Comité Organizador, considerando como parámetro la escala monumental necesaria para crear una ruta de aproximadamente 17km de longitud.

Así los invitados definitivos, (ver Fig. 24) de acuerdo al orden de estación fueron:

- | | |
|-----------------------|------------------------|
| 1. Ángela Gurría | México |
| 2. Willi Gutmann | Suiza |
| 3. Milos Chlupac | Checoslovaquia |
| 4. Kioshi Takahashi | Japón |
| 5. Pierre Székely | Hungría/Francia |
| 6. Gonzalo Fonseca | Uruguay |
| 7. Constantino Nivola | Italia |
| 8. Jacques Moeschal | Bélgica |
| 9. Todd Williams | Estados Unidos |
| 10. Grzegorz Kowalski | Polonia |
| 11. Clement Meadmore | Australia |
| 12. Herbert Bayer | Austria/Estados Unidos |
| 13. Joop J. Beljon | Holanda |
| 14. Itzhak Danziger | Israel |
| 15. Olivier Séguin | Francia |
| 16. Mohamed Melehi | Marruecos |
| 17. Helen Escobedo | México |
| 18. Jorge Bubón | México ²⁰ |

De igual forma en el Comité se abordaron los temas para decidir la colocación de cada escultura buscando el terreno y paisaje propicios, los colores, iluminación y terminados de las mismas, así como las alturas que debían alcanzar, entre 6 a 18m. Por lo que algunas tuvieron que aumentar su tamaño del 120 al 140% y otras reducirlo al 40 o

50%.²¹ Goeritz se encargó de revalorar cada propuesta y decidir lo más conveniente para reducir el coste sin desfavorecer la cualidad de la escultura, y así, viendo que cualquier cosa puesta frente al Popocatepetl o al paisaje mexicano era demasiado chica, trató de compensar los proyectos más afectados, de manera que las esculturas de Beljón y Kowalsky fueron las únicas que aumentó en tamaño y a excepción de las de Bayer, Nivola y Moeschal, todas las demás fueron reducidas.²²

El itinerario iniciaba desde Taxqueña pasando por el Pedregal y la Ciudad Universitaria. Se estableció que cada uno estaría colocado aproximadamente a kilómetro y medio de distancia, y solamente en las zonas más interesantes, como la Villa Olímpica se dispondrían más juntas. Goeritz explica que la idea de disponerlas a lo largo de una autopista que delimitaba los bordes de la ciudad surgió al evaluar que tratar de distribuirlas dentro de la ciudad implicaría "...un trabajo por

*parte de los artistas de ver cómo integrar sus obras con los edificios existentes, por tanto tendrían que haber viajado varias veces a México para formar sus propios equipos, lo que hubiera sido mucho más costoso y los monumentos hubieran sido mucho más imponentes... Así, el proyecto se reducía más o menos a una decoración exitosa de una sección casi vacía del Anillo Periférico."*²³

Además de éstas 18 intervenciones, dentro del programa de la Ruta de la Amistad tres esculturas más fueron encomendadas a artistas consagrados en otras localidades de la Ciudad de México, dándoles carta blanca en su propuesta que colocarían en tres de los principales estadios de la villa:

La primera: *El Sol Rojo* de 22m de alto de Alexander Calder, invitado de honor del Comité Organizador de los Juegos, se ubicaba frente al Estadio Azteca. Se intentaba dar un homenaje a quien ha conseguido a

25. "El Sol Rojo" Escultura de Alexander Calder en acero, Fotografía del Archivo de la Confederación Nacional del Deporte en México.

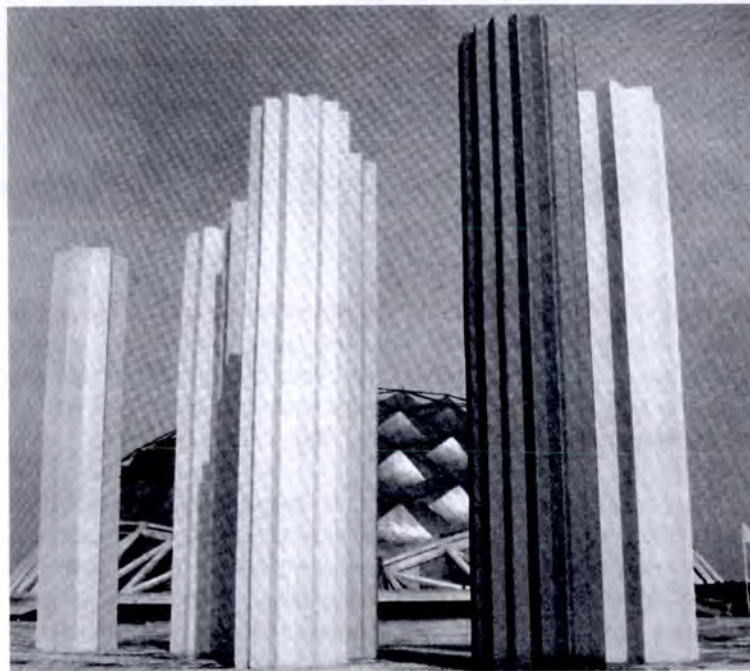
26. El Sol Rojo en proceso de ser erguida frente al Estadio Azteca de los Juegos Olímpicos 1968. Derecha: Alexander Calder y Pedro Ramírez Vázquez. Fotografías del archivo de la Confederación Nacional del Deporte en México.



27. Escultura Germán Cueto. 1968.

28. Osa Mayor, escultura en Hormigón armado, Mathías Goeritz 1968. Fotografía Christian Soucafé. Archivo CENIDIAP-INBA. Fondo Mathías Goeritz

través de la escultura móvil una manera de transformar la naturaleza y ser partícipe de un estado que se renueva ante nuestra mirada. Su escultura en ese entonces era una de las más grandes que había realizado. Se elaboró en su visita a México, y parte de su ensamblaje se hizo en el sitio mismo, hasta que se erigió completamente, cambiando el valor de su peso y jugando con el espacio en el que se situaba. (Ver Fig. 25, 26) La segunda: Una escultura de 23' de alto de Germán Cueto (Mexicano) en bronce, localizada cerca del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria. (Ver Fig. 27) Y la tercera: *La Osa Mayor*, un grupo de columnas de 15m de alto realizadas en hormigón reforzado por Mathías Goeritz para el Ingreso del Palacio de los Deportes. (Ver Fig. 28)

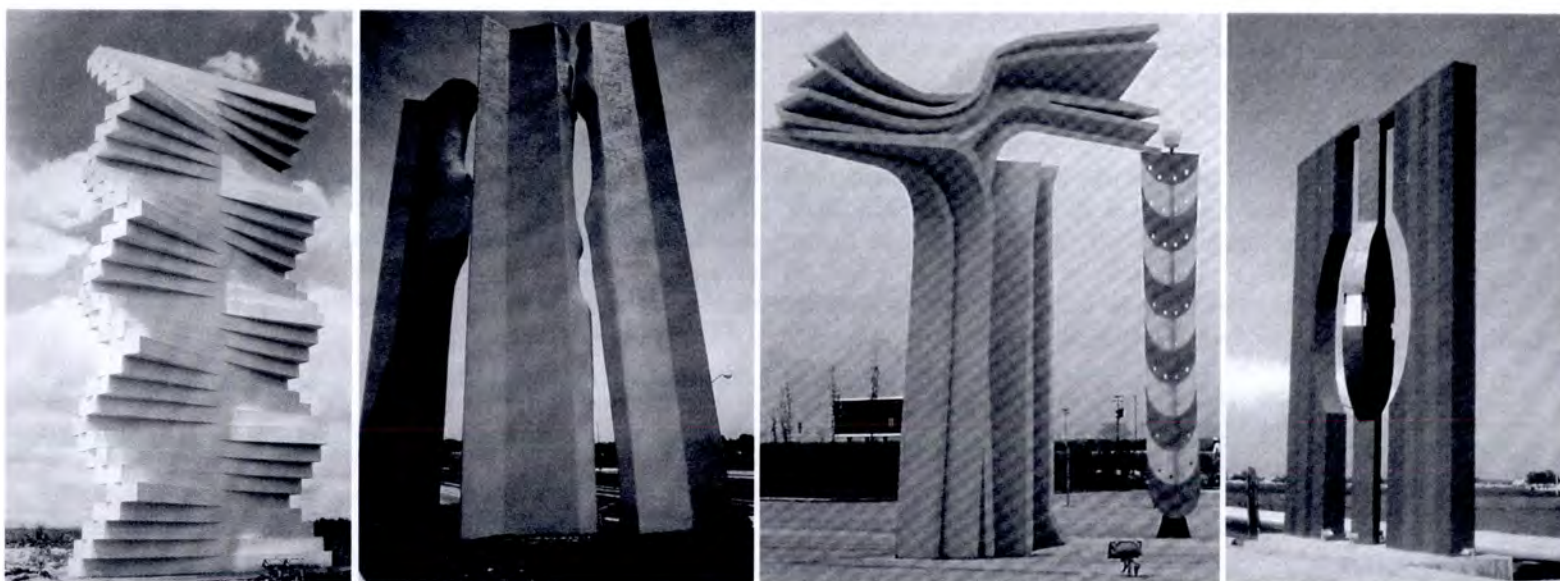


A cada escultor se le envió un plano esquemático donde se indicaba el área propuesta de su intervención sin ninguna otra sugerencia sobre la naturaleza de la escultura, salvo que como requisito debía ser algo monumental. Para muchos la "monumentalidad" no era un concepto muy familiar y era lógico porque hay muy pocas posibilidades de trabajos monumentales hoy en día. Lo que me pareció muy interesante fue encontrar algunos testimonios de los artistas donde exponían sus propias experiencias. Para muchos mexicanos, el carácter monumental es algo implícito en la arquitectura, en el medio y en las raíces mismas, por lo que el requisito no significaba problema alguno. Para los extranjeros era un punto de riesgo.

Al respecto Herbert Bayer comenta *"en mi caso, no había ningún ejemplo, y fue quedando claro en mi mente que existía una diferencia entre "gran tamaño" y "monumental". Un esquema diseñado en pequeño no necesariamente adquiere una cualidad monumental al aumentarse en grandes dimensiones... Lo que da a un trabajo esa monumentalidad es cuestión de proporción y su relación consigo mismo, con el hombre y con el entorno."*²⁴

Para muchos, no fue sólo éste aspecto el inicio de una confusión, sino la poca información los llevó a formular ciertas preguntas clave como *"Si las esculturas se verían desde lejos, o si se podría caminar alrededor, a través de o sobre de ellas, los materiales que se podrían utilizar, si la luz y agua podían ser parte de ellas, etc."*²⁵ Y fue hasta que se tuvo la posibilidad de visitar la ciudad de México cuando todo empezó a aclararse.

La Junta Internacional de Escultores reunió a todos los participantes para que llevaran a cabo sus obras, Goeritz se había encargado de acondicionar cada sitio y preparar las plataformas de desplante para cada una de las propuestas desde el mes de marzo, algunas se consolidaron como pequeñas pirámides escalonas, otras como



contenedores de piedra suelta, y otras como simples plataformas de hormigón. Los escultores no intervendrían tanto como eso, escultores, sino como supervisores de obra, con lo que se abaratarían los costos y se acelerarían los procesos.

Aún así, la ruta puso en contacto a los escultores con planificadores, arquitectos, ingenieros y todos aquellos que hicieron posible este camino del arte, deporte y fraternidad, donde cada uno puso su talento y entusiasmo en la tarea de integrar arte y naturaleza y de establecer una correspondencia en los conjuntos urbanos, aportando una parte novedosa y viva al paisaje que lo rodea. Una vez levantadas las obras Goeritz se encargó de escoger los colores, esos eran tiempos en los

que el monocromo era un concepto sagrado entre los escultores, porque podía enaltecer o destruir la escultura, pero Goeritz para muchos resultó ser un excelente colorista, en el caso de Beljon él asegura que mejoró considerablemente lo que él había realizado. Así las esculturas estuvieron listas el 1 de Septiembre de 1968. (Ver Fig. 53)

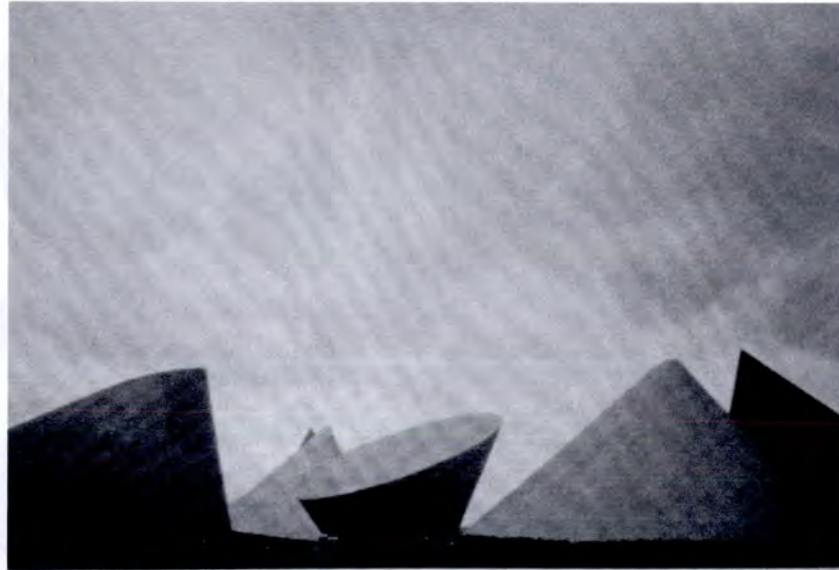
De acuerdo a los diferentes tipos de propuestas las esculturas podían diferenciarse por escalas. Aquellas que habían alcanzado una aproximación cercana al concepto de monumentalidad y habían entendido las condiciones urbanas de percepción y movilidad, como fue el caso de la obra de Herbert Bayer, el checoslovaco Chlupac, o los Mexicanos Dubón y Escobedo. (Ver Fig. 29, 30, 31 y 32)

29. "Muro Articulado" 16m alto, Herbert Bayer. Esculturas en módulos de hormigón prefabricado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Joop Beljon.

30. Escultura Miloslav Chlupac, 12m alto. Esculturas en hormigón prefabricado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Garay.

31. Escultura Jorge Dubón, 10m alto. Esculturas en hormigón prefabricado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Garay.

32. Escultura Helen Escobedo, 12m alto. Esculturas en hormigón armado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Garay.



33. "La Torre de los Vientos" 11.5m alto. Escultura Gonzalo Fonseca. Esculturas en hormigón prefabricado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Garay.

34. Escultura Kowalsky Esculturas en hormigón prefabricado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Garay.

35. Escultura Joop Beljon, 6m alto Esculturas en hormigón prefabricado in situ para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Garay

36. Escultura Todd Williams, 6m alto. Escultura en hormigón armado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Garay.

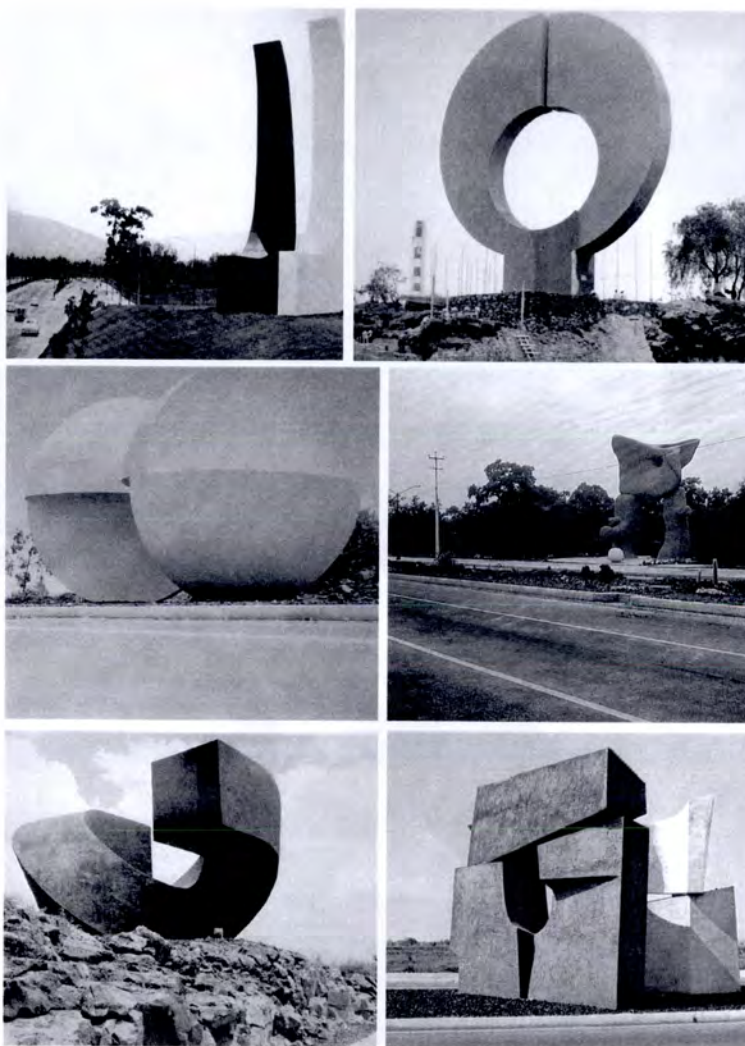


Otras que habían logrado una trasgresión entre urbanismo y arquitectura, haciendo de la escultura una propuesta habitable, como el caso del uruguayo Fonseca, (Ver Fig. 33) con su cilindro que nos remonta también a la obra de los conos del Automex realizada en colaboración entre Goeritz y Legorreta; el polaco Kowalski (Ver Fig. 34) con su juego de conos cuyo misticismo y espiritualidad incentivaba el recorrido de los espacios residuales; el Holandés Joop Beljon (Ver Fig. 35) que con sus estructuras de total inspiración prehispanica hacían las veces de guardianes recordándonos los antiguos monolitos y dólmenes; el americano T. Williams (Ver Fig. 36) quien tuvo la certeza de implantar una estructura de planos inclinados autoportantes sobre una base en piedra en la que integraba una especie de escalinata que



invitaba mucho más a vivirla; o el francés Danziger, (Ver Fig. 37) cuyo manejo de planos conducen a una aproximación mucho más tectónica que solamente escultórica.

El resto de las propuestas se mantuvieron mucho más como hitos escultóricos de composiciones abstractas que decoraban estéticamente esta gran autovía sin fin, pero no por ello dejan de ser consideradas como parte de una obra que se generó totalmente "in situ". (Ver Fig. 38)



37. Escultura Itzhak Danziger. Escultores en hormigón prefabricado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: Garay.

38. Escultura Ángela Gurría 18m alto, Escultura Willi Gutmann 8m alto, Kiosho Takahashi 7.5m alto, "Sol Bípedo" de P. Székely 10m alto, C. Meadmore 6m alto y Olivier Seguin 6m alto. Fotografías: Garay y John Adams.

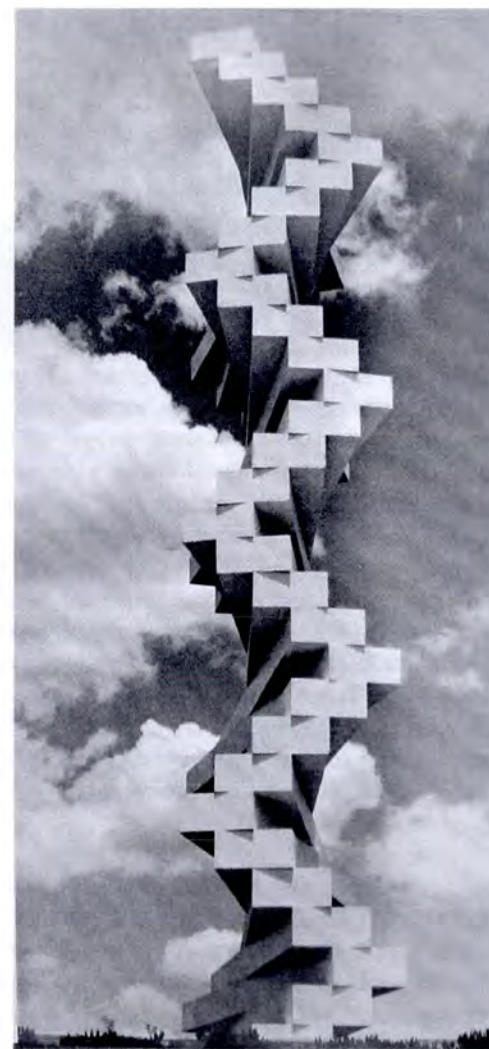


39. "Muro articulado" Herbert Bayer. Escultura en hormigón prefabricado para los Juegos Olímpicos 1968. Fotografía: John Adams en: *Architectural Review* Julio 1968.

40. "Muro Articulado". Escultura en hormigón prefabricado para los Juegos Olímpicos 1968.

Una de las propuestas más interesantes a mi juicio, fue la escultura diseñada por Herbert Bayer, (ver Fig. 39) quien propuso no sólo una de las obras más plásticas de la ruta donde supo fundir y entender en un solo elemento las ventajas lumínicas y culturales de México, y las propiedades de la escultura Monumental, sino que materializó una propuesta totalmente urbana basada en principios netamente arquitectónicos. A juicio de los participantes fue una lección de cómo manejar el hormigón alcanzando la máxima altura, con el menor costo e impresionante efectividad y fuerza.

Inteligentemente pensando que las obras por encargo siempre acarrearán problemas de ejecución y prevenía que no hubiera una correcta supervisión, Bayer planteó una estructura de fácil ejecución a la que denominó "muro articulado", que se compondría de 33 módulos de hormigón prefabricados in situ de 8x1x5m. Como elemento vertebrador se propuso una columna de acero bien anclada con profundas cimentaciones como centro sobre el que cada módulo se iba insertando desfasadamente uno sobre otro por medio de una grúa hasta alcanzar una altura de 16.5m. La escultura se colocó perpendicular a la vía orientada norte sur para aumentar los efectos de luces y sombras y para conseguir una mayor variedad de vistas. Como ingrediente extra fue pintada en color amarillo. "Al principio pensé en dejarla blanca, y decidí ponerle color, en gran parte porque el color no debe ser excluido del trabajo en tres dimensiones y por tener la extraña oportunidad de utilizar un color brillante."²⁵ (Ver Fig. 40)





Otra de las obras significativas de "art in situ", fue la escultura de Fonseca, la "Torre de los Vientos". Por medio de una entrevista realizada por Pedro Reyes²⁷ a Gonzalo Fonseca pudimos reconstruir la historia de una de las esculturas más tectónicas del conjunto. Fonseca describe: "Mathías venía casi todos los años, exponía aquí en Nueva York y un día me preguntó: ¿eres todavía uruguayo? ¡Sí, todavía soy uruguayo!, ¿Te interesaría hacer un monumento? Ya tenemos 18 artistas de diferentes países. Yo le dije: -sí, mucho-, y de hecho cancelé un proyecto que tenía aquí en Nueva York para hacer un playground en Central Park. Mathías me preguntó si tenía alguna idea y yo le dije: -no, pero ya lo tengo hecho, encontré en uno de mis libros de dibujo un croquis de lo que voy a hacer.- (Ver Fig.41) Me puse a trabajar en un modelo de madera,²⁸ y no hubo ningún cambio, ni en el croquis ni en la maqueta. Tuve suerte de encontrar a un ingeniero que se encargara de la obra."²⁹

Como mencionamos una de las limitantes más importantes de la Ruta de la Amistad fue el presupuesto. Los escultores tenían que considerar que aunque no se disponía de mucho dinero, contaban con una mano de obra sumamente económica que podía explotarse al máximo, con lo que el proceso de algunas de las esculturas más que artístico fue casi artesanal. En el caso de la torre propuesta por Fonseca que mide 12m



de alto, tuvo un proceso de construcción muy espontáneo que valdría la pena rescatar, pues la descripción que realiza su autor se acerca muchísimo a la que se llevó a cabo para la realización de los Conos del Automex.

"El momento más crucial fue al hacer el colado. Después de haber hecho el encofrado, estábamos prontos para vaciar el cemento pero ninguno de los vibradores funcionaba, entonces yo les grité; ¡vamos a vibrarlo a mano! Teníamos quince personas y empezamos todos a vibrarlo y felizmente se salvó. Ya la madera y el encofrado estaban alabeados, estaban a punto de reventar y fue muy peligroso. En algunas partes hubo, como en las iglesias, una especie de agujeros, pero eso se repuso.

Otra cosa muy grave antes de hacer el cemento fue que el Comité de los Juegos Olímpicos no quería hacerla en cemento vaciado, pero yo insistí y les decía en todas las juntas que Aceros Monterrey nos había dado el acero gratis, (Ver Fig 42) eran perfiles de 8 pulgadas que son obviamente para hacer colado; en cambio, el Comité Olímpico quería hacerlo con esa malla con la que hacen los jardines zoológico y tela de gallinero, que es de menos de 1 pulgada de espesor, y al final gané la batalla. Un mes después aprobaron hacer el colado e hicimos

41. Dibujo referencial de Gonzalo Fonseca. Fotografía. Proporcionada por Pedro Reyes, Diciembre 1996.

42. Estructura de acero para la escultura de Gonzalo Fonseca. Fotografía: Proporcionada por Pedro Reyes, Diciembre 1996.

43. Gonzalo Fonseca esculpiendo. Fotografía: Proporcionada por Pedro Reyes, Diciembre 1996.

44. Escultura "La Torre de los Vientos" de Gonzalo Fonseca. Fotografía: Proporcionada por Pedro Reyes, Diciembre 1996.



45. Esculturas Joop Beljon. Fotografía: John Adams en: *Architecture Formes Fonctions*, año 15, 1969.

el encofrado en el interior y el exterior de la estructura de acero; no podía hacerse de otra manera."³⁰ Dentro del archivo se encontraron fotografías de la estructura utilizada, la torre quedó monolíticamente bien resuelta uniendo escultura, estructura y arquitectura en un solo cuerpo. Por su sobriedad se decidió pintarla en un principio color arena, después fue cambiando en distintos colores. (Ver Fig. 44)

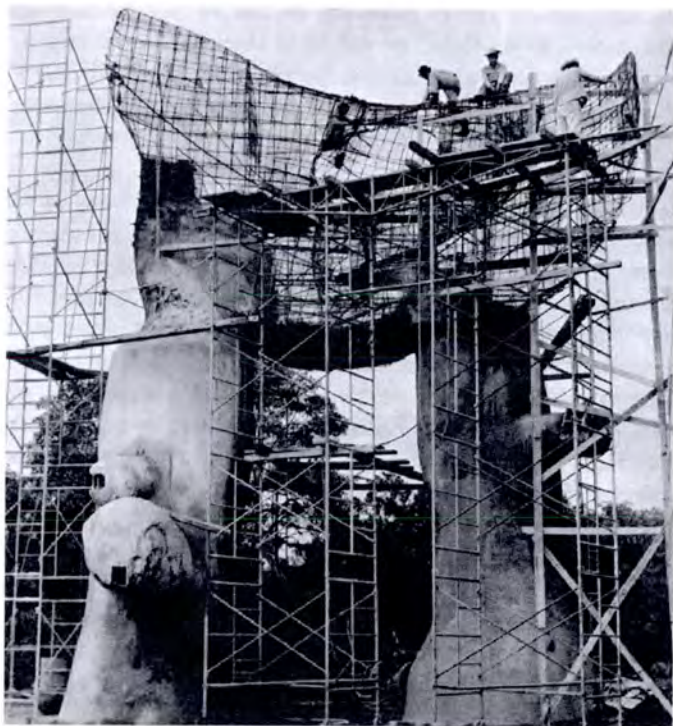
El caso de Joop Beljon, presenta una trayectoria especial, ya que junto con Székely eran los únicos de los artistas que formaban parte del



proyecto de la *Voie des arts*. Goeritz continuamente recurría a su consejo para defender y darle sentido a su propuesta de la "Ruta de la Amistad" ya que hubo ocasiones en que estuvo a punto de tambalearse. Así, estuvo manteniendo un contacto continuo con Beljon, y a través de algunas cartas que conserva este escultor pudimos reconstruir parte de esta historia. Beljon fue uno de los privilegiados por Goeritz al ser beneficiado con el aumento de medidas en su obra, Goeritz las duplicó. En una carta del 9 de mayo de 1968 le confirma que "*tus esculturas hubieran sido las más pequeñas, y quiero que las tuyas sean importantes.*"³¹ No sólo se preocupó por ponerlas a la altura de las demás, sino que estuvo pendiente de que se realizaran de un solo bloque masivo de hormigón, en vez de la técnica donde el interior permanece hueco, de manera que es más barato, pero menos firme. (Ver Fig. 45) Para Goeritz la idea de unos monolitos debía de ser congruente tanto en su concepción como en su hacer.

En ese sentido la experiencia de Beljon fue que "*el hormigón se vertió en moldes de madera erectos in situ. Trabajo que fue hecho cubetada a cubetada por un grupo de hombres quienes por días subían y bajaban escaleras con pesos de treinta kilos en sus hombros. Bautizaron mi pieza como "Tertulia de los gigantes". Dadas las condiciones y el poco presupuesto era de suponer que mis moldes habían sido usados varias veces antes, probablemente para muy distintos propósitos. No me extrañó que una de ellas se quebrara justo cuando el hormigón llegó al borde. Lo que resultó después de remover la cimbra rota fue una deformidad que hoy en día causaría furor en un museo de arte moderno, pero que en los sesenta era absolutamente inaceptable. Lo que me sorprendió fue que los albañiles no culparon a los burócratas del Comité Olímpico, como lo hubiesen hecho trabajadores de mi país. Ellos, como si nada, continuaron haciendo bromas. Unos días después supe porqué. Ese día traían marros y cinceles y comenzaron a cortar "a mano" la parte malformada. Entonces supe que no era el único escultor en ese sitio.*"³²

En el caso de la escultura de Székely, que para muchos críticos del arte era un monolito antropomórfico, la escultura alcanzó desarrollar esas geometrías irregulares, contrariamente a la de Beljon, porque es hueca, (Ver Fig. 46) lo que le permitió un modelado más sofisticado con un tratamiento de la superficie y correcciones de último minuto mucho más accesibles porque el hormigón es aplicado desde afuera sobre un marco de metal. Así la estructura es a partir de malla electrosoldada que es lo suficientemente maleable para conformar las geometrías amorfas del diseño sobre la que se proyecta el hormigón.



Proceso similar fue utilizado en el resto de las esculturas. En el caso de las dos esferas del japonés Takahashi, que igualmente son huecas, (Ver Fig. 47) la estructura metálica está hecha en forma de gajos que convergen a un elemento central o columna que se ancla por pilotes a su base. Las esferas al igual que la escultura de Székely fueron configuradas proyectando el hormigón sobre la estructura metálica y los albañiles le dieron el acabado y textura final. Proceso que también fue utilizado en las esculturas de Gutman. (Ver Fig. 48)



46. "El Sol Bípodo" Proceso de construcción de la Escultura Pierre Székely. Fotografía: Confederación Nacional del Deporte en México.

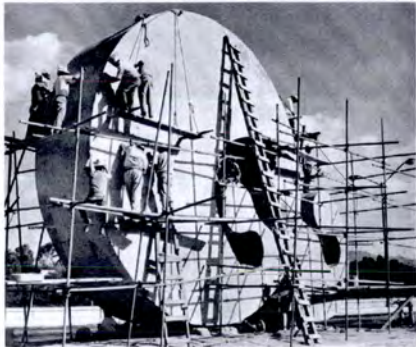
47. Proceso de construcción de la Escultura Kiosho Takahashi. Fotografía: Confederación Nacional del Deporte en México.



48. Escultura Gutman. Fotografía: cedida por la Confederación Nacional del Deporte en México.

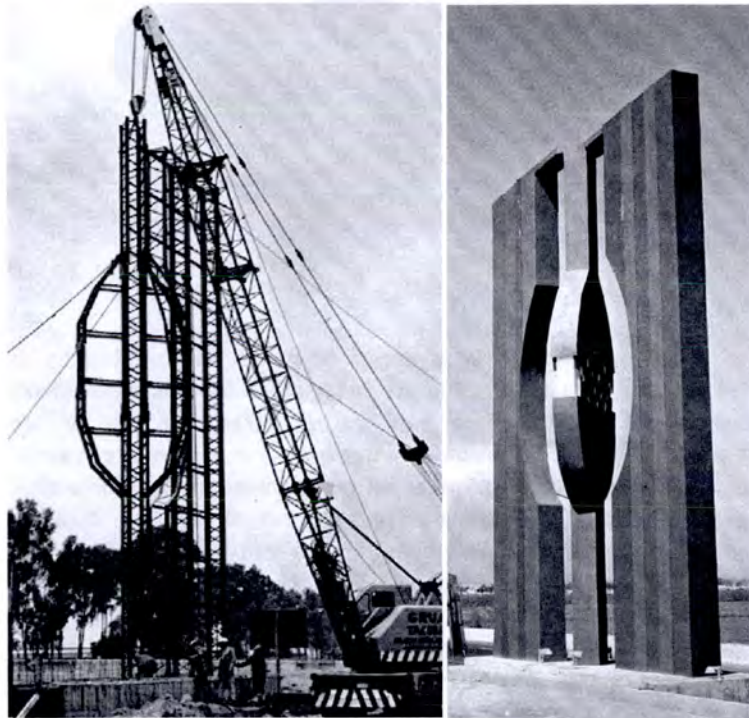
49. Proceso de construcción de la Escultura de Helen Escobedo. Fotografía: Confederación Nacional del Deporte en México.

50. Escultura Kiosho Takahashi. Fotografía: Confederación Nacional del Deporte en México.

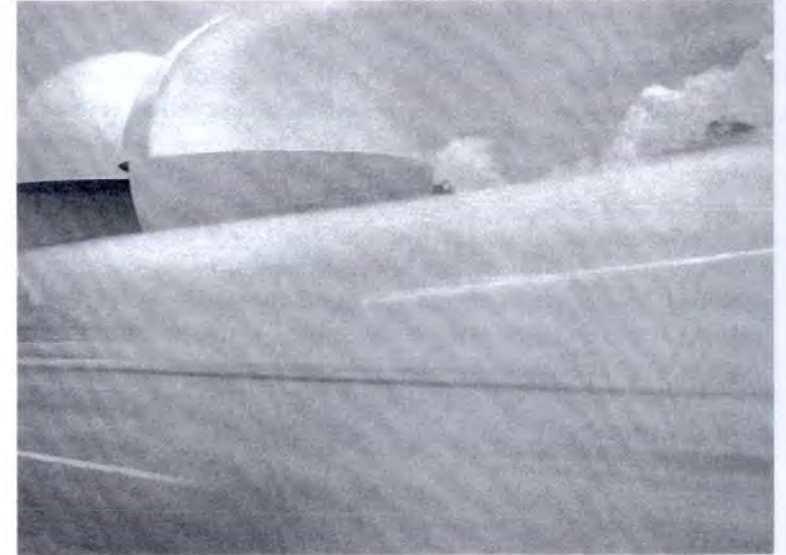


En el caso de Helen Escobedo la estructura es a partir de castillos reforzados cada dos metros en el sentido vertical, colocados a través de una gran grúa los cuales se anclan sobre una zapata hormigonada. (Ver Fig. 49)

La propuesta de la Ruta de la Amistad resultó sumamente interesante para sus participantes porque las artes visuales en ese tiempo estaban muy relacionadas con escala y espacio, simplicidad y austeridad, que son ingredientes que apuntaban hacia la expresión monumental.



El hecho de que las esculturas se situaran a lo largo del Anillo Periférico, una nueva vía de alto tráfico, abría completamente nuevas posibilidades, nuevas vistas y nuevos retos a resolver. Un experimento que debía de hacerse tarde o temprano. Para Goeritz la autopista ofrecía muchos elementos favorables, como curvas repentinas, aceleramientos y detenciones, salidas y entradas, etc. La Ruta demandaba un conocimiento de cuestiones kinéticas, cinéticas e incluso urbanas, que involucraran procesos de movimiento partiendo de objetos estáticos, donde el observador está sujeto al cambio de perspectiva



en el desfase de su propia ubicación a velocidades distintas. Lo que sugiere una metamorfosis que se realiza de manera sorpresiva. (ver Fig. 50)

Esto demandaba conceptos de percepción que produjeran una obra sumamente novedosa guiada hacia la idea de movimiento moderno motorizado. "Se tomaron en cuenta que la red vial es la columna vertebral de la vida urbana actual y es importante hacer conciencia de que la movilidad es una constante de la ciudad, por lo que debían juzgarse sus consecuencias para la vida y para la percepción de lo estético."⁵³ Para Goeritz el principio de aplicación era limitado a que lo substancial del urbanismo era su esencia estética. La mayoría de las obras estaban puestas de manera que uno pudiera detenerse y verlas desde un rango más cercano, y donde el mayor punto de vista era desde una distancia desde el coche a una velocidad de 40 a 60km/h.

Mathías Goeritz, a través de las Torres de Satélite pudo explorar estas cualidades cinéticas, pero en el caso de *La Osa Mayor*, propuesta para el ingreso del Palacio de los Deportes, introdujo un nuevo concepto. Para él la "transformación de la figura mediante un cambio de perspectiva más o menos rápido del observador, también se vería afectada por el tipo de medio de transporte en ejes mayores o menores de alcance, de trayectorias metropolitanas, terrestres o aéreas."⁵⁴ Teniendo en cuenta que la conmemoración de los juegos traería público de todas partes del mundo, y considerando que el aeropuerto de la ciudad de México está ubicado dentro de la ciudad, Goeritz pensó que sus esculturas podían ser transmisoras publicitarias desde las alturas.

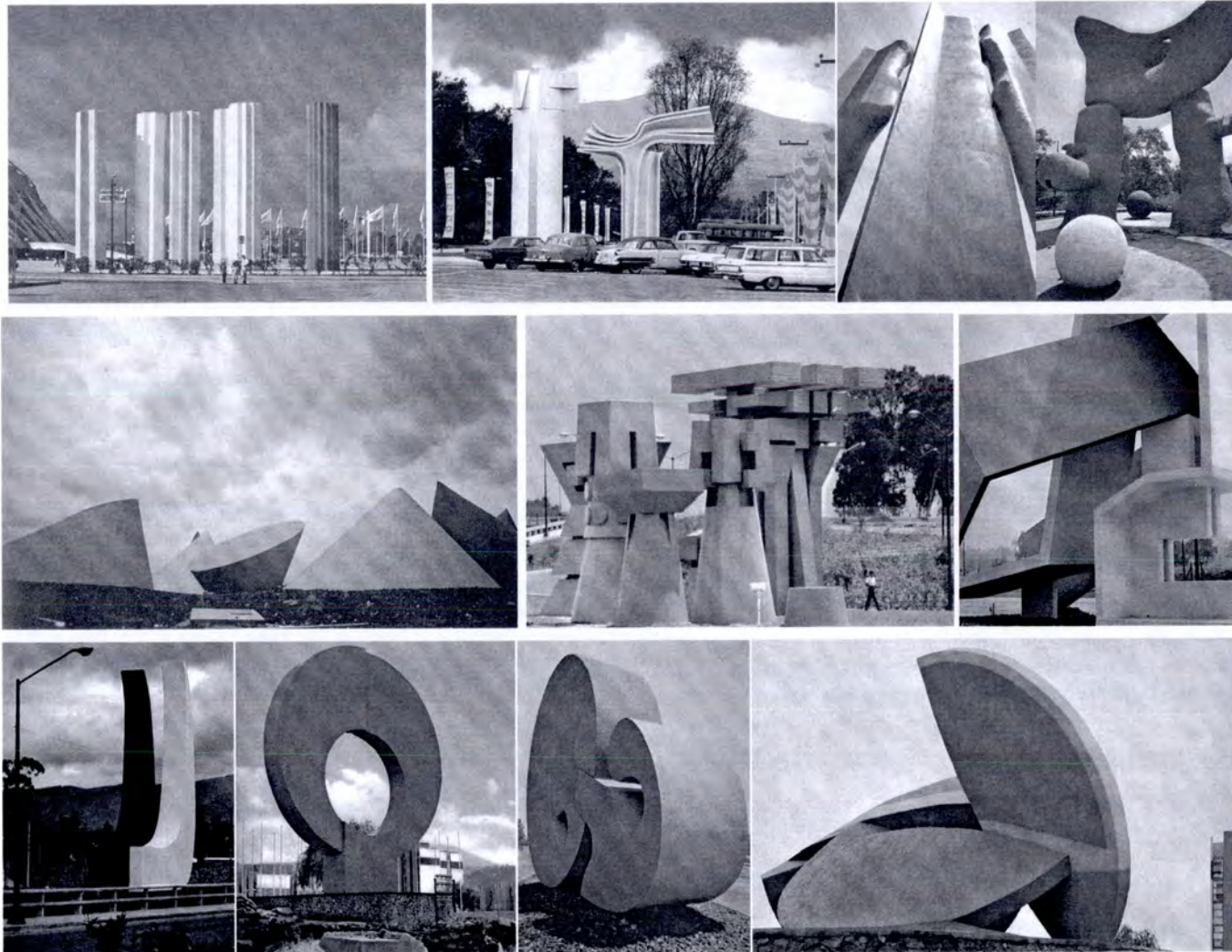
Partiendo de este principio, su obra tenía una doble lectura. En planta (Ver Fig. 51) trató de definir lo más cercano su *Osa Mayor* integrándola al Palacio de los Deportes, al que consideraba como un Sol. Pero a pesar de que estas figuras se leen sólo en planta, al extruirlas (Ver Fig. 52) se produce un estriamiento en las tres dimensiones que genera una constante de luces y sombras, mucho más interesante que si hubiera propuesto las figuras en alzado, como lo hizo en su segunda versión de la *Osa Menor*.



Las artes tuvieron un sitio predominante en los Juegos Olímpicos de 1968. La Ruta de la Amistad fue una de las aventuras más significativas para muchos artistas; pero para muchos otros, fue "un rotundo desastre."⁵⁵ Muchos factores tienen que evaluarse en conjunto, a pesar del empeño de Goeritz por hacer un trabajo integral, no podría decir exactamente si es la distancia entre las piezas, el tamaño y diseño de cada una o el tráfico rodado en sí, lo que dificulta poder hacer una lectura unitaria de esta propuesta. Pero no por ello podemos negar que individualmente cada escultura es una aportación importante que codifica y viste la ciudad y nos hace tener presente que México es uno de los pocos lugares donde todo es posible y el arte por primera vez se le regalaba a la ciudad.

51. Planta de la Osa Mayor. Dibujo Mathías Goeritz. En: MORAIS, Federico. *Mathías Goeritz*. México: UNAM, 1983.

52. Proceso de construcción de la Osa Mayor, escultura en hormigón, Mathías Goeritz 1968. Fotografía: Garay. En: *Architecture Formes Fonctions*, Núm. 15, 1969.



53. Ruta de la Amistad, Fotografías con los colores originales: Archivo de la Confederación Nacional del Deporte en México.

Notas Bibliográficas

¹ La internacionalización se entendió no sólo como la primera apertura hacia las influencias económicas, arquitectónicas y plásticas internacionales, sino como el primer proceso del entendimiento y respuesta ante ella.

² "Lucha y Masacre en México, 1968". *Obrero Revolucionario*. [México] Núm. 975 (27 de septiembre de 1998). Pero dos meses antes de los juegos, México alargó la lista mundial de "problemas": estalló una rebelión estudiantil con una velocidad que estremeció al gobierno y a varias organizaciones políticas. El movimiento estudiantil empezó el 24 de julio de 1968.

³ 1. Rosa: Pantitlán-Observatorio, 2. Azul: Cuatro caminos-Taxqueña, 3. Verde limón: Indios Verdes- Universidad, 4. Verde: Santa Anita-Martín Carrera, 5. Amarilla: Politécnico-Pantitlán, 6. Roja: El Rosario-Marín Carrera, 7. Naranja: El Rosario- Barranca del muerto, 8. Verde bandera: Garibaldi-Constitución, 9. Marrón: Pantitlán- Tacubaya, La primer línea se empezó a construir el 19 de Junio de 1967, y se requirieron entre 1200 y 4000 especialistas.

⁴ Presidente de la República Mexicana de 1958-1964.

⁵ Rufino Tamayo tendrá una relación muy próxima con Mathías Goeritz que junto con Ricardo Legorreta lo invitarán a participar dentro del Hotel Camino Real, al reconocer el valor de su obra.

⁶ PRAMPOLINI RODRÍGUEZ, Ida. "Architectural Team of Pedro Ramirez Vasquez Graphic and Industrial Design at the Sixth Olympic Games". En: *Architecture Formes Fonctios*. (Laussane: Anthony Krafft, Architecture Formes Fonctions SA) Año 15. (Edición 1969), p. 158

⁷ Ver Anexo: Lance Wyman, biografía

⁸ Lo característico de esta serie de trabajos fue la evidente tendencia o influencia del arte OP y POP que le dio un giro en cuanto a planteamiento y técnica.

⁹ Gustavo Díaz Ordaz presidente de la República Mexicana en el sexenio de 1964-1970.

¹⁰ BUD, Jim. "Una tradición del Camino Real". En: *Excelencia*. [México] (Otoño 1987), p. 23.

¹¹ MORÁIS, Federico. *Mathías Goeritz*. México: UNAM, 1982, p. 45

¹² BELJON, Joop. "La Ruta de la Amistad". En: *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1995, p. 169

¹³ Escultor holandés y amigo de Goeritz que participó con una de sus obras para la estación 13 de la Ruta de la Amistad

¹⁴ Escultor francés de origen húngaro, que contribuyó con su obra en la estación 5 de la Ruta de la Amistad.

¹⁵ BELJON, Joop. "La Ruta de la Amistad". En: *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1995, p. 167-168

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Término con el que Goeritz llamó inicialmente a la Ruta de la Amistad. En Abril de 1968 fue la primera vez que la llamaría Ruta de las Artes y meses antes Ruta de la Amistad.

¹⁸ "The Route of Friendship". En: *Architecture Formes Fonctions*. [Laussane: Anthony Kraft, Architecture. Formes Fonctions SA]. Año 15 (Edición 1969), p. 144

¹⁹ BELJON, Joop, op. cit., p. 172

²⁰ Ver: "The Route of Friendship", cit., p. 144

²¹ MORÁIS, Federico, op. cit., p. 75

²² Las decisiones tomadas por Goeritz no fueron tan bien aceptadas por algunos de los escultores, en el caso del marroquí Malehi, que sustituyó al africano que nunca consiguieron, llegó a declarar en una prensa de rueda que Goeritz había reducido su pieza contra su voluntad. Que aunque no era verdad, pues todos los participantes fueron informados de los tamaños finales de sus piezas y tenían que aceptar antes que se comenzara su construcción. Carta de Goeritz a Joop Beljon, fechada el 19 de Mayo de 1968. BELJON, Joop, op. cit., p. 177-178

²³ GOERITZ, Mathías. "A Criticism by its Author of the Route of Friendship Project".

En: *Architecture Formes Fonctions*. [Laussane: Anthony Kraft, Architecture. Formes Fonctions SA] Año 15 (Edición 1969), p. 154.

²⁵ BAYER, Herert. "Reflections from One of The Sculptors Who Contributed to the "Route of Friendship". En: *Architecture Formes Fonctions*. [Laussane: Anthony Kraft, Architecture. Formes Fonctions SA], Año 15 (Edición 1969), p. 152.

²⁶ ídem.

²⁶ ídem.

²⁷ La entrevista tuvo lugar en Diciembre de 1996 en el estudio de Gonzalo Fonseca en el East Village de Nueva York.

²⁸ Maqueta que ahora está en el Museo de Historia en Pietra Santa, Italia.

²⁹ Entrevista realizada por Pedro Reyes a Gonzalo Fonseca en Diciembre de 1996.

³⁰ ídem.

³¹ BELJON, Joop, op. cit., p. 167-168

³² *Ibid.*, p. 179

³³ ALMADA LÓPEZ, Consuelo., citada en: ROBINA, Ricardo. "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 UNAM, 1995, p. 109-119

³⁴ SCHNEEGAS, Christian. "Goeritz, Artista y Constructor". En: *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1995, p. 160

³⁵ *The News*, [Nueva York] (1 de Septiembre de 1968).



HOTEL CAMINO REAL MÉXICO



01 Hotel Camino Real Ciudad Juárez. Ricardo Legorreta 1966. *Arquitectos de México*. Núm. 28. Agosto 1967.



02. Pórtico del Hotel Camino Real Ciudad Juárez. Ricardo Legorreta 1966. *Arquitectos de México*. Núm. 28. Agosto 1967.

HOTEL CAMINO REAL MÉXICO

2.1 RETROSPECTIVA

Sobre las Publicaciones del Hotel Camino Real, México

El trabajo de recopilación de artículos o publicaciones sobre el Hotel Camino Real México, representó una tarea muy interesante y rica en cuanto a la información que se logró obtener. A diferencia de las demás obras que anteceden a éste, nuestro objeto de estudio, con excepción de las Torres de Satélite, las publicaciones siempre fueron a posteriori; y en el caso específico del Hotel, se realizaron artículos de seguimiento contemporáneos al diseño y construcción de la obra.

Dos razones importantes propiciaron esta situación. La primera, Los Juegos Olímpicos en 1968 estaban a la puerta y había un interés muy especial por dar a conocer al mundo el cómo México se iba preparando para recibirlos. La segunda, Ricardo Legorreta había ya desarrollado varios edificios de gran calidad arquitectónica, entre ellos las fábrica Automex, los Laboratorios Smith Kline & French, entre otros, e incluso su primer Hotel Camino Real en Ciudad Juárez; (ver Fig. 01, 02) por lo que la atención del mundo arquitectónico en México empezaba a poner los ojos sobre él. En las dos revistas de arquitectura de mayor importancia en México: *Arquitectura México* y *Arquitectos de México*, se puso una especial atención hacia su pensamiento y obra, y en ambas lo presentaron como uno de los personajes más importantes del medio en ese momento.

La primera publicación que habló del Hotel Camino Real México, apareció en 1967 en la revista *Arquitectos de México* número 28. El Hotel aún no se había construido, y se realizó una entrevista a Ricardo Legorreta donde expuso por primera vez el concepto del que partió el Hotel como una "idea de cuerpos relativamente bajos, en torno de patios y plazas, cada uno con su tratamiento y personalidad propias... en contraposición a los hoteles en torre." El interés de este artículo

reside en que Ricardo Legorreta lo describe como producto de un "equipo completísimo de consultores técnicos y plásticos" donde se incursionaron en nuevas áreas de diseño: de interiores y gráfico, muy poco exploradas en ese entonces en México. Este artículo es de suma importancia porque contextualiza el proceso de diseño de Legorreta dentro de la manera de hacer arquitectura en México, además de evidenciar los campos que normalmente se exploraban y la necesidad de extender los límites a nuevas áreas de trabajo que enriquecieran el ámbito arquitectónico. Con este texto Legorreta manifiesta la convicción de introducir las al país como parte del proceso creativo de todo arquitecto.

Arquitectura México en su número 99, casi paralelamente, publicó un artículo titulado "Un Equipointernacional de diseño" escrito por el mismo Ricardo Legorreta. Es el único escrito que Legorreta realizaría para manifestar su convencimiento por la dinámica de trabajo en equipo dentro del quehacer arquitectónico, con el fin de describir que la propuesta del Hotel Camino Real México representó "la oportunidad de realizar al fin el primer gran equipo."¹ En ese sentido este artículo nos será de gran utilidad para el análisis de la obra cuando toquemos el punto del "trabajo en colaboración".² Fue la mejor forma de introducir al Hotel, que en esas fechas estaba en plena construcción y, lo único que se podía advertir y explicar era precisamente la manera de concebir, desarrollar y llevar a cabo un trabajo en interdisciplinario.

Legorreta a lo largo de éste artículo presenta a todos los personajes que tuvieron una aportación importante hacia el Hotel en cualquier campo y dado que este escrito fue realizado paralelamente a la obra, no hay pretextos de fallos de memoria donde pueda ponerse en duda la intervención de cualquier personaje. Así, me gustaría transcribir textualmente la frase donde Legorreta afirma: "*basados en el equipo de nuestra oficina de arquitectos, buscamos primeramente consultores artísticos, especialmente para exteriores y jardines. Esto no significó*

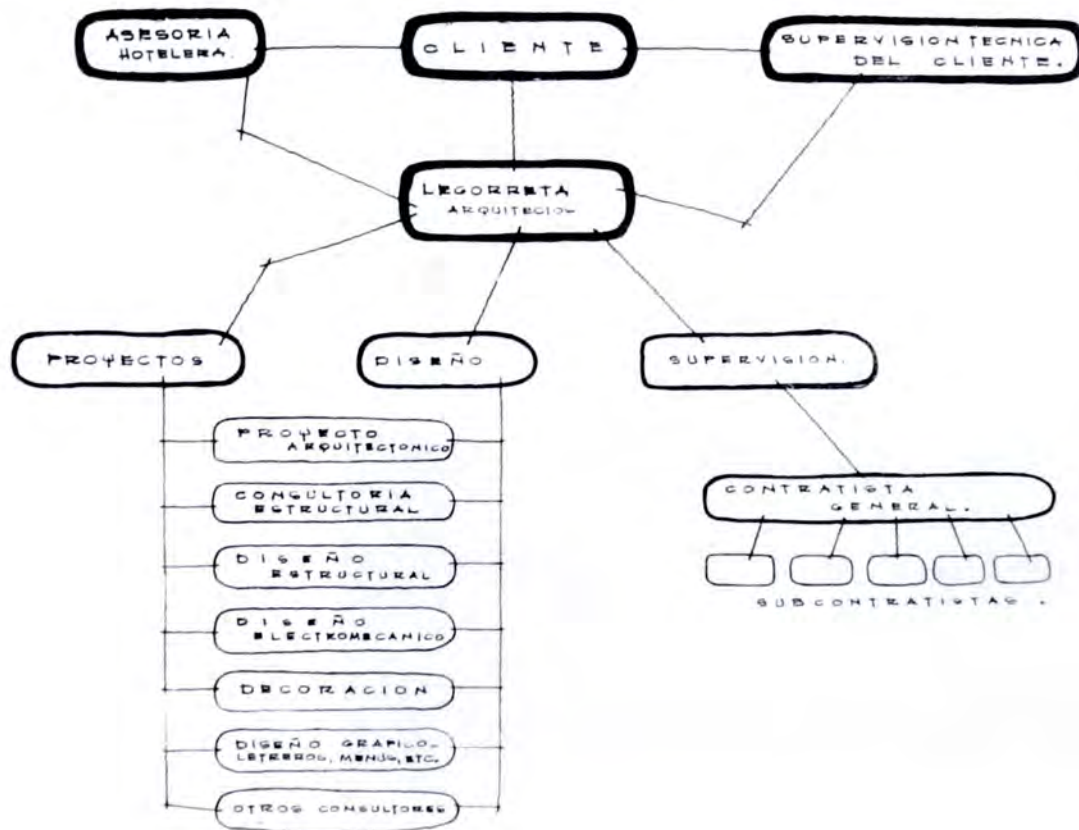
problema alguno, ya que Mathías Goeritz y Luis Barragán, personas de indudable valor y nombradía aceptaron nuestra invitación y completaron nuestro equipo."

De ahí, Legorreta describió cada una de las colaboraciones del proyecto técnico en distintas áreas. En el campo estructural Leonardo Zeevaert,³ Bernardo y José Luis Calderón.⁴ Para el diseño de Instalaciones se presentó la oportunidad de romper con la costumbre de dar estos proyectos a contratistas sin recurrir a consultores, por lo que considerando que en México se tenía poca experiencia en ello, se otorgó el diseño a la Compañía de Ingeniería Panamericana y la firma norteamericana Day & Zimmerman.

Del proyecto en áreas de diseño, Legorreta acentuó la importancia del Diseño de Interiores en un hotel, área que estaba muy poco desarrollada en México y describe que "*a través de publicaciones especializadas, nos interesamos en el trabajo de un artista norteamericano residente en París: Charles Seigny. Invitado a colaborar, (...) aceptó gustosamente expresando que su trabajo era personal y que era necesario asociarse con una firma que tuviera la experiencia para desarrollar todo el proyecto, recomendando ampliamente a la firma Knoll Internacional*"⁵ con quien había tenido la oportunidad de trabajar anteriormente. A éste equipo se le añadirían especialistas en interiores como Peter Andes, Lewis Butler y Curt Berghold; y específicamente en textiles, Bárbara Rodes.

Igualmente para cubrir el problema de imagen corporativa, incluyendo vestuario del personal, Lance Wyman, diseñador gráfico de las Olimpiadas del 68, miembro de una firma neoyorquina -londinense fue contratado.

Partiendo de esta base se incluyó en este artículo, como anexo explicativo, un organigrama donde se exponen las diferentes áreas de



03. Organigrama de Trabajo en Equipo y Colaboradores de Ricardo Legorreta. *Arquitectura México* Núm. 99, Septiembre 1967

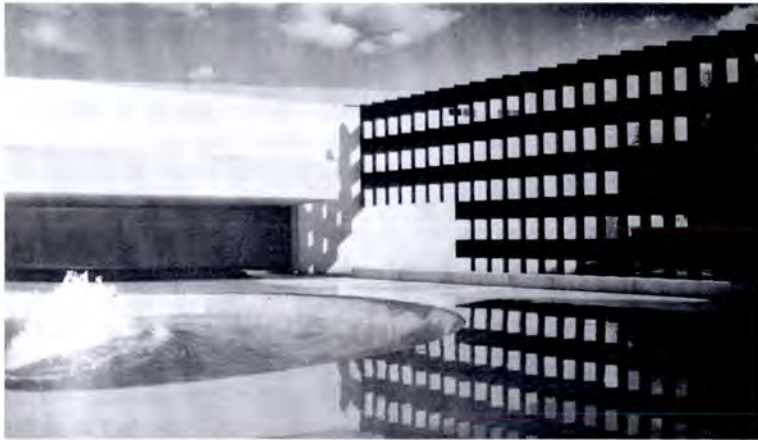
trabajo y la estructura organizativa dentro del despacho Legorreta Arquitectos para entender este tipo de dinámicas de colaboración. (Ver Fig. 03)

Cabe aclarar, que en esa época no se había confirmado aún el equipo de artistas que participarían en la conformación del Hotel, por ello es que muchas figuras que tuvieron una intervención puntual no fueron mencionadas por Legorreta en ese artículo.

Internacionalmente, aunado a la celebración de los Juegos Olímpicos, el Hotel Camino Real México encontró un excelente momento para darse a conocer internacionalmente. Revistas de todo el mundo incluyeron en sus páginas un apartado para él.

Architectural Forum, fue la primera en publicarlo una vez construido. Víctor Zevallos, autor del artículo "Camino Real" describe la historia de cómo surgió la idea de hacer un hotel y la postura de sus dueños ante este tipo de propuestas. "Brockman, el presidente de la compañía Mexicana Western's Hotel, escogió al arquitecto Ricardo Legorreta, porque ellos habían trabajado juntos con anterioridad en el Hotel Camino Real en Ciudad Juárez y el Hotel Alameda en ciudad de México. Legorreta quiso que el Hotel fuera introspectivo..." Partiendo de esta premisa se describe también el partido y programa que cubre el Hotel dividido en tres zonas, la primera del estacionamiento, la segunda de las áreas públicas y, la tercera de las habitaciones del Hotel. Además de los colaboradores mencionados en las publicaciones anteriores, Zevallos fue el primero en mencionar la obra de Calder con su Estábile, Annie Albers con su Tapiz, Peter Murdock como colaborador en el diseño gráfico del Hotel, y finalmente Wheel Garon Inc., como diseñador de iluminación. Igualmente, Zevallos rectifica la participación de Luis Barragán y Mathías Goeritz como asesores de paisaje y arte respectivamente, pero no especifica intervención puntual de sus partes.

Como dato importante a enfatizar, es la inclusión de fotografías de Armando Salas Portugal, que aunque en este proyecto, a diferencia de las obras anteriores, no tuvo una participación paralela al desarrollo de la obra, sus fotografías del Hotel son las más reconocidas y publicadas en la mayoría de estas revistas internacionales. (Ver Fig. 04) Además,



fue la primera revista que incluye también una serie de diseños y fotografías del trabajo de diseño realizado por Lance Wyman.

Internacionalmente, 1969 representó el año de mayor publicidad para el Hotel. revistas como *L'architecture d'aujourd'hui*, *Progressive Architecture*, *Architecture Formes Fonctions*, *The Architectural Forum*, *Moebel Interior Design*, *Deutsche Bauzeitung*, *Baumeister*, *El Arquitecto de Córdoba*, entre otras¹⁰ dedicaron un espacio para la publicación del Hotel. En el común denominador todas ellas presentan el Hotel como una propuesta innovadora, en cuanto al concepto arquitectónico del partido y su incursión dentro del trabajo en colaboración en múltiples disciplinas.

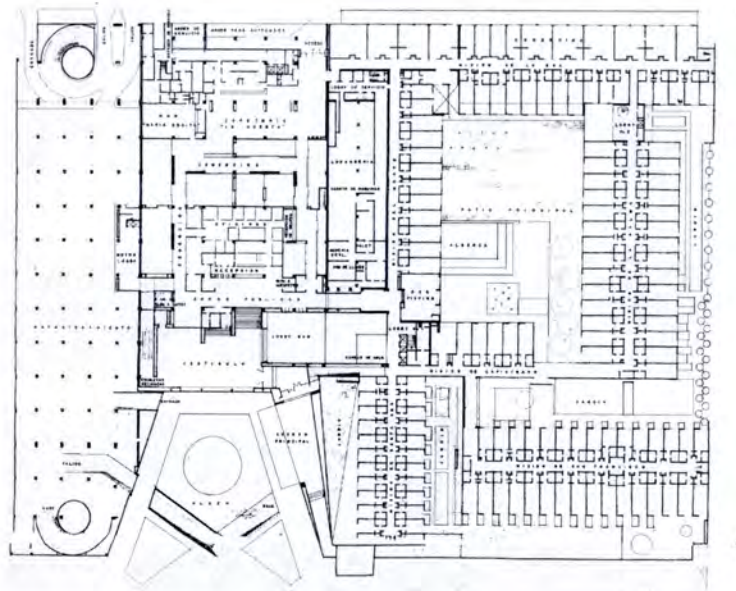
En el mes de Junio del mismo año la revista *Progressive Architecture* publicó un artículo completísimo del Hotel, con una gran cantidad de fotografías en blanco y negro, y a color que nos serán de gran ayuda para desarrollar el análisis de esta obra. La visión con la que se presenta el Hotel es mucho más arquitectónica y menos descriptiva, se tocan temas que exploraremos con mayor detenimiento, como las cualidades de los paramentos inclinados que dan fachada al área de las habitaciones, la incorporación de celosías como elementos clave en las intersecciones, la estrategia del uso del corredor espacioso para promover recorridos; incluso se abunda sobre el concepto vanguardista de la corta permanencia que transforma la idea de hotel tradicional, obligando a tomar como parte del programa el proveer alguna idea del *genius loci* del lugar que se visita, etc.



También se enfatiza la importancia de las colaboraciones y al referirse a cada uno de los personajes inmersos en esta historia, describe sus aportaciones e incluye una fotografía de cada una de sus obras en el Hotel. En el caso de Mathías Goeritz, es la primera vez que se menciona su "Mural Dorado" y se publica como obra de aportación suya al Hotel. (Ver Fig. 05) Para soportar la importancia de la intervención de varios artistas, incluye una serie de comentarios que los mismos artistas o diseñadores tienen y que refuerzan la efectividad y consistencia

04. Patio de Ingreso Hotel Camino Real. Fotografía: Armando Salas Portugal. En: *Architectural Forum*. Núm. 4. Noviembre 1968

05. Mural Dorado de Mathías Goeritz. En: *Progressive Architecture*. Núm. 50, Junio 1969

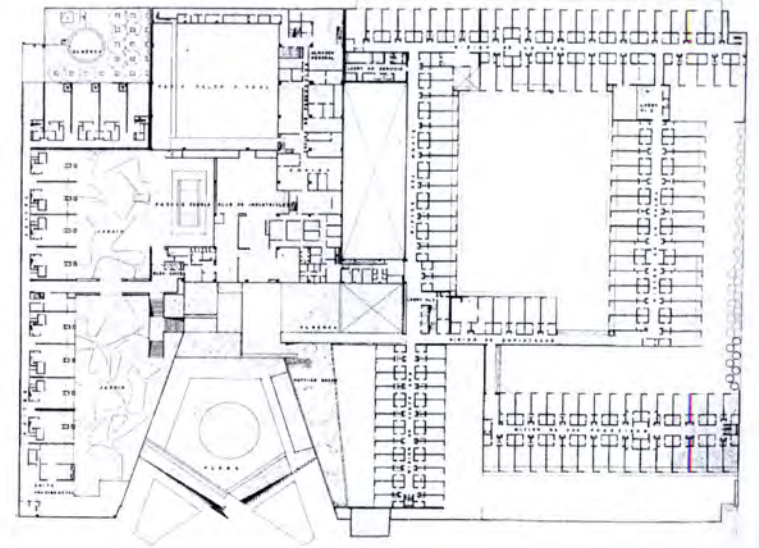


06a. Planta Primer Nivel, publicada en: RODES, Bárbara. "Hotel Camino Real-México" En: *Mobile Interior Design*. Octubre 1969.

06b. Planta Segundo Nivel, publicada en: RODES, Bárbara. "Hotel Camino Real-México" En: *Mobile Interior Design*. Octubre 1969.

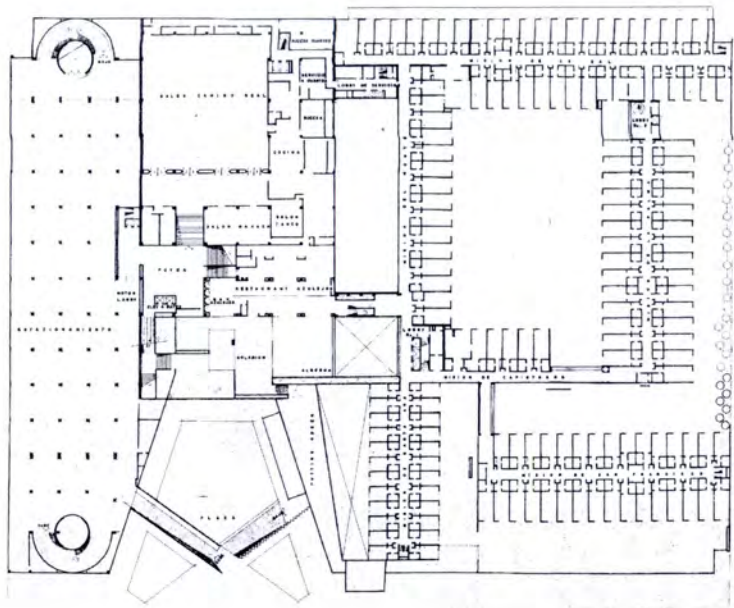
del trabajo en equipo, donde "los diferentes asesores estuvieron trabajando en un nivel muy básico de colaboración con el arquitecto, como si todos fueran parte de su oficina."¹¹

Conforme avanzaron las publicaciones aparecieron otros personajes dentro de este gran trabajo de colaboración. La revista *Architecture Formes Fonctions* en su número 15, presenta un listado de todos los participantes. Y a diferencia de las publicaciones que anteriormente mencionamos, incorpora a dos nuevos pintores: Luis Covarrubias y Pedro Friedeberg, (cuyas intervenciones hablaremos puntualmente más adelante). Entre las imágenes que presenta, incluye en negativo las plantas del primero y segundo nivel, y dos secciones esquemáticas

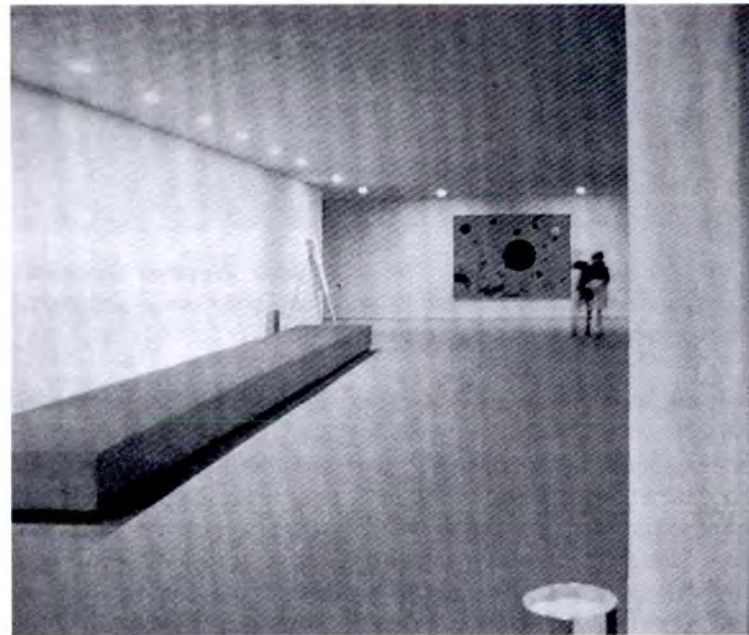
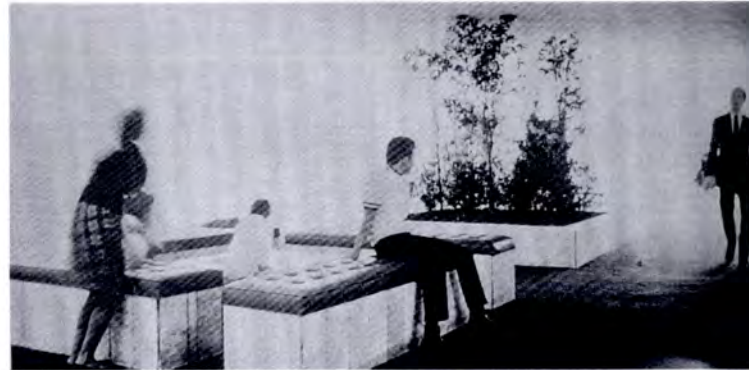


trazadas a mano, acompañadas por fotografías de Armando Salas Portugal.

En cuanto a información gráfica, la revista alemana *Moebel Interior Design* en su artículo "Hotel Camino Real México" realizado por Bárbara Rodes, colaboradora en textiles dentro del Hotel, fue una de las publicaciones más completas, ya que presentó por primera vez las plantas definitivas de cada nivel del Hotel, (ver Fig. 06a, b, c) así como una serie de fotografías inéditas del mismo, al enfocarse principalmente en torno a las propuestas que el área de Diseño de Interiores debía aportar al Hotel. Bárbara Rodes menciona que "*Legorreta preocupado por evitar que el diseño de interiores no concordara con el proyecto*



7

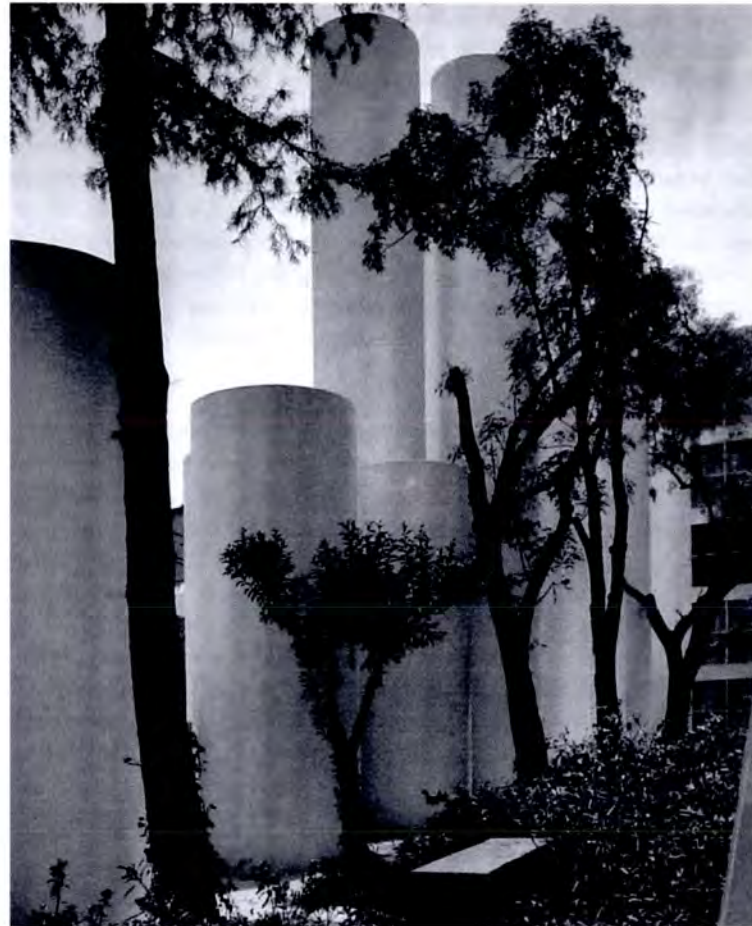


y para evitar cambios después de terminada la construcción logró que la colaboración de todos empezara desde la etapa proyectual (...) Debido a que no era permitido importar, se tuvieron que usar productos mexicanos o realizar diseños propios. Por lo que el Hotel tuvo que construirse no sólo desde el mobiliario, sino desde los textiles."¹² (Ver Fig. 07) Recordemos que en esta década el diseño de mobiliario había tenido un auge importante internacionalmente, no sólo en cuanto a su diseño, sino a la gama de colores y tapices que se buscaba introducir.¹³ La idea de incluir en el Hotel el Diseño de Interiores representó una tarea muy atractiva para quienes estuvieron inmersos en este campo.

06c Planta Último Nivel, publicado en: RODES, Bárbara. "Hotel Camino Real-México" En: *Mobile Interior Design*. Octubre 1969.

07. Hall frente a los bares y restaurantes. Publicado en: RODES, Bárbara. "Hotel Camino Real-México". En: *Mobile Interior Design*. Octu-

08. Cilindros en límite del solar. En: *Deutsche Bauzeitung*. Stuttgart, 1970. Fotografía: Armando Salas Portugal (Nota del artículo: *Abschirmende Säulen von Mathias Goertz (siehe Grundrisse)*)



La revista alemana *Deutsche Bauzeitung*, fue la primera en presentar la celosía de ingreso al Hotel como obra de Mathías Goeritz, hasta entonces la intervención de Goeritz solamente se había definido como asesoría estética en la mayoría de las publicaciones y como obra específica el "Mural Dorado". Igualmente la serie de cilindros que limitan el lado este del Hotel, es presentado como obra suya. (Ver Fig. 08) Esta revista fue la primera publicación donde la intervención de Goeritz fue destacada, recordando su trayectoria en El Eco y sus aportaciones en la ausencia de paralelismos y Arquitectura Emocional como referencias inmediatas a la obra.

La difusión que se le dio al Hotel Camino Real fue muy amplia, también en los diarios Nacionales ocupó un lugar importante, sin embargo, como hemos observado a lo largo de esta reseña bibliográfica, la mayoría de las publicaciones mostraba al Hotel desde puntos específicamente puntuales o generales, en ninguno de ellos se logró describir con mayor profundidad las innovaciones y aportaciones espaciales que tuvo como propuesta arquitectónica, aunque siempre fue promovida como una obra integral de colaboración. Es por ello, que se nos hizo de gran interés detenernos a conocer con mucho más profundidad lo que el Hotel aportó en cada uno de los campos en que experimentó. Cabe recalcar, que ningún artículo menciona el cómo se consiguieron las colaboraciones artísticas, ni tampoco incluyeron la intervención de Rufino Tamayo, que se hizo también paralela a la construcción de la obra.

A lo largo del análisis del Hotel iremos descubriendo una obra llena de aportaciones interesantes en el campo arquitectónico y de trabajo intenso de una real colaboración, cuyas experimentaciones estuvieron a la altura de un momento muy especial en México, las Olimpiadas 1968.

2.2 HOTEL CAMINO REAL MÉXICO

Después de un largo viaje por una serie de trayectorias que confluyeron en obras de un trabajo arduo en equipo, hemos llegado a nuestro objeto principal de estudio, el Hotel Camino Real (HCR).¹⁶ Conforme se fue desarrollando el hilo conductor de esta tesis, hemos ido esbozando con mayor claridad la idea de centrar nuestra mirada final hacia esta obra, principalmente por dos razones lo suficientemente substanciales: La primera, el darnos cuenta que a pesar de que es una obra de gran calidad arquitectónica, nadie se ha detenido a dedicarle un poco de tiempo a su estudio y comprensión; y lo que se ha llegado a hablar o rescatar sobre él, en términos de investigación, es demasiado básico y cotidiano. Pareciera como si a partir de esta obra, los críticos de la arquitectura en bibliografías y publicaciones contemporáneas hubieran desviado su mirada hacia objetivos sumamente dispersos, olvidando que frente a sus ojos tenían una obra de gran potencial arquitectónico a la que no se le concedió un verdadero espacio.

La segunda razón, intenta rescatar a un personaje que, premeditadamente ha sido catalogado como seguidor e incluso casi "copia" del bagaje de Luis Barragán. Estamos hablando de Ricardo Legorreta, quien por medio de esta obra, descubrió un camino que le permitió empezar a desarrollar, no un "estilo", como muchos lo califican, sino una forma de hacer arquitectura en México.

Legorreta viene a conformar una nueva generación en México que partiría de las bases ya establecidas por las trayectorias de los personajes que hemos estudiado a lo largo de esta tesis, y con su primer obra, el Automex, iniciaría una manera voluntaria de hacer arquitectura bajo estos preceptos. Sin embargo, fue en el Camino Real donde dominó esta forma explorando en términos de la "emoción"¹⁷ y del trabajo en colaboración, haciendo del Hotel su plataforma de presentación mundial para su obra.

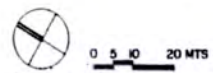
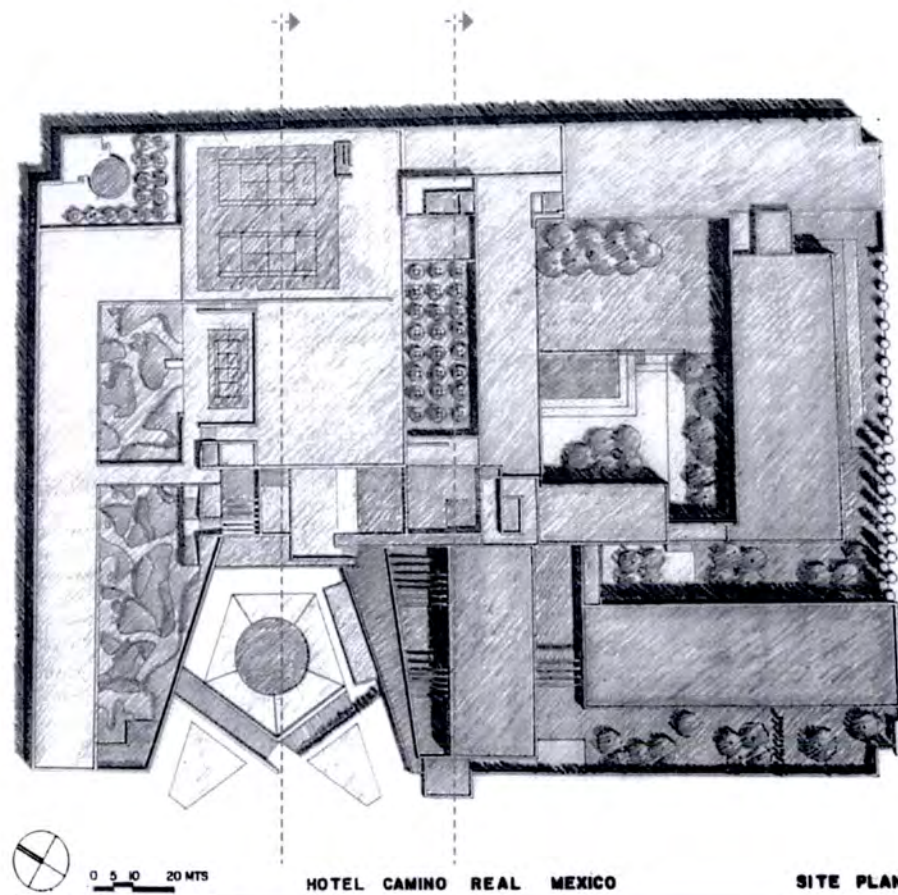
La aproximación hacia el análisis de esta obra, implicó un amplio estudio de campo. Se visitó primeramente el despacho de Legorreta + Legorreta Arquitectos, donde se nos dio acceso total al archivo del arquitecto. La biblioteca, que es donde se encuentran guardados todos los documentos y proyectos del arquitecto, está perfectamente bien organizada. Se tienen infinidad de carpetas catalogadas con la información gráfica compilada y publicaciones de cada proyecto. En el caso del Hotel Camino Real, por ser uno de los primeros proyectos, el archivo cuenta con diferente tipo de información, la menos gráfica, pero acompañada de memorias descriptivas, cartas, escritos y gran cantidad de fotografías y diapositivas, así como publicaciones de revistas y diarios de la época.

Legorreta conserva, ya sea en original o en fotocopia, la mayoría de los artículos de revistas nacionales e internacionales donde fue publicado el Hotel.¹⁸ Varios álbumes fotográficos en formato DIN A4, con reproducciones de fotografías contemporáneas a la inauguración del Hotel, tomadas por Armando Salas Portugal, (ver Fig. 09) Julius Shulman (uno de los fotógrafos que ha retratado varios de los edificios de Legorreta) e incluso fotografías que el mismo arquitecto realizó en su momento. La importancia de hablar de la fotografía en este proyecto, como en las otras obras que hemos analizado, ha sido clave sobretodo en la forma de transmitir y entender el espacio e idea arquitectónica del arquitecto; aunque no se exploró como una intervención continua de colaboración entre arquitecto y artista, sino simplemente como medio de registro de la obra terminada.

En cuanto a la información gráfica, como mencionamos en el capítulo del Automex, gran parte del material en papel se ha perdido. Entre los pocos dibujos o información gráfica original que se consiguió están la planta de conjunto y un par de secciones coloreadas a mano. (Ver Fig. 10) En el caso de las plantas originales definitivas que se habían perdido por causas de humedad, el archivo guarda una serie



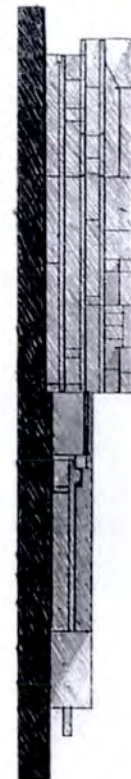
09. Celosía en Patio Principal del Hotel. Fotografía: Armando Salas Portugal, representativa del Hotel. Cédida por el archivo Legorreta Arquitectos



HOTEL CAMINO REAL MEXICO

SITE PLAN

CORTE POR ENTRADA PRINCIPAL
MAIN ENTRANCE SECTION



CORTE POR FUENTE PRINCIPAL
MAIN FOUNTAIN SECTION



PLANTA DE CONJUNTO

10. Planta de Conjunto y Secciones esquemáticas del Hotel Camino Real México. Ceditas por el archivo Legorreta Arquitectos



- HCR Hotel Camino Real México
- 1 Museo de Antropología
 - 2 Auditorio Nacional
 - 3 Monumento Niños Héroes
 - 4 Castillo de Chapultepec
 - 5 Ángel de la Independencia
11. Izquierda: Mapa de ubicación del Hotel Camino Real en la ciudad de México. Dibujo Mara Partida
 Derecha: Acercamiento al cuadro de manzanas del Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida.

de fotografías de las láminas de presentación del proyecto trazadas en tinta china a escala 1:250, cinco plantas (una de cada nivel) y dos secciones. Desgraciadamente no existe registro de ningún alzado, es lógico pensar que no se realizaron porque no explican la idea completa del proyecto, en cambio la sección sí; y de acuerdo a las observaciones de Noe Castro, socio incondicional de Legorreta, debieron trazarse como parte de las secciones; pero alzados generales, como tales, no se hicieron y lo poco que se dibujó se perdió en la obra.¹¹

Con el fin de recuperar esta información para la remodelación del Hotel, que se llevó a cabo en 1994, el despacho realizó todo un nuevo levantamiento a posteriori basado en la información existente y su rectificación en el sitio, mismo que se nos proporcionó en formato digital. Esta información, aunque no era cien por ciento fidedigna, fue fundamental para realizar, al igual que en los demás estudios, un modelo en 3D del proyecto. Para lograrlo se compaginó el dibujo digital con fotografías de la época y algunas publicaciones, ya que nos percatamos que no correspondían totalmente en ciertos aspectos a la obra construida. Este modelo nos permitió con mayor facilidad estudiar cada una de las partes que nunca se habían mostrado del proyecto y de la obra en conjunto, las cuales iremos descubriendo a lo largo de este capítulo.

También se encontraron una serie de fotografías de maquetas, una de conjunto y otras de espacios puntuales, las cuales nos serán de gran utilidad para estudiar y entender algunos de las decisiones clave que se llevaron a cabo en el desarrollo del Hotel y que dan pie a interesantes observaciones dentro del proceso creativo al confrontarlas con el material gráfico recopilado, mismos que iremos abordando pormenorizadamente.

Por último, dentro de la serie de documentación escrita, se encontraron las memorias descriptivas¹² y constructivas del proyecto que escribió el

mismo Legorreta contemporáneamente a la obra, y veinte años después para varias publicaciones, las cuales nos servirán para entender la obra desde sus principales fundamentos programáticos y constructivos.

Legorreta Habla Sobre el Camino Real

Muchos fueron los intereses y motivaciones que propiciaron la conmemoración de los Juegos Olímpicos de 1968 en la ciudad de México. En una entrevista realizada para objeto de esta investigación, el arquitecto Legorreta afirma que *"era un momento muy especial, los Juegos Olímpicos eran de un ambiente de diseño de calidad muy exclusivo en México. En ese momento yo estuve bajo una enfermedad muy fuerte y mi estado de ánimo era de mucha sensibilidad... Cuando me hicieron ese encargo, visualicé muy claramente que era una gran oportunidad, pero también un gran riesgo, donde hubo unos momentos de definir mi postura profesional."*¹³

El terreno de 30,000m², ubicado en la Av. Mariano Escobedo número 700 abarcando una manzana completa hacia la calle Leibniz, (ver Fig. 11) fue donado por el Gobierno de México bajo la condición de que un hotel de 700 habitaciones tenía que ser diseñado y construido en 18 meses para estar listo en los Juegos Olímpicos de 1968. De hecho el HCR se convertiría en el centro de dirección de las operaciones tanto de las Olimpiadas como de la copa mundial de Fútbol celebrada en 1970. Hasta entonces nadie había sido capaz de ofrecer una solución y, el Banco Nacional de México junto con Western Hotels tomaron el reto.¹⁴

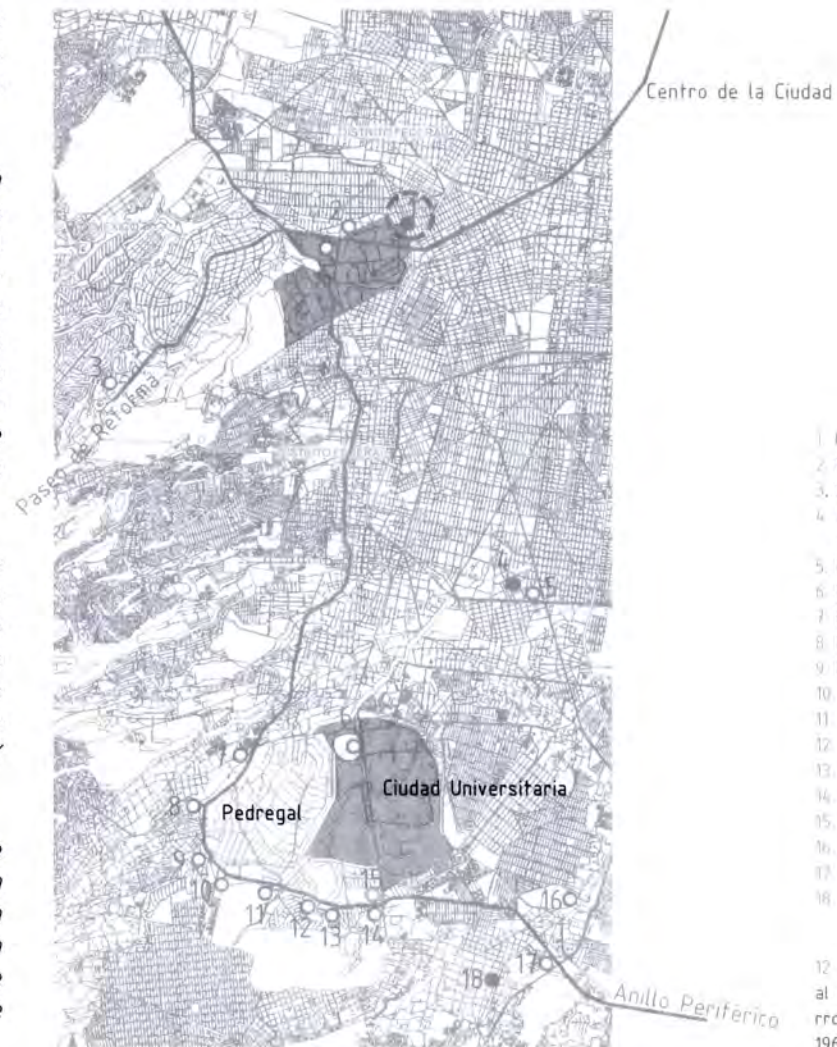
La ubicación del sitio no se consideraba como óptima ya que se situaba dentro de una zona catalogada como residencial y para ese entonces calificada "casi en los suburbios", aunque con una tendencia a consolidarse como una de las zonas más prolíferas de la ciudad de México llamada "Polanco", totalmente conectada hacia la Av. Reforma, la avenida más significativa de la ciudad, y el famoso parque de

Chapultepec. Cabe decir que con el tiempo la ciudad creció rápidamente y alcanzó los alrededores de Polanco cambiando su uso de residencial hacia zona de oficinas y comercial, lo que afianzó e integró con mucho más lógica la presencia del Hotel en este polo de la ciudad.

Ricardo Legorreta, como menciona el artículo "Camino Real" en la *Architectural Forum*, ya había trabajado para la compañía Mexicana Western's Hotel en el Hotel Camino Real Ciudad Juárez y el Hotel Alameda en ciudad de México.¹¹ La relación entre cliente y arquitecto era algo que ya se había empezado a consolidar y por tanto comenzaban a visualizar y desarrollar proyectos juntos. De hecho Legorreta era familiar de los dueños del Banco de México y esto propició una circunstancia todavía más difícil para él que si no hubiera habido relación alguna, "me dijeron: a pesar de ser familiar, como cliente te vamos a exigir todo y si fracasas ésta es tu tumba!"¹² Entonces fue una responsabilidad muy dura para él.

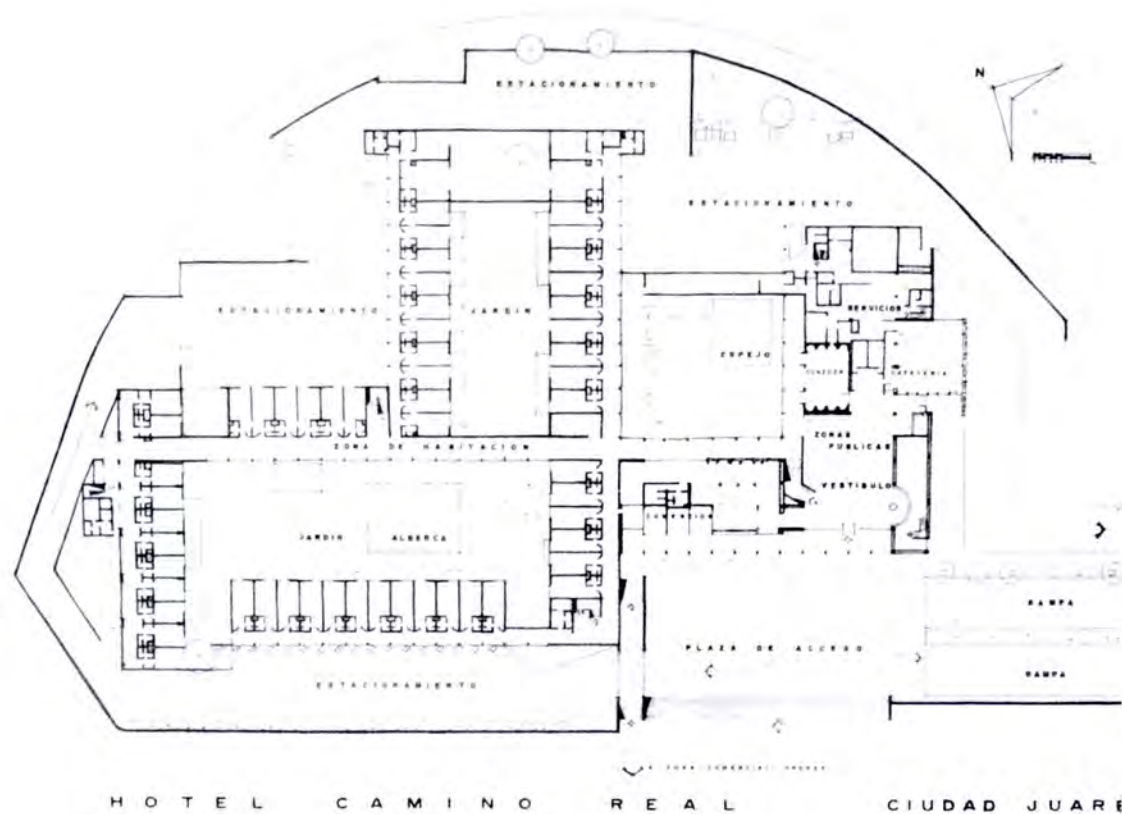
En términos del arquitecto, el llevar a cabo el Hotel fue una locura, se proyectó y construyó en 18 meses, lo que demandó que el arquitecto fuera a visitarlo diario, y como el desarrollo de ambas partes (proyecto y obra) se iba haciendo paralelamente, se tuvo que disponer de un taller en la obra también. Se contó con un equipo de supervisión de 12 personas y en ese entonces, eso era algo fenomenal, fuera de lo común. "Nosotros éramos auténticamente los directores de obra. Y fueron 18 meses de trabajo intensivo."¹³

"El primer deseo de los clientes fue hacer un conjunto de departamentos en Tejolutlán y sucedió que el hotel se requería para hacer estos Juegos Olímpicos terminado. El precio del terreno era muy bajo, entonces tuve la idea de proponer que se aprovechara esa circunstancia de economía para hacer un hotel completamente diferente, ya que estaba totalmente fuera de la zona turística de esa época."¹⁴ (Ver Fig. 12)



- 1 H.R. Hotel Camino Real México
- 2 Museo de Antropología
- 3 Despacho Legorreta Arquitectos
- 4 Alberca Olímpica y Palacio de los Deportes
- 5 Ruta Amistad- Osa Mayor M. Goeritz
- 6 Estadio Olímpico
- 7 Ruta Amistad-Angélica Gurría
- 8 Ruta Amistad-G. Gutmann
- 9 Ruta Amistad- M. Chlupac
- 10 Ruta Amistad- K. Takahashi
- 11 Ruta Amistad- P. Székely
- 12 Ruta Amistad- G. Fonseca
- 13 Ruta Amistad- T. Williams
- 14 Ruta Amistad-J. Moeschal
- 15 Ruta Amistad-G. Kowalski
- 16 El Sol Rojo- Alexander Calder
- 17 Ruta Amistad- Herbert Bayer
- 18 Capilla de las Capuchinas

12 Zonificación de la Ciudad de México, situando al Hotel Camino Real dentro de la red de desarrollo según el plan para los Juegos Olímpicos de 1968. Dibujo Mara Partida.



13. Planta Primer Nivel del Hotel Camino Real Ciudad Juárez. Publicada en: *Arquitectos de México*. Núm. 28. 1967, p. 63

Para lograr incorporar esta zona, el plan regulador de los Juegos Olímpicos de 1968 fue fundamental. Se resaltó una de las avenidas más importantes, el Anillo Periférico, como columna vertebral de los equipamientos deportivos y urbanos, y como conector de los polos norte-sur que siempre se habían mantenido alejados del centro de la ciudad. (Ver Fig. 12) "La Ruta de la Amistad",²⁵ proyecto escultórico de Mathías Goeritz, fue clave en esta intervención, iniciando desde ciudad Universitaria y llegando hasta el entronque con la Av. Reforma, donde fueron proyectados los nuevos equipamientos culturales, el Museo de Antropología, Museo de Arte Moderno, el Museo Rufino Tamayo, entre otros, mismos que generarían años más adelante la consolidación de la zona hotelera más importante de México.²⁶

Discernimiento de un Partido

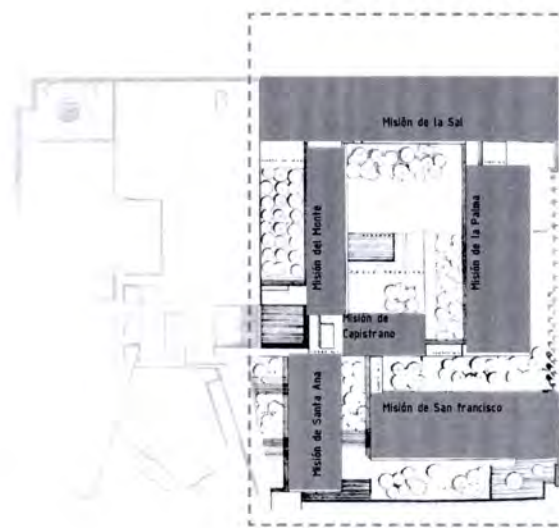
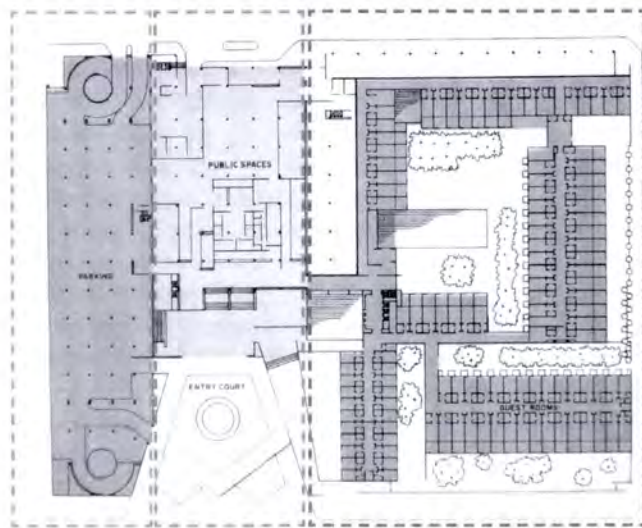
A mediados de 1966 se inició el proyecto del Hotel. Legorreta entregó la primer *Memoria Descriptiva* en Agosto de 1966,²⁷ memoria que anexamos al final de este capítulo, donde introduce las ideas y criterios que propiciaron el partido del proyecto. Siguiendo la trayectoria que Ricardo Legorreta había tenido en sus proyectos anteriores, especialmente en el Hotel Camino Real Ciudad Juárez (ver Fig. 13) y por supuesto en el Automex, existía ya una constante en su manera de proyectar, la tendencia a desarrollos totalmente horizontales, donde los volúmenes se dispersan en grandes extensiones abiertas haciendo que el espacio exterior sea parte compositiva del conjunto por medio de un sistema de claustros. Esta estrategia dio inicio al concepto principal de un hotel esencialmente horizontal de 85.470m², con cuerpos relativamente bajos rodeando patios y plazas, cada uno con un tratamiento y personalidad propias.²⁸ Solamente que a diferencia de sus obras anteriores, en este caso se enfrentaría a un programa mucho más denso y con tendencia a la modulación en serie. Esta idea implicó "salir del concepto impersonal que tienen todos los hoteles en las metrópolis, es decir, de una torre donde se concentran x número de cuartos y el huésped tiene

la impresión de ser tratado como una ficha."²⁹

Este factor favoreció a que el arquitecto decidiera distribuir los volúmenes en el sitio por zonificaciones en bandas y, partiendo de la base de un programa bien definido Legorreta abstraigo dos polos principales en la estructura organizativa el Hotel: el "edificio de estacionamiento" de 20,824m² con 600 plazas de estacionamientos y el de las zonas de "habitaciones" de 650 unidades en aproximadamente 40,000m², separados entre sí por un tercer edificio, el de "lugares públicos" de cerca de 15,000m². (ver Fig. 14) Esta solución permitía explorar la idea que Legorreta buscaba del Hotel "como un espacio introvertido de descanso, tranquilidad y servicio personal... en el centro de una ciudad de cinco millones de habitantes (cifra aproximada en 1968)."³⁰

En términos de hoteles, no había muchas opciones a las que el arquitecto pudiera referirse más que al constante auge de los rascacielos, sobretudo norteamericanos, o a su propia experiencia profesional y conocimiento de la arquitectura tradicional en México.

Por lo que además de dividir el sitio en tres bandas programáticas principales, volumétricamente, al pasarlas a una tercera dimensión, exploró situaciones diferentes dentro de cada una. Especialmente en la zona de habitaciones optó por fragmentarla en varios pabellones distribuidos alrededor de patios, haciendo de esta banda, una zona porosa y permeable, con altos y bajorrelieves a lo largo de la línea de tierra.

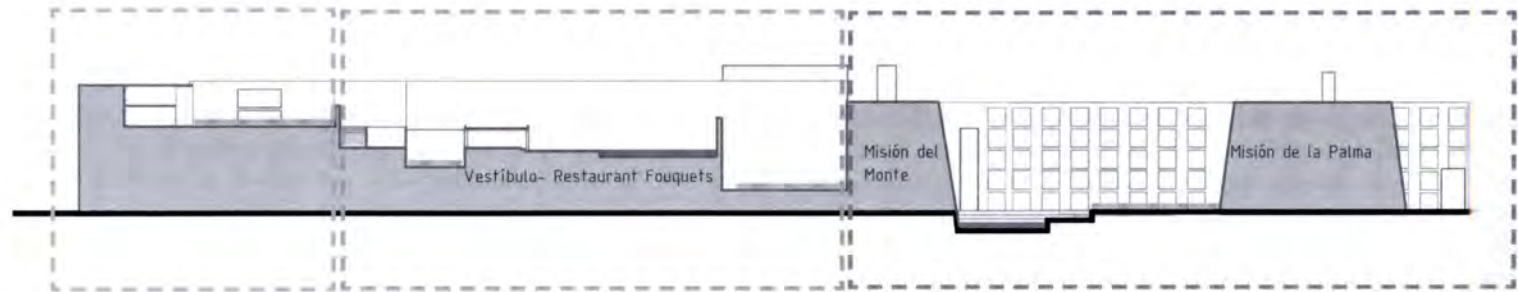


14. Planta Primer Nivel del Hotel Camino Real. Publicada en: *Deutsche Bauzeitung*, 1970. Color por Mara Partida

- Edificio de Parking
- Edificio Lugares Públicos
- Zona de Habitaciones

15. "Misiones" como criterio de distribución de habitaciones en el Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida, tomado de planta en: *Moebel Interior Design*. Stuttgart, 1969.

- Zona de Habitaciones



16. Estudio de bajorrelieves en las bandas programáticas del Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida

- Edificio de Parking
- Edificio Lugares Públicos
- Zona de Habitaciones

Al respecto Legorreta recuerda: *"Yo seguía muy enamorado de México, enamorado de los pueblos, de los claustros... ahí fue donde se logró que influyera definitivamente en el Camino Real la idea de crear pequeños hoteles y dividir el número de cuartos en pequeños pabellones que llamamos "Misiones", para darle al Hotel lo que le hacía mucha falta, una personificación."*¹¹ (Ver Fig. 15)

En cuanto a las otras dos bandas, la de estacionamiento y la zona de lugares públicos, en acción inversa a la de habitaciones, Legorreta conservaría los volúmenes compactos y exploraría en las azoteas la capacidad de reproducir los altos y bajorrelieves que permitieran darle cabida y uso al espacio exterior. De esta forma haría útil cualquier plataforma del Hotel, hasta la misma cubierta y partiendo del juego de volúmenes compactados generaría variaciones programáticas y ambientales en cualquier superficie del Hotel. (Ver Fig. 16)

2.3 DE LA DISPERSIÓN A LA COMPACIDAD Procesos Volumétricos de la Forma Articulada

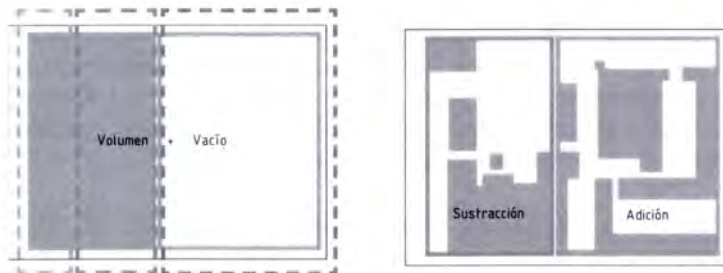
El juego entre composición de volúmenes y vacíos, empezaría a ser una constante como técnica adoptada por Legorreta para dar inicio a sus proyectos. Es importante hablar de este tipo de estrategias, ya que actualmente es algo que el arquitecto domina y es una técnica, o herramienta de trabajo, que le permite visualizar y explorar con mayor facilidad las posibilidades geométricas del proyecto.

En las obras anteriormente estudiadas, los procesos de diseño variaban en la manera de expresar una idea, partiendo desde un estudio fotográfico como fue el trabajo de colaboración entre Armando Salas Portugal y Luis Barragán en el Pedregal; un dibujo ideográfico, propuesta de Mathías Goeritz en su Museo Experimental El Eco; la exploración de maquetas como esculturas en las Torres de Satélite por Barragán y Mathías Goeritz; hasta llegar a al reconocimiento de un juego sobre un tablero de esculturas o volúmenes prismáticos

propuestas por Mathías Goeritz en su escultura "Do it Yourself" que sirvieron como referencia inspiradora para Legorreta y el mismo Goeritz en el "Automex".

En ese sentido, se puede decir que hasta antes del Hotel Camino Real las aportaciones de Legorreta en el campo arquitectónico, siempre se habían mantenido dirigidas hacia conceptos sumamente espontáneos basados en la dispersión de volúmenes simples con tendencia a la horizontalidad imperante de un tablero vacío. Esta estrategia de expansión en un solo sentido, le había permitido descubrir el potencial que los espacios lineales y recorridos aportaban, mismos que hemos estudiado a lo largo del análisis de su obra "Automex".

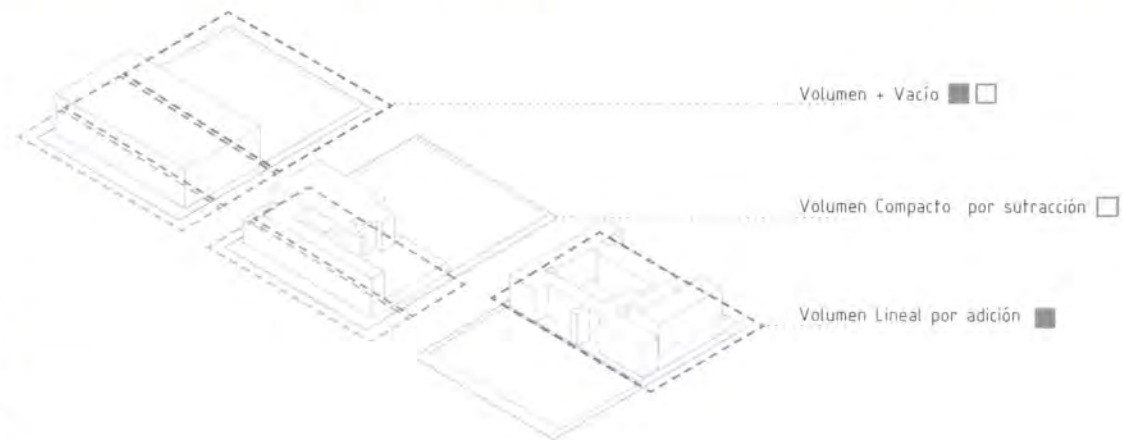
En el Hotel, los volúmenes y vacíos sobre el tablero tienen una variación en la disposición total del conjunto. Legorreta separa tajantemente en dos zonas complementarias sus bandas programáticas: la volumétrica y la vacía. (Ver Fig. 17) La volumétrica la destina a albergar las zonas



de estacionamiento y lugares públicos por medio de un proceso de sustracción. En la vacía reincorpora la dispersión de cuerpos por medio de un proceso de adición. Sin olvidar ambos conceptos: horizontalidad y dispersión y el potencial de los procesos de adición y sustracción, Legorreta introduce una nueva dimensión en este campo, la vertical.

Y es esta dimensión la que le permite estudiar a fondo dos conceptos innovadoramente importantes: el volumen compacto¹⁷ y el volumen lineal.¹⁸

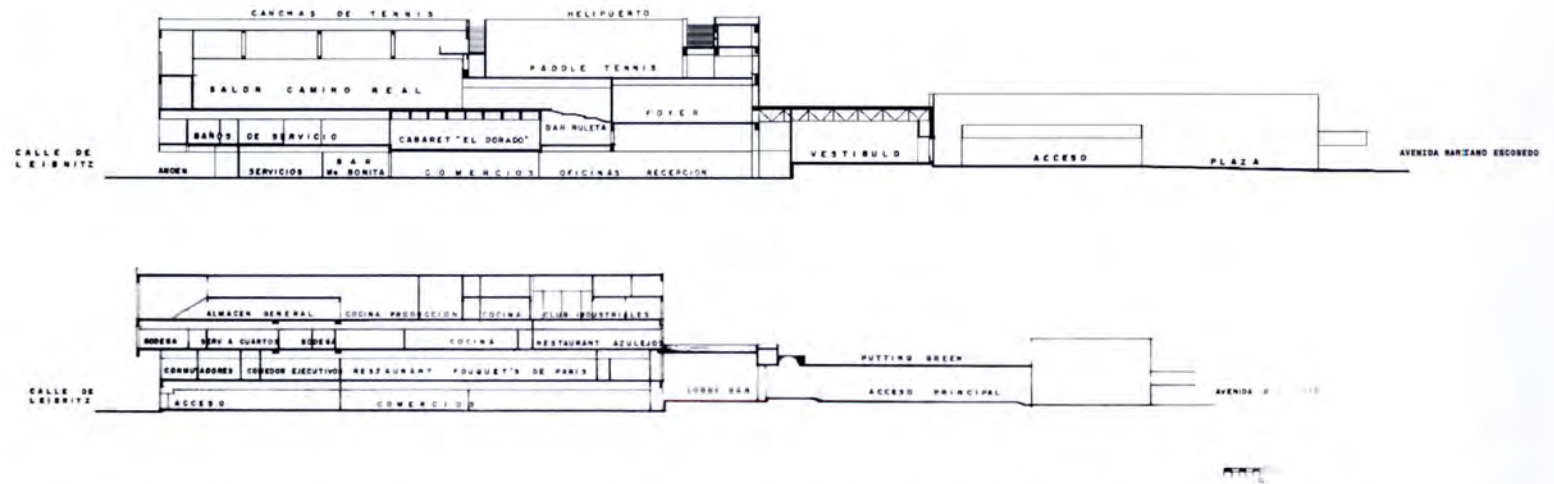
El volumen compacto le dará la posibilidad de combinar espacios de diferentes cualidades espaciales, dimensiones y alturas en un solo envolvente. La forma de disponer cada espacio en el volumen la alternará con vacíos que generarán las sustracciones realizadas sobre el volumen. El volumen lineal le dará la posibilidad de compilar espacios de iguales cualidades en un solo cuerpo de forma que al relacionarse entre ellos se imponen sobre el vacío como volúmenes adicionales al mismo. (Ver Fig. 18) En esencia ambos volúmenes tienen la posibilidad de experimentar las mismas estrategias, pero en cada uno se realizarán operaciones inversas con el fin de hacerlos complementarios. Estas operaciones inversas serán el resultado de potenciar las relaciones de espacios dentro del volumen compacto en el sentido vertical y en el otro en el sentido lineal como su nombre lo indica.



17 Diagrama de operaciones inversas. Volumen y Vacío. Sustracción y Adición, como concepto inicial del Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida

- Edificio de Parking
- Edificio Lugares Públicos
- Zona de Habitaciones

18 Diagrama de volúmenes compactos y lineales como concepto inicial de sustracción y adición del Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida



19 Secciones esquemáticas del Hotel Camino Real México. Material cedido por el archivo Legorreta Arquitectos.

A diferencia del Automex, donde incluso todas las publicaciones mostraban siempre las plantas del conjunto, es en el Hotel, donde Legorreta expresa su concepto volumétrico espacial a partir de secciones o incluso maquetas. (Ver Fig. 19) Aunque solamente se han encontrado dos secciones esquemáticas del conjunto en la información gráfica del archivo, estas secciones nos son lo suficientemente sugerentes como para comprender el laberinto espacial al que quería llegar Legorreta en sus dos conceptos volumétricos del Hotel. De ahí la importancia de rescatar las pocas secciones que se han encontrado del proyecto y estudiarlas pormenorizadamente en este capítulo.

Legorreta intencionadamente buscaba albergar en el Hotel distintos géneros de ambientes e instancias espaciales. La idea de trabajar con dos tipos de volúmenes le permitió definir con mayor claridad las tres bandas con las que dio inicio a su partido. Para estudiar el potencial de recorridos en las zonas de habitaciones, la implementación de un

conjunto de volúmenes lineales era la estrategia perfecta; y para las zonas de "lugares públicos" y "estacionamiento" el volumen compacto permitió encajar con una lógica estructurada cada uno de los espacios buscados.

Una fórmula eficaz para evitar caer en los estándares funcionalistas donde las actividades de recreación estaban siempre centralizadas en un espacio determinado y en el mismo nivel, fue el hecho de proveer a cada rincón de este volumen compacto, de una zona de espacios recreativos, llámese bares, restaurantes, salones, albercas y hasta jardines o plazas en altos y bajorrelieves, que se intercalaban entre unos y otros variando su altura para poder generar un juego espacial interesante en este sentido. A manera inversa en el volumen lineal estos espacios los exterioriza al vacío, conservando el volumen íntegramente monoprogramático.

22. Sección esquemática casa estudio Francisco Ramírez 14, Luis Barragán 1947. Dibujo Mara Partida.



Una estructura espacial semejante al volumen compacto, propuesto por Legorreta, había sido ya explorada por Luis Barragán en su casa estudio de 1947 y retomada en la Capilla de las Capuchinas en una caja exploratoria con la idea de que cada espacio de alturas variadas estuviera englobado por un mismo envolvente, que se puede vivir en cada una de sus superficies, incluyendo la de las cubiertas. Es lógico pensar que al igual que el Hotel Camino Real, esta idea de compacidad hubiera sido imposible de estudiar sin un diseño y entendimiento del espacio en sección. Sin embargo, aunque sí se han encontrado de la Capilla, las únicas secciones que se han publicado sobre su casa, son las correspondientes al plano constructivo que había iniciado con anterioridad para la señora Luz Escandón de R. Valenzuela, (ver Fig. 20) pero la forma de su trazo es tan superpuesto de líneas entre sí, que no se refleja la intención principal, lo que nos llevó a recrear algunos esquemas para explicar con mayor claridad esta idea. (Ver Fig. 21, 22)

Por medio de estos esquemas en sección de su casa estudio encontramos dos aspectos importantes a resaltar: El primero es que los traslapes entre espacios en el sentido vertical sólo se dan entre dos niveles, aunque con variaciones en las alturas de cada uno, alterando la percepción como si existieran en tres o más niveles.

El segundo es que las relaciones que se crean entre los espacios son siempre en base a elementos conectores, ya sean escaleras o umbrales (pequeños corredores). En el caso de las escaleras, siempre están contenidas dentro del mismo espacio creando una relación más inmediata,

de manera que a veces hasta el mismo muro se interrumpe sin llegar a tocar el techo para acentuar la pertenencia de un espacio con respecto al otro. En el caso de los umbrales, éstos siempre funcionan como embudos entre un espacio y otro, haciendo las relaciones mucho más laberínticas en planta, pero más directas y contrastantes en sección cuando se pasa de un espacio de pequeña altura a otro de gran altura. En el primer caso la escala doméstica de la obra solamente le permitía jugar con relaciones en dos niveles, por lo que en casos donde conserva dobles alturas, como la biblioteca, el único escenario que explora es el propio espacio y, aunque no lo fracciona en dos en el sentido vertical, mantiene los paramentos verticales despejados del techo acentuando una completa continuidad espacial. (Ver Fig. 22)

Legorreta por su parte, tomaría como referencia el potencial que este esquema compacto sugería más allá de sus traslapes espaciales y elementos conectores y trataría de llevarlo al límite creando su propio esquema de "espacios articulados", en el que cabría la posibilidad de explorar recorridos verticales, horizontales, e incluso diagonales, donde coincidentemente la forma laberíntica en la planta se repetía también en sección, con una lógica semejante. Esta idea llevada a una escala mucho menos doméstica se fundiría con el dominio que Legorreta poseía sobre la estructura de recorridos trabajados ya una vez en el Automex y generaría un nuevo concepto espacial hasta entonces poco explorado en el campo Hotelero. La mayor diferencia y aportación sería que Legorreta fundiría los umbrales y escalinatas de Barragán en un solo elemento vinculante que no pertenecería a ningún otro

espacio, sino que figuraría como elemento independiente dentro de este rompecabezas espacial.

Paralelamente, Legorreta había estudiado cómo funcionaban la mayoría de los hoteles en ese tiempo y había caído en la cuenta de que *"El hotel vertical grande era todo lo que había."* Para él *"como están los aeropuertos ahora es como estaban ahí los hoteles, donde lo menos importante de los aeropuertos es el pasajero y lo más importante son las maletas, los aviones. Es más, se le manipula al pasajero con todas las zonas de Duty free y de ahí en adelante."* En comparación con los hoteles *entras al lobby, ves los elevadores y vas directo haciendo todo el recorrido lo más corto posible. La comida debe de recorrer lo mínimo posible y lo más importante es operar el Hotel lo más cómodo."*¹¹ Esta observación lo llevó a la conclusión en ese entonces, de que este tipo de esquemas se repetía sin cuestionamiento alguno: *"todos son iguales, ya se espera uno lo que va a encontrarse, no hay sorpresa..."*

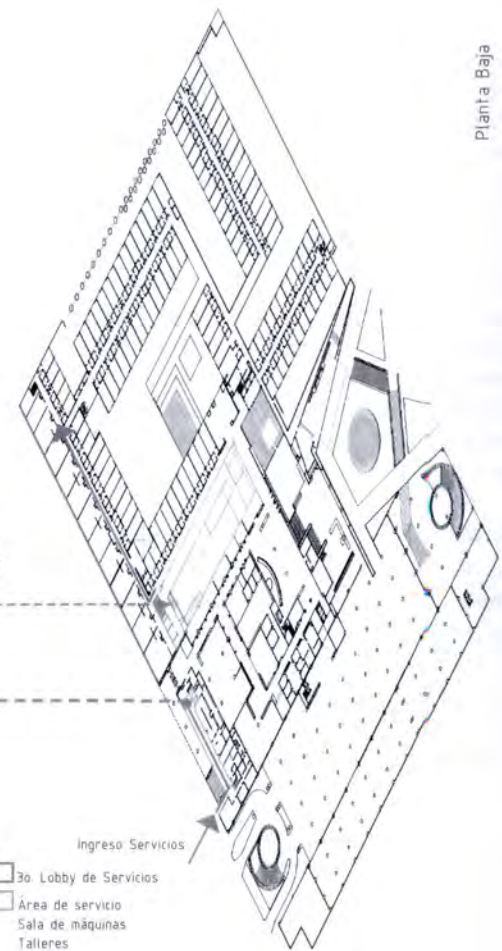
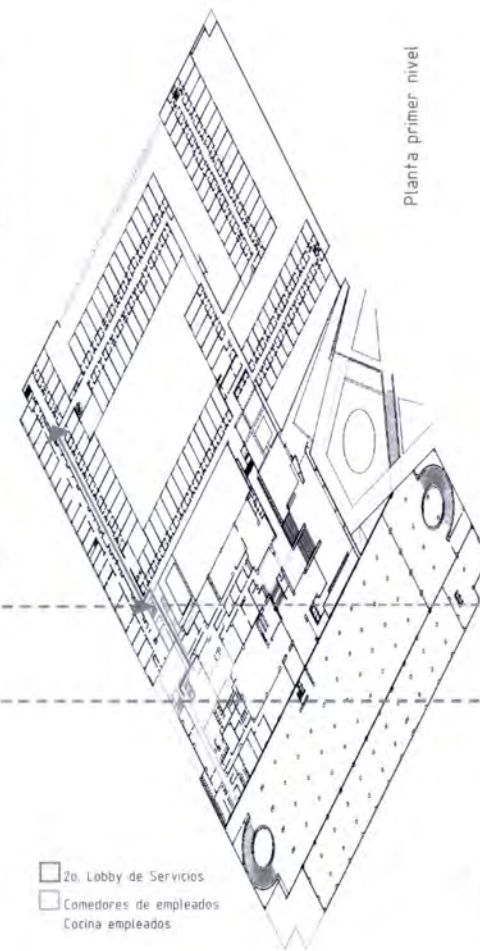
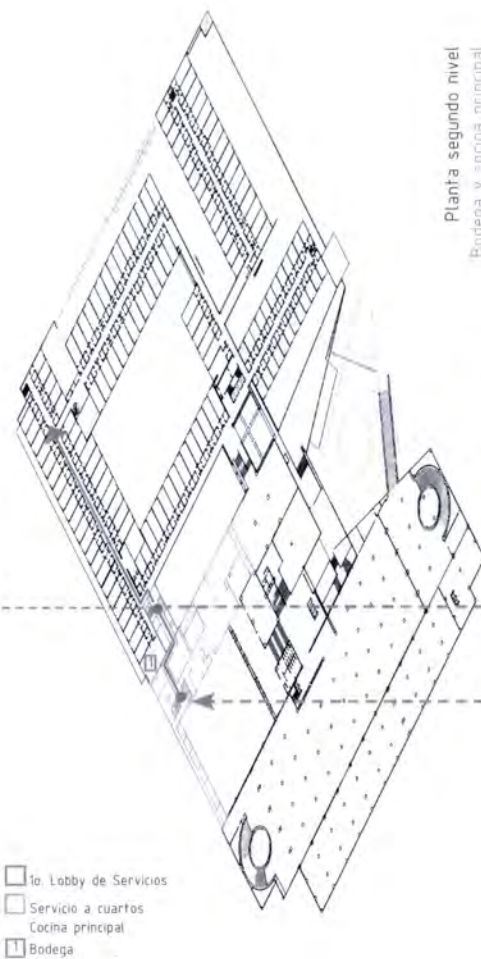
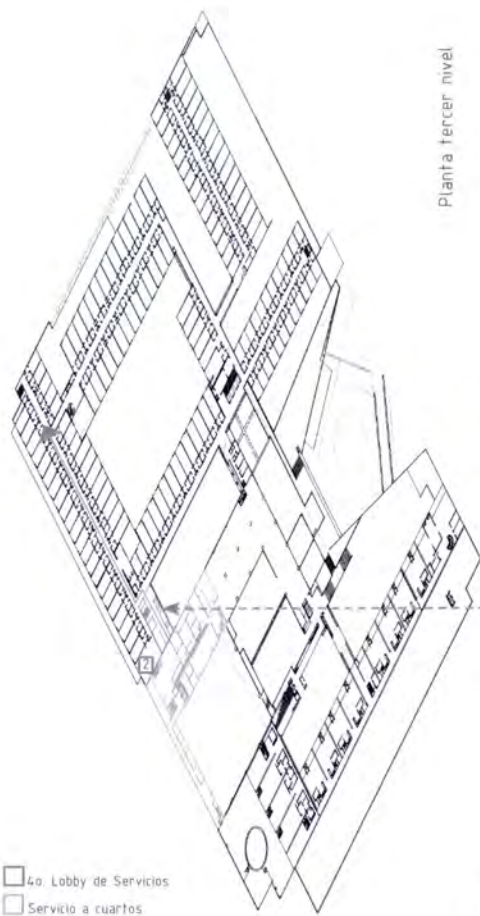
En ese sentido la idea de desarrollar al máximo su concepto de *"espacios articulados"* dio un giro total a todos los moldes de hotelería hasta ese momento desarrollados y llevándolo a sus máximas consecuencias propuso una estructura espacial que cuestionaba las premisas funcionalistas hasta entonces establecidas.¹² *"A pesar de que se complica un poco el servicio de comidas y bebidas a los cuartos, a cambio de eso tienes una estructura mucho más económica y un ambiente mucho más humano. Pensamos que era más interesante hacer caminar al turista entre plazas y patios y queríamos combatir los excesos de confort y facilidades que acaban por perder el gusto a la vida, el gusto al caminar..."*¹³

La funcionalidad en este sentido resultaba un punto importantísimo a resolver, Legorreta debía demostrar que bajo este tipo de esquemas el Hotel no se complicaría en cuanto a su funcionamiento, por lo

que tenía que evaluar lo que era posible ante el programa y la estructura espacial. El programa fue algo que siempre tuvo presente y no representó limitante alguna para proponer un sistema diferente que le permitiera acondicionarlo a su partido. Y, aprovechando que no había normativas o convencionalismos preestablecidos por parte de los hoteles o ayuntamientos, se inclinó por renovar la relación del espacio servido y el servidor, introduciendo éste último donde sólo fuera necesario.

Así, la estrategia de Legorreta consistió en tomar ventaja del potencial que las variaciones programáticas que el volumen compacto le permitía, para distribuir el programa sin limitante alguna dentro de cualquier zona o nivel del Hotel. En el edificio de "Lugares Públicos", a partir de una lógica propia, Legorreta propone un espacio único donde concentrar cualquier movimiento, circulación o área de servicio, al que denominó como: "Lobby de Servicio". Un espacio mediador en la intersección entre el edificio de "Lugares Públicos" y el de "habitaciones". (Ver Fig. 23) Próximo a este lobby adjuntó las diferentes zonas de mantenimiento y servidumbre. En la planta baja, considerando que las áreas de comercio y restaurante absorbían gran parte de la superficie, introdujo solamente los cuartos de máquinas. En el segundo nivel ubicaría la zona de empleados y hasta el tercer nivel colocaría la cocina principal y bodegas que darían servicio a los cuartos y a los diferentes restaurantes y bares del Hotel.

El funcionamiento, a pesar de lo complicado que pudiera parecer, consistió en establecer en la fachada posterior, hacia la calle Leibniz, la entrada de servicio que desembocaba por un corredor hasta un núcleo de ascensores. Por medio de éstos, la mercancía se llevaba directamente hasta el tercer nivel donde se distribuiría hacia la bodega, cocinas principales y servicio a cuartos, intrínsecamente inmediatos o bien conectados al "Lobby de Servicio". En este Lobby, Legorreta incorpora dos ascensores y una escalera alterna que comunican



23. Esquema en isométrico de Funcionamiento dentro del Hotel Camino Real a través de un Lobby de Servicios en cada uno de los niveles, comunicado verticalmente por un grupo de ascensores, siendo el nivel principal de distribución, el segundo. Dibujo Mara Partida.

verticalmente cada uno de los cinco niveles de habitaciones a través del corredor de la "Misión del Norte". También, en el sentido vertical, tanto el área de máquinas, como las cocinas y comedores de empleados se interconectaban a través de este "Lobby de "Servicio".

Con esta estrategia intencionada Legorreta confirmó que una mirada diferente es capaz de transformar y cuestionar los cánones establecidos. A algunos pudiera parecerle una locura, pero con este esquema Legorreta consiguió hacer mover a cada individuo por donde él voluntariamente proponía, rompiendo la lógica o el orden sin llegar a crear un caos, pero propiciando una percepción ilimitada o incluso casi fragmentada del Hotel. Por ello es que la manera en que presento el Hotel en esta investigación, es el reflejo de cómo se vive, uno tiene que recorrerlo y experimentarlo para entenderlo.

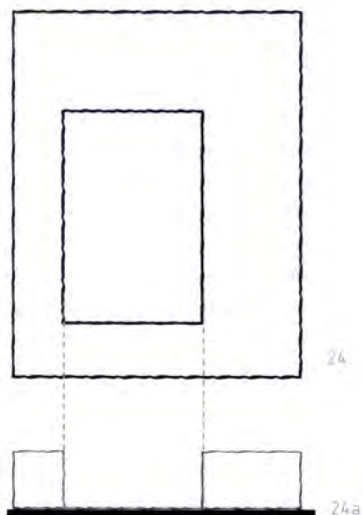
El Hotel no era el único que revolucionó sobre esta idea, sino muchas otras obras. Recordemos la postura y filosofía promulgada por Goeritz desde sus inicios en el campo arquitectónico, con su "Manifiesto de la Arquitectura Emocional" logró cuestionar la postura de muchos arquitectos en México, especialmente de aquellos que tuvieron la oportunidad de trabajar en colaboración con él. Legorreta fue uno de ellos y optó por convencerse de esta nueva mirada de hacer arquitectura. En palabras textuales del arquitecto *"esas obras hechas con cierto criterio te demuestran que es mucho más importante la función emocional que la función física. Y es que hay una arquitectura del funcionalismo y siempre se aplica esa frase a la función física; y para mí la función emocional es la media y se trata de, en esta pasión, clasificar la arquitectura funcional de la arquitectura emocional. La emoción es una función tan importante como física. Y ahí, el Hotel Camino Real contribuyó a que la función emocional surgiera y esa sí se ha mantenido como uno de los principios de la oficina, sin querer decir que la otra no cuenta. Pero que tu entres a un espacio y te emociones ¡Es fundamental!"*

2.4 PROCESOS VOLUMÉTRICOS DE LA FORMA ENVOLVENTE

Claro es que tras una búsqueda constante de emociones y recorridos, una vez visualizado el concepto volumétrico en dos vertientes, la lineal y la compacta, se iniciaran dos fases intrínsecamente paralelas, el proyecto hacia adentro en su recorrido de instancias como producto de la forma articulada y, el proyecto hacia fuera como envolvente. Ambas instancias fueron un continuo ir y venir en el proyecto y, en un principio se pensó en describirlas de igual forma, pero dado que resulta demasiado complejo ese ir y venir, se optó por describirlas separadamente, con el fin de visualizarlas y estudiar cada una pormenorizadamente, empezando por el envolvente.

Es evidente que el trabajo de Legorreta dentro de estas dos líneas de acción fue una constante prueba y error entre volumen y esquemas bidimensionales. Legorreta empezaba una nueva fase de experimentación, del trabajo en líneas del Automex, pasó a un trabajo netamente volumétrico en el Camino Real. La diferencia radicaba en que a pesar de que en el Automex también trabajaba con volúmenes dispersos, el volumen por sí sólo era generado por sus propios planos. En el HCR se pasa a una operación más compleja basada en la unión o sustracción de volúmenes y lo que esta acción implicaba. Es decir, un entendimiento del espacio en todas sus dimensiones.

En una entrevista realizada por la revista *Arquitectos de México* Legorreta explica parte de sus procesos creativos diciendo: *"Primero desarrollamos el partido básico funcional. Si es necesario normalizar algunas dimensiones procedemos a establecer un módulo. Después, los volúmenes los estudiamos mucho más en maqueta que en alzados. Es algo que consideramos fundamental. Por último, si es necesario revisar algunas proporciones, lo hacemos..."*³¹



Tras esta explicación fue lógico entender que había muchas razones por las que ha sido difícil rescatar información gráfica sobre el proyecto en cuanto a dibujos, principalmente alzados y secciones. Por un lado mucha de la información se veía directamente en la obra, y ahí mismo se perdía. Por el otro, al menos gran parte del diseño de fachadas también se desarrollaba en maquetas de trabajo, que por su mismo nombre se autodestruían continuamente. De hecho, a lo largo de esta investigación, como hemos mencionado, nos hemos percatado de que ninguna publicación, ni tampoco el mismo archivo de Legorreta conserva algún estudio o dibujo sobre fachadas, lo cual se entiende cuando Legorreta menciona que este aspecto principalmente se desarrolló mucho más en maqueta. Pero también por la premura en que se había de realizar la obra, es obvio pensar que la obra en sí fue una de las tantas maquetas de trabajo y, al igual que Mathías Goeritz en su Museo Experimental El Eco, Legorreta se inspiraría en el mismo sitio para tomar decisiones importantes.

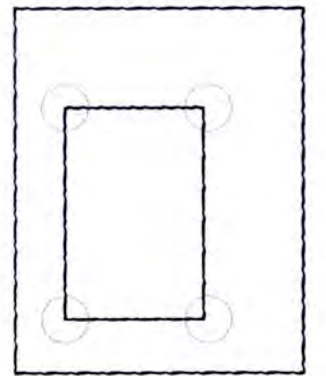
24. Esquema de claustro en planta. Dibujo Mara Partida.

24a. Esquema de claustro en sección. Dibujo Mara Partida.

Tras esta aparente carencia de material, se tuvo que replantear el cómo empezar a explicar el proyecto. Situación que nos hizo caer en la cuenta de que el Hotel es producto de un trabajo mucho más complejo que un simple dibujo o un simple esquema y que quizá esa complejidad hubiera sido fácilmente representada por Goeritz, como lo hizo en el Eco, ya que igualmente en el Hotel, la esencia del concepto parte de la misma serie de impresiones simultáneas que Goeritz plasmó en su dibujo ideográfico en El Eco.⁶

En el Hotel se tuvo que ir a pasos agigantados e iniciar, no desde un dibujo ideográfico como en el Museo El Eco, sino desde el concepto volumétrico que una maqueta,³¹ junto con el registro de toda una serie de fotografías, representaba. Esto demandaba un trabajo totalmente de campo y experiencia personal. Por lo que también se decidió visitar el Hotel y apreciarlo en persona. Aunque actualmente ha sido objeto de varias remodelaciones, e incluso los acabados de fachadas han sido removidos, la esencia del Hotel sigue siendo la misma y estar ahí físicamente dio un soporte clave para capturar los trucos y estrategias que Legorreta emprendió en la concretización de cada una de sus ideas.

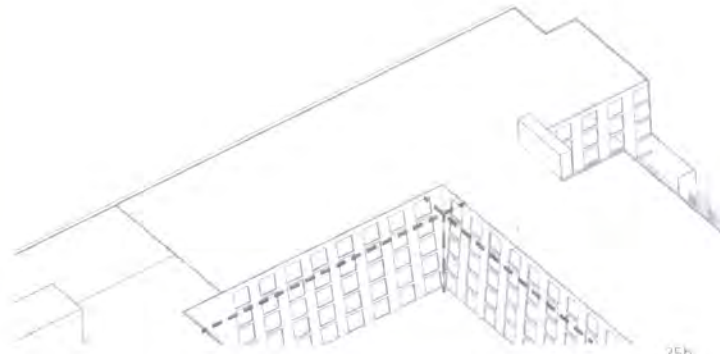
Para hacer mucho más digerible la lectura de esta complejidad, empezaremos por la zona de habitaciones. En esencia es muy difícil describir el proceso creativo que se tuvo en ese momento, no sabemos si fue primero la línea y luego el volumen, o viceversa. Lo que sí es evidente es que existe un trabajo arduo de arquitecto y artista, de un continuo ir y venir entre planta, volumen, sección, función y espacio. Aún así, es posible encontrar una lógica en el desarrollo de una idea donde partiendo de un simple esquema de claustro en planta, (ver Fig. 24) basado en un patio central rodeado en sus cuatro lados, Legorreta iniciaría su concepto de "Misiones" en el sitio, distribuyendo cuatro de ellas alrededor de un mismo patio.



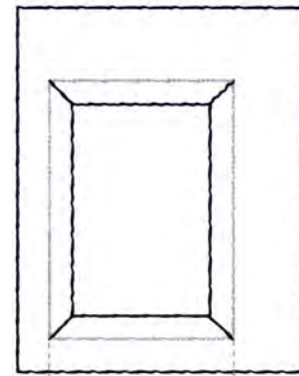
25



25a



25b



25c



25. Reformulación de esquema de claustro en planta y sección. Dibujo Mara Partida.

25a. Desfase de vértices en paramentos verticales, sección. Dibujo Mara Partida.

25b. Desfase de vértices en paramentos verticales, Isométrico 3D. Dibujo Mara Partida.

25c. Desfase de perímetros en planta y sección. Dibujo Mara Partida.

El esquema era muy sencillo de entender desde ese punto de vista, pero bastó con que Legorreta iniciara una maqueta volumétrica de esto, como para que se diera cuenta que debía esculpir algo mucho más interesante dentro de este gran envoltorio. La pregunta inicia cuando al trazar una sección se confirma lo estático de la propuesta. (Ver Fig. 24a)

Continuando esta línea de acertijos, existen dos circunstancias básicas que dieron un giro a esta propuesta en claustro. La primera, el momento en que Legorreta se cuestiona cómo tratar las esquinas o intersecciones de estas cuatro líneas en planta. La segunda, cuando el paramento vertical se libera al inclinarse. No se trataba solamente de disponer las piezas en el tablero, como lo hizo en el Automex, sino de crear relaciones reales entre ellas, lo que llevó a Legorreta a estudiar otra serie de operaciones dentro del juego establecido.

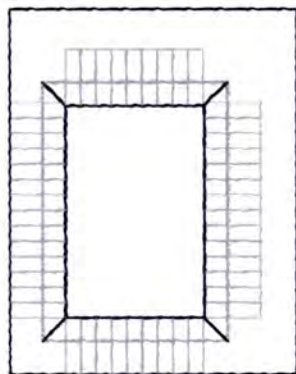
2.5 ESQUINAS E INTERSECCIONES

El concepto de "Claustro" en un principio, fue la referencia más sencilla que Legorreta optó para disponer la serie habitaciones de una manera razonada. Es evidente que dentro de este esquema existía un problema, la esquina. Quizá el momento de reformularla en planta se inició en sentido inverso, cuando en la sección Legorreta visualiza que el espacio sugería la liberación de su propio perímetro a través de paramentos inclinados y consecuentemente la unión entre ellos demandaba una reformulación en planta. (Ver Fig. 25) Sin saber qué paso fue primero, la planta o la sección, por un modelo en 3D realizado para esta investigación, se pudo encontrar que en el momento de inclinar los paramentos verticales, se creaba un desfase entre los vértices superiores de los planos con respecto a los vértices inferiores, (ver Fig. 25a, 25b) lo que propició que el perímetro superior se retrazara con respecto al inferior. (Ver Fig. 25c)

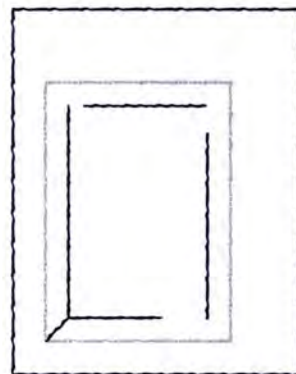
26. Distribución de habitaciones sobre perímetros desfasados en planta. Dibujo Mara Partida.

27. Interrupciones en las intersecciones del claustro en planta. Dibujo Mara Partida.

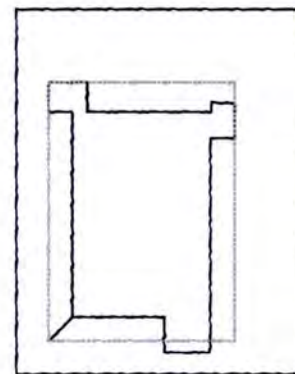
28. Operación de vaciado en esquinas en planta con o sin habitaciones. Dibujo Mara Partida.



26.



27.



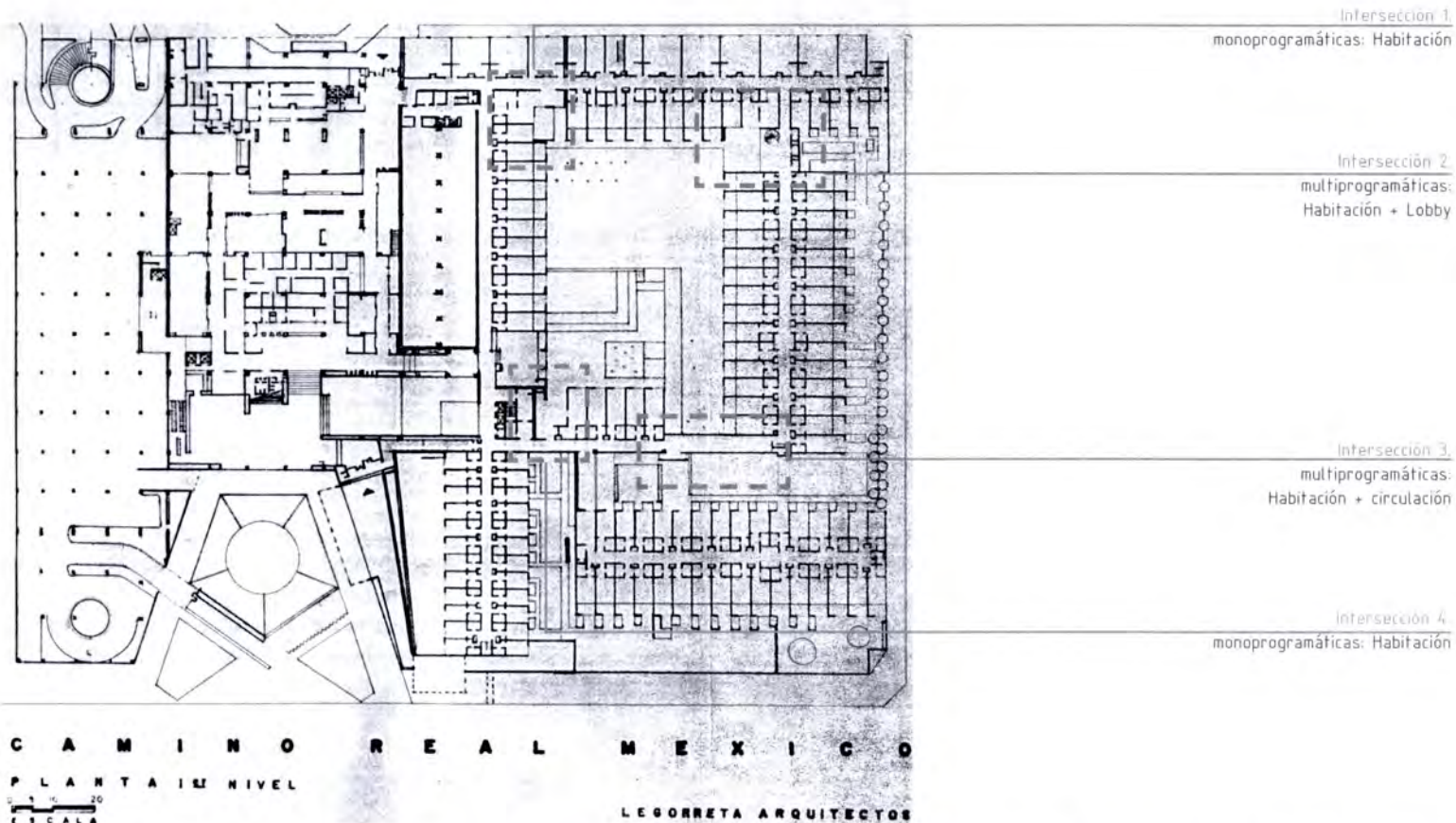
28.

Este desfase generaba un inconveniente: zonas de ajuste en el momento de distribuir las habitaciones en el último nivel con respecto al primero, (ver Fig. 26) cosa que no sucedía manteniendo los paramentos verticales. Aunque era evidente que la decisión de introducir paramentos inclinados traería sus repercusiones espaciales y constructivas, Legorreta visualizó un potencial importante en ellos y a partir de constantes reformulaciones encontró la pauta al cuestionarse si debía crear una pausa entre cada uno de los volúmenes perimetrales del claustro o asumir los riesgos de estos ajustes. (Ver Fig. 27) Por lo que debía estudiar cada una de las intersecciones de estos volúmenes de diferente manera y caer en la cuenta de que la única solución conducía a potenciar o respetar esta zona de ajuste.

Partiendo de esta idea tenía sólo dos opciones: Buscar que las líneas en planta no se tocaran perpendicularmente entre ellas creando, no

una superficie, sino un espacio programático de ajuste a través de una operación de vaciado;⁶⁴ o conservarlas unidas en cada uno de los niveles acondicionando el espacio desde el interior. (Ver Fig. 28) Dos operaciones totalmente inversas, pero que fueron probadas hasta sus últimas consecuencias por un proceso lógico y complejo de trabajo, que nos confirma que cada decisión requería de operaciones de un continuo ir y venir de lo externo a lo interno, de lo complejo a lo sencillo y del dibujo al espacio, lo que dio pie a un material interesante a desarrollar.

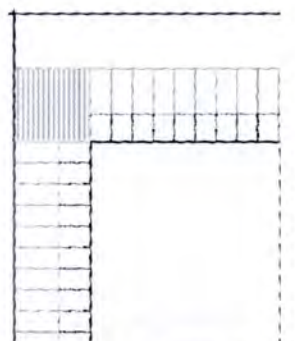
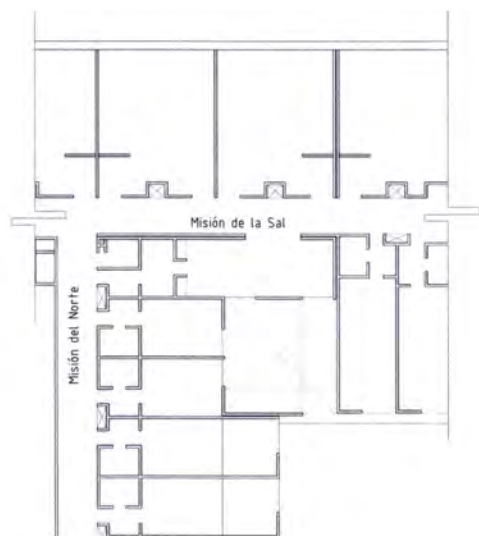
De esta serie de opciones, surgió el esquema final. Legorreta optó por desarrollar distintamente tres de sus intersecciones bajo la operación de vaciado y una de ellas por ajuste. La decisión no fue casual, las intersecciones le darían a Legorreta la oportunidad de jugar, no solamente con la propuesta espacial específica de cada una,



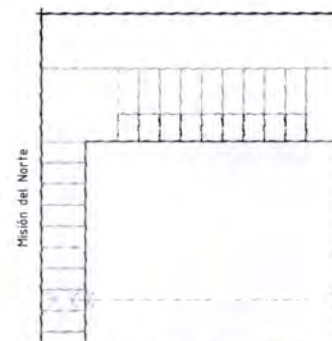
sino programática. Cada una de las intersecciones significaría una pausa diferente en el conjunto, de forma que en dos de ellas alojaría específicamente habitaciones con tratamientos diferentes y en las otras dos mezclaría circulaciones o escaleras con habitaciones. (Ver Fig. 29) En cada una de ellas optaría por variar sus cualidades espaciales

de manera que en algunos casos se abrirían como posibles principales umbrales de transparencia y permeabilidad total, cuyo tratamiento debía de ser sumamente especial. Legorreta estudiaría cuidadosamente las intersecciones de esta estructura perimetral y produciría diversas fugas sobre el patio principal.

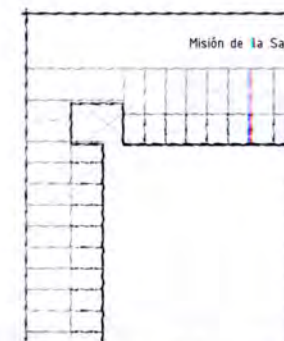
29 Planta con tipos de intersecciones sobre planta original del archivo Legorreta Arquitectos. Cedido por el archivo Legorreta Arquitectos, Indicaciones: Mara Partida



Disposición de habitaciones con espacios perdidos carentes de luz y ventilación en la esquina.



Operación de vaciado eliminando habitaciones para permitir el paso de luz y ventilación a los espacios perdidos



Operación de Vaciado en esquina, incorporando habitaciones

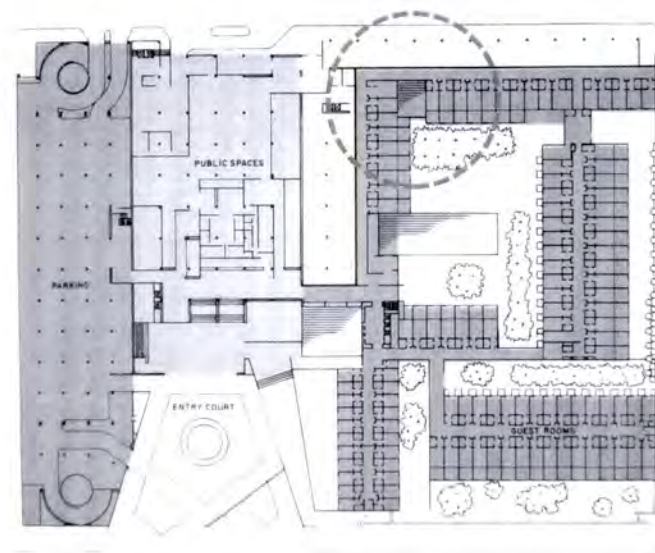
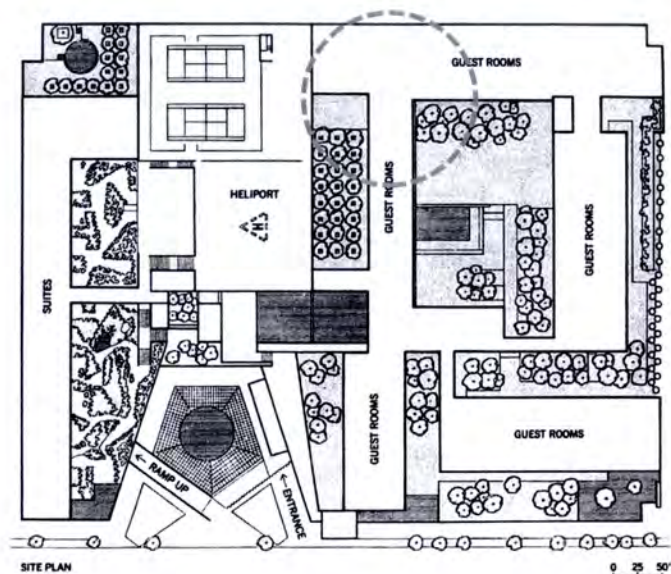
Intersección 1

La primera operación de vaciado en que nos centraremos es en la esquina superior izquierda de la zona de habitaciones. (Ver Fig. 30) Hay que recordar que a diferencia de los claustros convencionales³⁰ donde los pasillos o galerías siempre son los espacios perimetrales del patio, Legorreta invierte la disposición de las piezas y deja a las habitaciones como limitantes del patio, lo que hace de este espacio una zona mucho más íntima y privada. Esta fue una de las decisiones que creó un poco de conflicto en el proceso del proyecto, ya que normalmente el que un corredor doblara en la esquina no suponía de ninguna complicación espacial. De este modo el proponer las habitaciones una tras otra como delimitadoras del espacio exterior generaba espacios perdidos carentes de ventilación e iluminación, situación que obligó a Legorreta a buscar una solución inmediata.

30 Acercamiento en Planta de la Intersección 1. Dibujo Mara Partida.

31 Variaciones sobre una solución para Intersección 1. Dibujo Mara Partida.

Las opciones eran pocas, desplazar las habitaciones hacia un lado para permitir la ventilación e iluminación, o realizar una operación de vaciado, eliminando algunas de ellas. Legorreta opta por esta segunda opción y al eliminar la habitación de la "Misión de la Sal" en sentido horizontal libera la esquina. (Ver Fig. 31) No sólo se conforma con liberarla, sino que expande al máximo este vacío invadiendo parte del bloque vertical de la "Misión del Norte", retrazando el paramento vertical para poder introducir tres módulos más de habitaciones. Dos de ellas de menor tamaño, con el fin de darle cabida a este patio. La tercera habitación, la que cierra este patio en la parte superior, no fue planeada desde el principio. Si observamos la planta publicada en la revista *Architectural Forum*, en 1968, precisamente en esta intersección no existe vacío o patio alguno. Posteriormente en la revista *Progressive Architecture*



y en la *Deutsche Bauzeitung* (ver Fig. 32) el concepto aparecía casi invariable, sólo que en este esquema Legorreta hacía una pausa total entre ambas misiones, incorporando solamente las dos habitaciones de la "Misión del Norte". (Ver Fig. 33)

Resuelta funcionalmente la intersección 1, había que darle una calidad espacial interesante. Hay que entender que en el momento que Legorreta elimina la habitación, no busca una separación entre ambos volúmenes, muy al contrario, busca crear una puerta entre los dos. Parecía que, por la operación de vaciado la intersección entre ambas misiones quedaba resuelta en un corte. Sin embargo, en el momento

en que Legorreta traspasa esta idea en tres dimensiones, por medio de sus maquetas se logra percatar de que la idea del claustro se perdía y que no buscaba un vaciado tan literal de la esquina, sino algo mucho más sutil. Existe registro de la maqueta realizada para la presentación del proyecto ante el Comité de los Juegos Olímpicos, la cual presenta gran cantidad de diferencias con respecto a la obra terminada, pero nos sirve sobretodo para entender estos procesos de trabajo. Específicamente en ésta maqueta se puede apreciar claramente este vacío.

El espacio generado entre ambas misiones cobraba demasiada importancia

32. Planta de cubiertas del Hotel Camino Real, Publicada en: *Architectural Forum* Núm. 4, 1968. y en: *Deutsche Bauzeitung*, 1970.

33. Planta baja del Hotel Camino Real, Publicada en: *Progressive Architecture* Núm. 50, 1969. y en: *Deutsche Bauzeitung*, 1970.



34. Maqueta del Hotel Camino Real México, para la presentación del proyecto. En el círculo: Intersección 1, con operación literal de vaciado. en: *Arquitectos de México*. Núm. 28, 1968

35. Vista hacia Misión del Norte y Misión de la Sal. Izquierda: Fotografía: Julius Schulman, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos. Derecha: Fotografía: Peter Anderson. En: *Architectural forum*. Núm. 4, 1968.

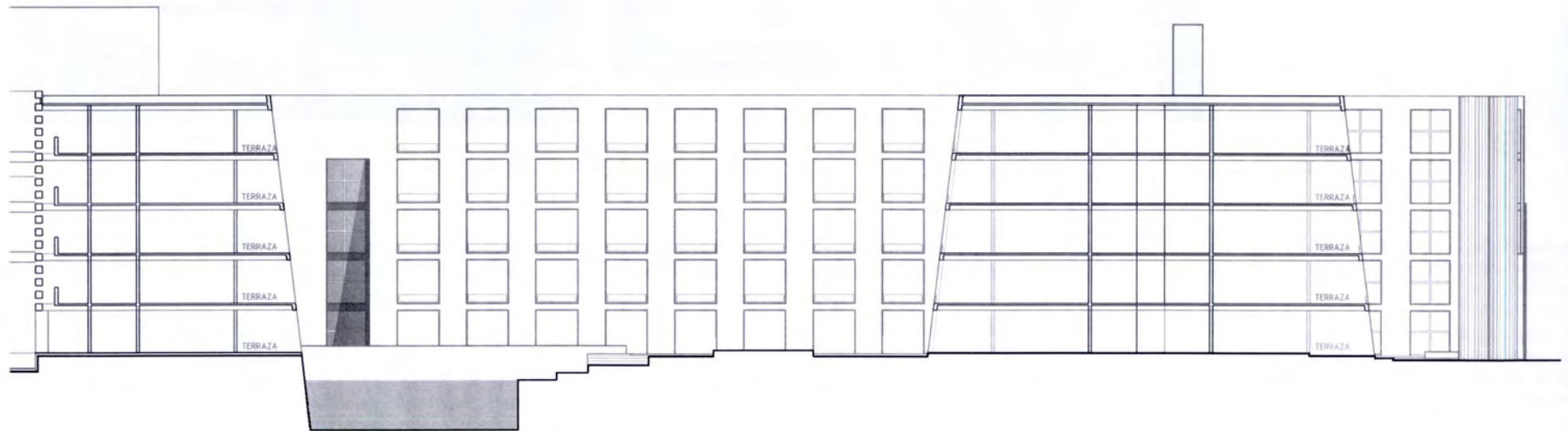


(ver Fig. 34) por lo que Legorreta intuitivamente, esculpiendo en sitio o en papel, decidió prolongar el paramento inclinado de la "Misión de la Sal" hasta interceptarse con el de la "Misión del Norte". De golpe conseguía recuperar el sentido de claustro bien definido en sus cuatro caras y dar mucho más privacidad a este nuevo patio.

Ésta no sería la primera vez donde aplicaría esta estrategia, recordemos que en los Laboratorios Smith Kline & French la fachada de hexágonos se extiende indistintamente sobre espacios abiertos y cerrados para dar una imagen continua donde el juego de luces y sombras sería el factor clave de diferenciación. En el Hotel, para conseguir este efecto,

la prolongación del muro no fue total, sino que Legorreta creó una puerta entre ambos espacios con el fin de que pudieran percibirse las variaciones atmosféricas que este pequeño patio recreaba dentro del claustro principal, sin invadir ninguna a la otra su propia privacidad. Esta puerta fue diseñada respetando el ritmo de vanos que mantenía la fachada de la "Misión de la Sal", cuya altura se alineaba al cerramiento de la cuarta habitación dejando en macizo lo que podría leerse como el último nivel de habitaciones. (Ver Fig. 35, 36)

Estructuralmente cada una de las intersecciones fueron planteadas como cuerpos aislados, estableciendo una junta estructural entre cada



36. Alzado de la Misión de la Sal. Dibujo Mara Partida.



37. Vista Aérea del Hotel Camino Real. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

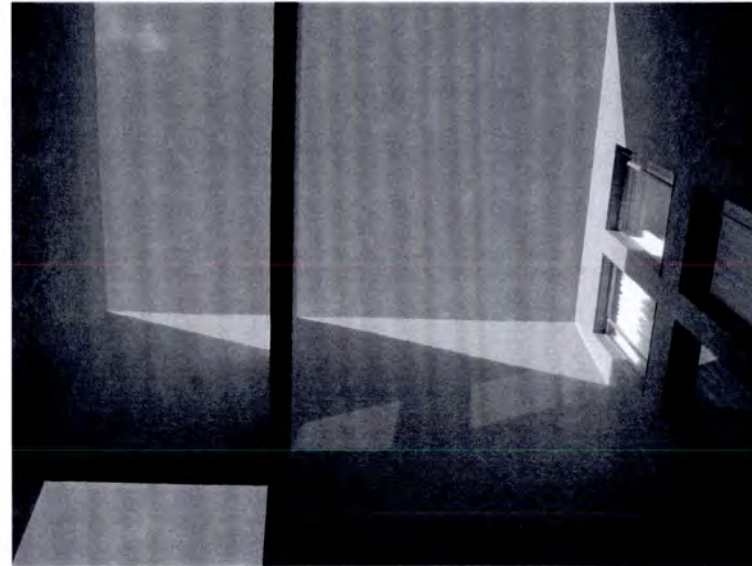
38. Puerta del patio de Intersección 1 en el Hotel Camino Real. Fotografía: Mara Partida tomada para efectos de esta investigación, 2004



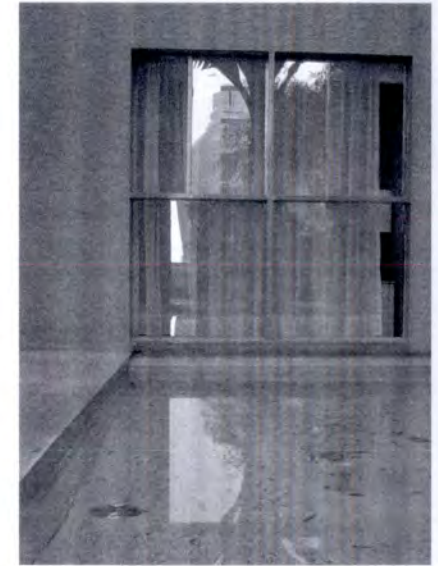
misión y la intersección misma, que se evidencia solamente en la planta de cubiertas. (Ver Fig. 37) Para rigidizar el marco que genera la puerta de este patio, aparece una viga que hace las veces de tirante para evitar que se abra con cualquier esfuerzo. (Ver Fig. 38) Recordemos que el paramento está inclinado y, como veremos más adelante, está hecho de hormigón, por lo que era necesario introducir este elemento de soporte alterno. Compositivamente esta viga, aunada a un pequeño espejo de agua que remata con la serie de ventanas que limitan el patio, enfatiza la dirección del espacio y organiza la lectura del mismo. Esta será la mayor diferencia con respecto al esquema mostrado en la Fig. 33, donde el espejo de agua abarcaría toda la superficie del patio y el vacío se manifestaría por completo entre ambas misiones.

La forma de disponer las carpinterías será otra estrategia clave en este juego de intersecciones.⁴⁶ En el caso de esta primera intersección, aunque no introduce celosías, las carpinterías (ver Fig. 39) vienen a ser la reminiscencia de la tan conocida puerta-ventana o cruz, que estudiamos en el Museo Experimental El Eco de Goeritz y que viene inspirada desde la ventana de la casa estudio Luis Barragán.⁴⁷

Legorreta dispondría dos tipos de ventanas, la que por sí sola contiene la cruz y las que en conjunto, sumando cuatro de ellas componen una cruz. (Ver Fig. 40, 41) La primera, permite percibir la cruz desde adentro hacia fuera y viceversa, la segunda sólo se percibe desde afuera, por lo que al cambiar la escala del edificio en el que se trabaja, la cruz se vuelve un elemento compositivo del muro y no de la ventana en sí. En la primera ventana, la cruz deja de ser el elemento escultórico en sí que tanto había buscado Goeritz, y pasa a ser el diseño mismo de la carpintería, esto se debe principalmente a un cambio en la escala del espacio donde se introduce.



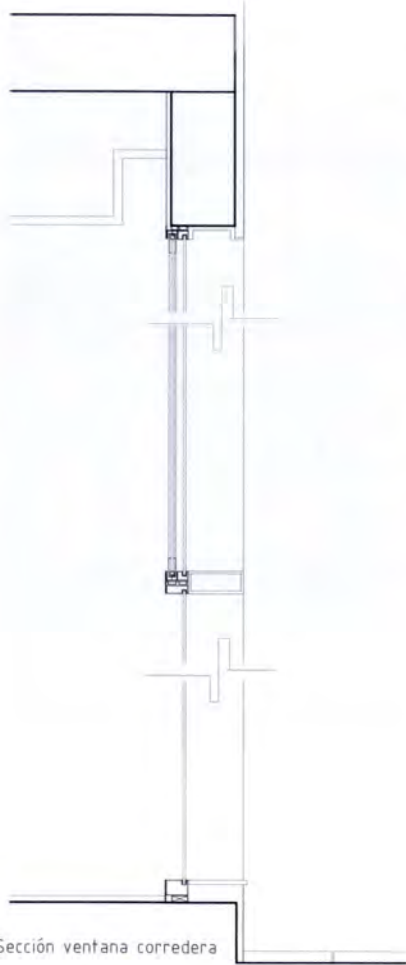
La materialidad es la misma en el exterior, un continuo marco de acero al que se le añaden dos perfiles tubulares perpendiculares entre sí de aproximadamente 5cm, que son los que conforman la cruz. Hacia adentro las carpinterías de aluminio se resguardan tras esta cruz metálica. Sin embargo, recordemos que en la ventana de Goeritz, la cruz se introduce por la limitante que el cristal mismo tenía en cuestión de tamaño y por lo mismo es mucho más contundente, porque tiene una escala mucho mayor, la escala que un museo necesitaba. En el caso de Legorreta, en este patio, la cruz disminuye su tamaño y escala, ajustándose a las necesidades que una simple habitación de huéspedes demandaba.



39. Carpinterías en forma de cruz, Intersección 1. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos y publicada por primera vez en: *Progressive Architecture*. Núm. 50, 1969

40. Ventana con cruz del patio de intersección 1, Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2004.

41. Cruz de Ventanas del patio de intersección 1, Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2004.



Sección ventana corredera

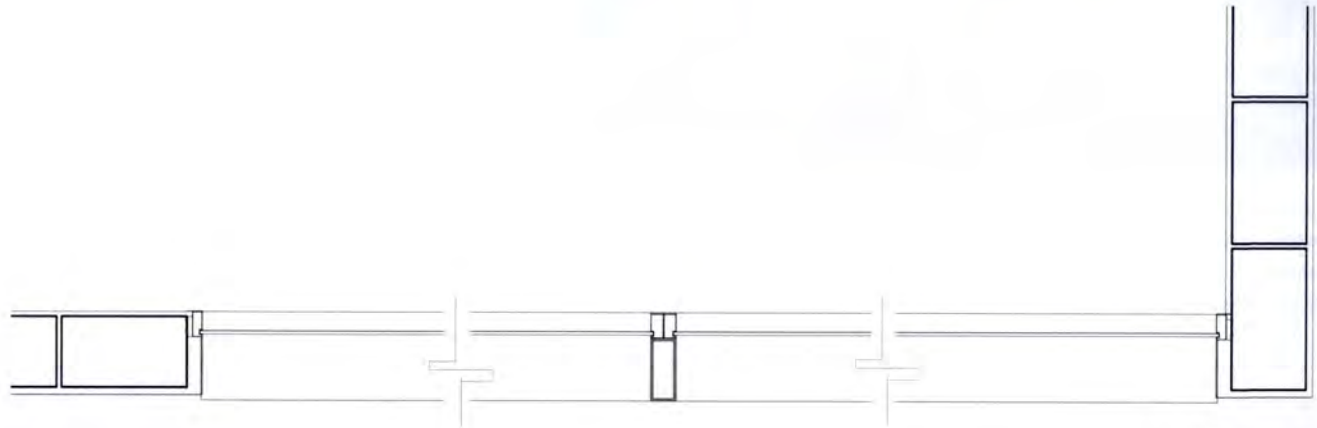
42 Detalle de carpinterías. Izquierda: Sección por ventana corredera, Derecha: Planta por ventana fija. Dibujo Mara Partida.

A pesar de que estéticamente el potencial de la cruz parece reducirse dentro de esta intersección, Legorreta le introduce un nuevo componente: el color. Esta variable le ayudó a recuperar la idea escultórica que Goeritz y Barragán buscaban en ella, de modo que hacia el exterior la cruz se camuflaba con el mismo muro rosado y, desde el interior la cruz sobresalía sobre el vano con mayor fuerza. Este mismo concepto le permitiría a Legorreta cambiar la escala de la cruz en el espacio valiéndose de su segunda propuesta, y el hecho de pintar hasta el mismo marco ayudaba a definir y contrastar con mayor intensidad el perfil de esta cruz.

Técnicamente, Legorreta y Barragán utilizarían la misma estrategia, esconder en el interior del espacio el marco de la carpintería tras el estucado, (ver Fig. 42) percibiéndose solamente desde el exterior; contrariamente a Goeritz que traspasa el marco desde afuera hasta adentro del espacio. Este tipo de detalles nos hablan más del dominio

y oficio que como arquitectos tenían tanto Barragán como Legorreta, a diferencia de Goeritz.

Una vez conformado este pequeño umbral, la intersección debía de aportar algo más espacialmente, por lo que Legorreta decidió tomar parte en dos temas que hasta entonces no había tratado: Color y Paisaje (vegetación y agua). En este caso específicamente no se sabe si el color fue algo a posteriori a la concepción espacial o al proceso de diseño, pero es claro que debió pensarlo y consultarlo muy cuidadosamente. Recordemos que hasta entonces Legorreta había incursionado en los materiales locales o contemporáneos por sus propias propiedades. En el caso del Automex, los paramentos conservaban intactas las cualidades de sus elementos constructivos, ya fueran prefabricados o colados in situ. En el caso del Hotel Camino Real Ciudad Juárez, los muros son de ladrillo visto cuando no están estucados, mostrando intacta la textura de su materialidad.



Planta ventana fija



Haciendo una mirada retrospectiva hacia su obra, el primer proyecto donde empezaría a colocar destellos de color sería en su propio despacho, construido en 1966. Decimos destellos, porque aplicó solamente color en superficies de remates de recorridos importantes, contrastándolo con la textura de una piedra o un pavimento. (Ver Fig. 43) El color en este sentido, dentro del Hotel Camino Real México, representaría la primer oportunidad de Legorreta para incursionar con mayores riesgos en este campo. En este aspecto dos personajes serían clave para él: Jesús (Chucho) Reyes Ferreira y Pedro Coronel.⁴³

Prácticamente el color en esta intersección intensificó con mayor fuerza la presencia de este patio como umbral o fuga del patio principal. El color se apoderó del vacío de forma absoluta, que orientado hacia el sur y valiéndose de la presencia del espejo de agua, bañó los muros coloreando el espacio en sí. Un fenómeno muy difícil de explicar y, que en pocas obras arquitectónicas me ha sobresaltado tanto, desde fuera lo que me llamaba la atención es que no eran los muros los que tenían color, sino el espacio en sí o la atmósfera del mismo los que lo contenían. (Ver Fig. 44) Sensación semejante es la que se experimenta cuando uno entra en la capilla de las Capuchinas, en ambas obras, hay que entender que el color no es algo solamente intrínseco de los muros sino del espacio en sí. En una entrevista realizada a Federica Zanco, ella describe esta operación como *"el color tridimensional, donde físicamente entras en el color."*⁴⁴

John Mutlow, autor del primer libro de la obra de "Legorreta Arquitectos", describe que con el paso del tiempo Legorreta iría adquiriendo experiencia en el uso y conocimiento del color, hasta que llegaría el momento en que el mismo arquitecto convencido explicaría: *"el color es una parte inseparable del mundo que nos rodea, un símbolo de nuestras emociones, un elemento vernáculo fundamental. Lo utiliza para enriquecer el espacio, dramatizar, evocar o producir emociones intensificando la experiencia personal y, en determinados casos el color puede llegar a adquirir más importancia que la propia superficie"*⁴⁵ al personificarse en el espacio tridimensional.

En el Hotel Camino Real el uso del color se realizaría principalmente en zonas puntuales, como lo fueron las intersecciones o algunos elementos o remates importantes buscando dar una identidad al Hotel. Sin embargo, como veremos más adelante, en esta obra, Legorreta seguiría retomando materiales o elementos que le eran familiares hasta entonces en la construcción, de ahí que la mayoría de sus paramentos verticales estuvieran revestidos por piedra natural.



43 Recibidor de la Oficina Legorreta Arquitectos, Fotografía: Lourdes Legorreta, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

44 Interior del patio de la intersección 1. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2004

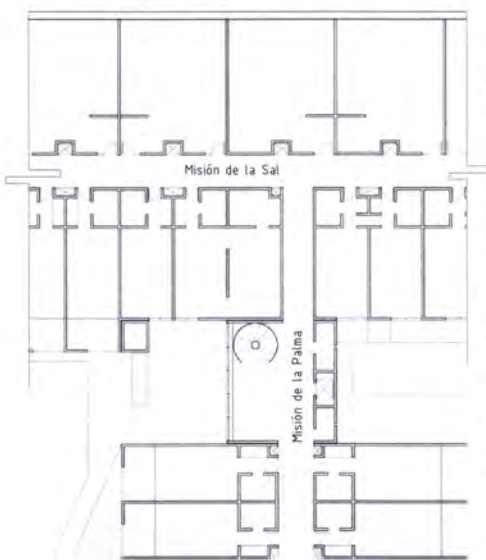
Intersección 2

La segunda operación de vaciado en que nos centraremos es en la esquina superior derecha de la zona de habitaciones. (Ver Fig. 45) A diferencia de la primera intersección, donde Legorreta reconfigura una zona netamente de habitaciones, es en esta intersección, donde haría una pausa entre ellas con el fin de crear un segundo lobby⁴⁵ situado en contraesquina del lobby principal, entre la "Misión de la Sal" y la "Misión de la Palma".

Esta estrategia requeriría de dos pasos: crear el espacio entre ambas misiones (retomando la operación de vaciado al eliminar dos habitaciones de la "Misión de la Palma") y aumentar dos habitaciones de menor tamaño en la "Misión de la Sal" retrazando así su paramento vertical con el fin de incorporarse dentro de este nuevo espacio. En cierta manera estas intersecciones eran una forma de ceder parte del volumen al espacio exterior, haciendo que el patio principal del claustro perdiera su cualidad de intacto al recibir fugas de cada una de sus esquinas. Las habitaciones en este caso, para adaptarse a las circunstancias de esta esquina, no serían de tipo convencional y una de ellas se reconfiguraría como habitación doble para poder adaptarse mejor con el lobby y no perder o sacrificar la ventilación e iluminación natural.

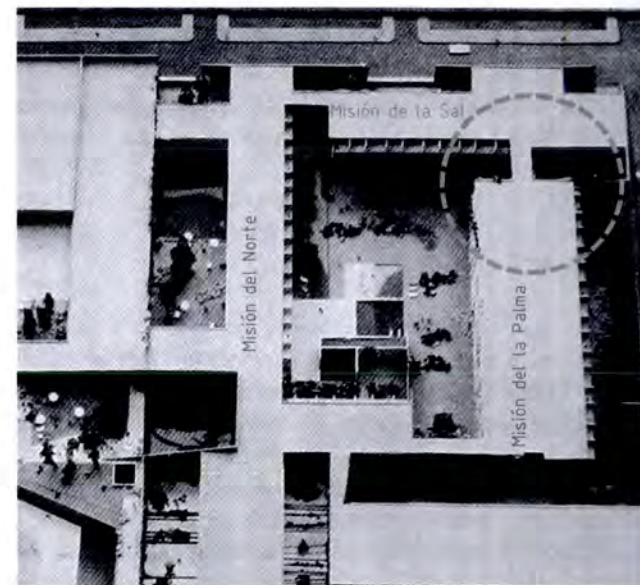
De igual manera que en la primera intersección, este patio sería concebido en un principio como un vaciado literal entre ambas misiones, operación que podemos apreciar perfectamente en la maqueta realizada para la presentación del Hotel al comité de los Juegos Olímpicos. (Ver Fig. 46) También en el momento que Legorreta, haciendo uso de esta maqueta, se da cuenta de que esta esquina es tan vital como la anterior en la conformación del claustro, no puede permitir un vaciado tan literal, sino algo mucho más sutil. Por lo que vuelve a prolongar el paramento inclinado de la "Misión de la Palma" hasta interceptarse con el de la "Misión del Sal".

Nuevamente esta prolongación requeriría de una zona de ajuste entre ambos paramentos, por lo que fue necesario introducir un elemento de "acuerdo" entre ambas partes, una especie de columna que recibiría las cargas del muro al término de su remate y que condicionaría la ubicación de las ventanas de las habitaciones con relación al vacío. (Ver Fig. 45) Hay que recalcar que, en ninguno de los planos obtenidos en el archivo, ni en los publicados (con excepción de los incluidos en la revista *Architecture Formes Fonctions*), se indica este elemento en



45. Acercamiento en Planta de la Intersección 2. Dibujo Mara Partida, basada en los planos en formato digital cedidos por el despacho Legorreta Arquitectos.

46. Maqueta del Hotel Camino Real México, para la presentación del proyecto. En el círculo: Intersección 2, con operación literal del vaciado. En: *Arquitectos de México*. Núm 28, 1968



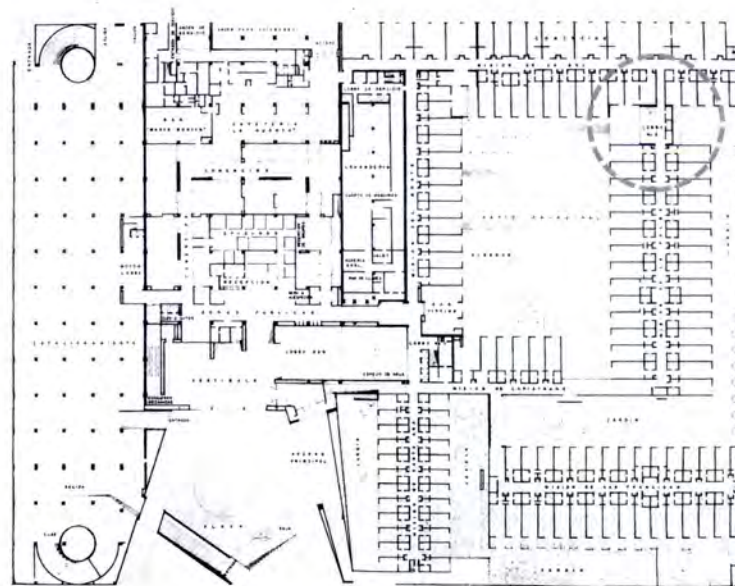
planta. Si observamos el plano publicado por la *Moebel Interior Design*, (ver Fig. 47) que es uno de los más completos y cercanos a la obra real, encontramos que el muro que se crea a un lado ventana de la habitación izquierda de la "Misión de la Sal", absorbería esta situación de ajuste. Sin embargo, fue en el momento de visitar la obra que nos dimos cuenta de que existía un elemento más volumétrico: esta especie de columna que presentamos, (ver Fig. 48) y por ello es que hemos modificado la planta para mostrar esta diferencia. (Ver Fig. 45) Esto nos lleva a pensar que seguramente la serie de plantas publicadas en la mayoría de las revistas corresponderían más a la propuesta donde Legorreta hace un vaciado literalmente en el volumen y por ello es que no reflejan los cambios finales.

Es en esta intersección donde Legorreta crearía una relación mucho más contundente entre los patios, de manera que no perforaría el muro con una puerta como lo hizo en la intersección anterior, sino que respetando las proporciones y modulaciones del plano de fachada, se alinearía con las aberturas del tercer nivel de habitaciones y a partir de esta altura realizaría la prolongación del paramento inclinado. La unión entre la "Misión de la Sal" y la "Misión de la Palma" abarcaría solamente los últimos dos niveles de habitaciones, fungiendo como remate o marco del hueco que se creaba entre el patio principal y el patio de esta segunda intersección. (Ver Fig. 49, 50)

Claro es que cambiando el concepto de hacer una abertura sobre un muro, como lo hizo en la primera intersección, a dejar exponencialmente abierta la relación entre ambos espacios, Legorreta tendría que cambiar la forma de ejecutarlo. Es por eso que la especie de columna que surge como ajuste entre ambos volúmenes tomaría su lógica. Legorreta con este vano creaba una especie de umbral, como los tantos manejados por Barragán, donde para intensificar el paso de un espacio a otro, ensanchaba el muro utilizando diferentes estrategias, ya fuera por plegado o por el propio ensanchamiento o prolongación de sus límites.

En ese sentido, Legorreta utiliza la columna como recurso para poder aumentar el espesor de esta abertura e intensificar la función de umbral dentro de la fortaleza de su obra.

En un principio parecería algo escenográfico, pero recordando, que en la intersección anterior, mantenía el paramento inclinado con su espesor natural y recurría a una viga perpendicular para evitar que cayera por su propia inclinación; en esta intersección Legorreta no coloca viga alguna, por lo que la inclinación del paramento debía de ser controlada de alguna manera, de ahí, la razón de introducir una columna como elemento adicional de soporte. La creatividad de Legorreta en este



47. Planta baja del Hotel Camino Real. En: *Moebel Interior Design*. Octubre 1969.

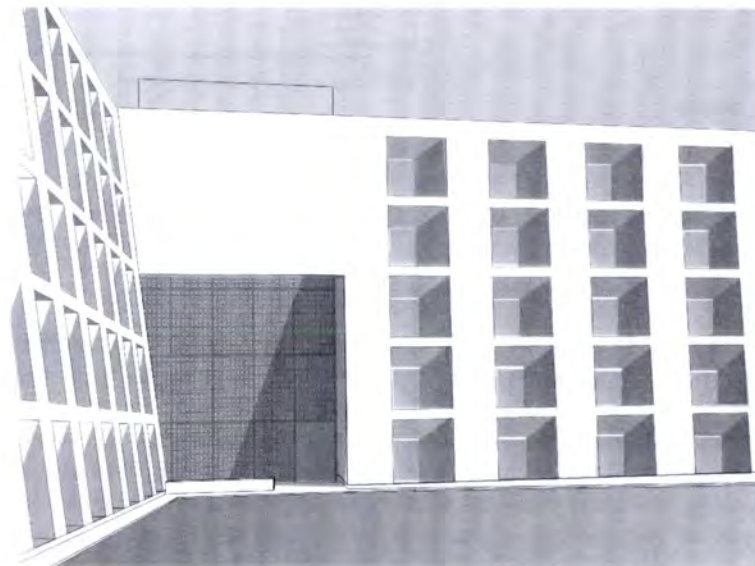
48. Vista del remate en el umbral de la intersección 2. Fotografía: Mara Partida para fines de esta investigación, 2004.





49. Alzado de la Misión de la Palma. Dibujo Mara Partida.

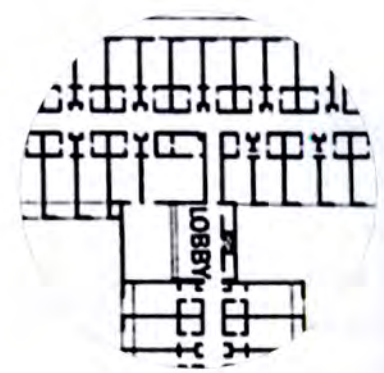
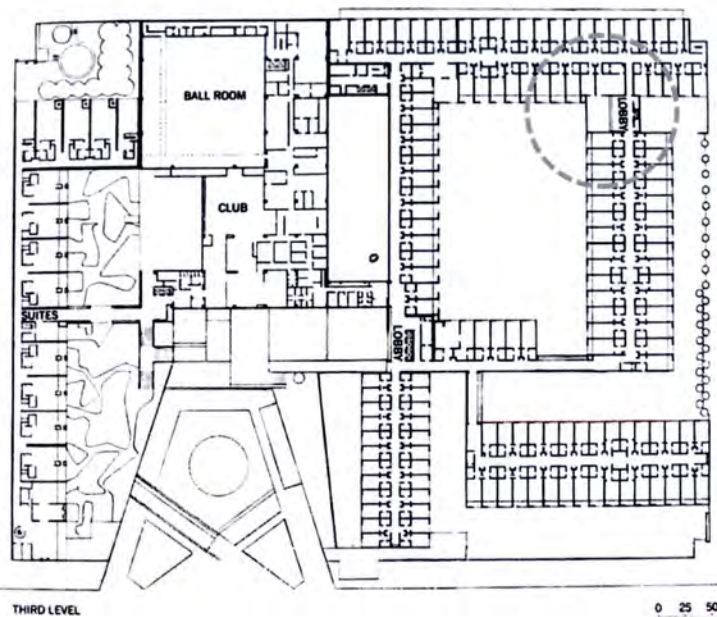
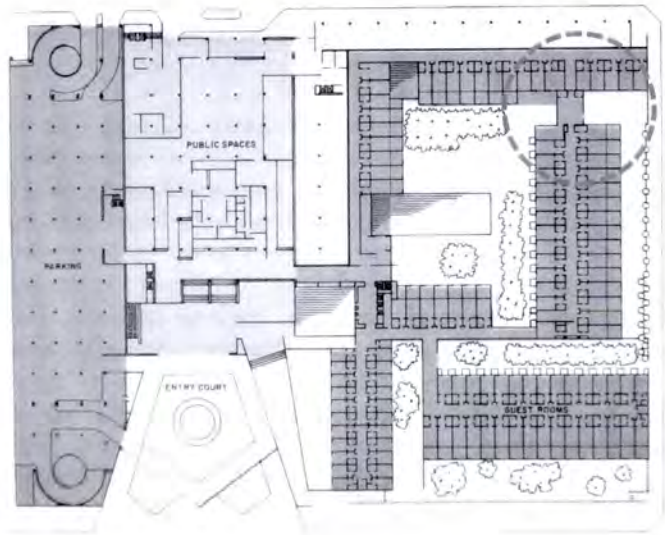
50. Vista hacia el patio de la Intersección 2. Dibujo Mara Partida.



sentido se centraría en camuflar esta columna dentro del volumen de la "Misión de la Sal", fundiéndola entre los mismos paramentos para no ser percibida.

Constructivamente, tanto la intersección número uno, como ésta, fueron pensadas bajo el mismo criterio, como juntas estructurales dentro de dos volúmenes principales. Sin embargo, programáticamente en la serie de planos y maqueta se puede apreciar que esta intersección no fue planeada desde el principio como un nuevo lobby. En la maqueta de presentación (ver Fig. 46) la volumetría de los cuerpos y la intersección nos hacen pensar que inicialmente pudo haberse planteado como un simple corredor de unión entre ambos bloques, ya que el ancho de esta conexión es muy pequeño como para albergar todos los programas que le serían planteados posteriormente, es decir, los ascensores y la escalera circular. Como proceso es lógico pensar que Legorreta inició esta operación con el simple hecho de extender el corredor de la "Misión de la Palma" hasta tocar con la "Misión de la Sal".

En el plano publicado por la revista *Progressive Architecture*, (ver Fig. 51) ya aparece esta intersección con un espesor mayor, pero a diferencia de la planta final, donde solamente retraza dos de las habitaciones, en ésta aparecen tres y en el espacio correspondiente al Lobby aún no ha concebido ni la idea de la escalera circular ni los ascensores. Aparecen eso sí dos elementos o especie de cajas que podrían reinterpretarse como las columnas que sostendrían los marcos del umbral o una improvisada ubicación de los ascensores. En la planta publicada por la *Architectural Forum* (ver Fig. 52) se presenta por primera vez este espacio como "Lobby", ya aparecerían los ascensores comprendidos dentro de esta intersección, aunque todavía no se incluiría la escalera circular. Haciendo un acercamiento sobre el plano en esta intersección alcanzamos a percibir el primer rastro de la columna de ajuste. Lo que

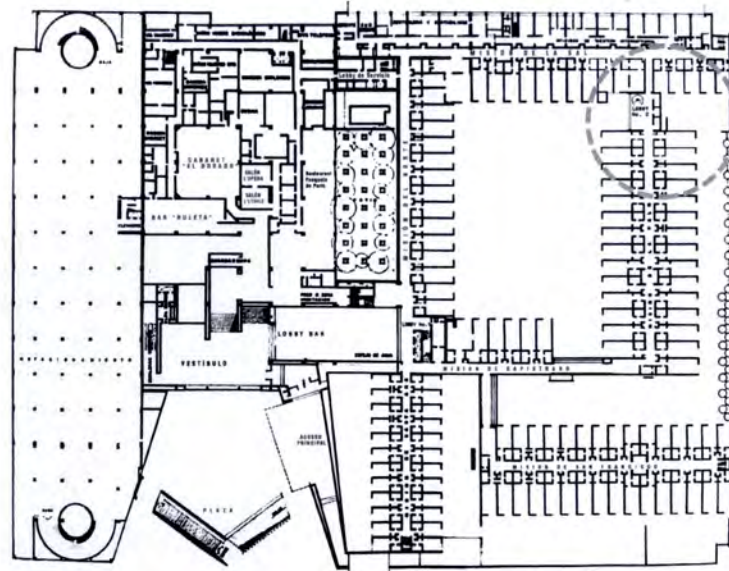
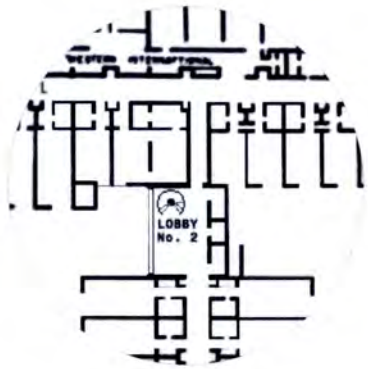


no concuerda con la obra en sí, es que en el dibujo esta columna está dibujada fuera del límite del patio, cuando debería de estar contenida dentro de él.

Sería hasta la publicación de la revista *Architecture Formes Fonctions* (ver Fig. 53) que aparecería la planta final que contendría la idea más cercana a la propuesta final, donde los ascensores y la escalera estarían comprendidos dentro de la estructura del espacio del lobby, e igualmente tanto el patio como la disposición de las habitaciones resolvería los problemas que inicialmente caracterizaban la intersección. Como el caso de ubicar dos módulos de habitaciones en el espacio

51. Planta baja del Hotel Camino Real, Publicada en: *Progressive Architecture*, Núm. 50, 1969. y en: *Deutsche Bauzeitung*, 1970.

52. Planta primer nivel del Hotel Camino Real, Publicada en: *Architectural Forum* Núm. 4, 1968. Nota: la planta fue publicada en fondo negro y trazos en blanco, para objeto de hacer más legible su lectura y resaltar el dibujo se invirtió.



correspondiente a tres, fundiendo dos en una mucho mayor con el fin de dotarla de luz y ventilación. Además, es la única planta donde aparecería por primera vez la columna del patio que sostiene el marco de este umbral, tal y como fue resuelta en la obra.

Establecidas las dimensiones y distribución final de este nuevo Lobby, se concretarían con él la parte más creativa de su intervención: la definición de los paramentos verticales. Dado que esta intersección propondría un espacio programáticamente mixto: habitaciones y vestíbulo, Legorreta retomaría de la primera intersección el criterio de las carpinterías de la "Misión del Norte" para definir el plano

correspondiente a las habitaciones de la "Misión de la Sal", donde formaría una serie de cruces de fachada al agrupar cuatro ventanas. (Ver Fig. 54) Pero como aportación diferente al de la primera intersección desarrollaría el concepto de "Celosía" como cerramiento permeable del Lobby o vestíbulo.

Hay que entender que esta dualidad programática llevaba a enfrentarse a compaginar dos espacios importantes, el vestíbulo y el patio, sin romper con las modulaciones y criterios que Legorreta había utilizado en el resto del edificio y la intersección 1. De ahí surgiría el problema de relacionar un espacio subdividido en cinco niveles, el "Lobby", con

53. Planta primer nivel del Hotel Camino Real, Publicada en: *Architecture Formes Fonctions*, año 15, 1969.

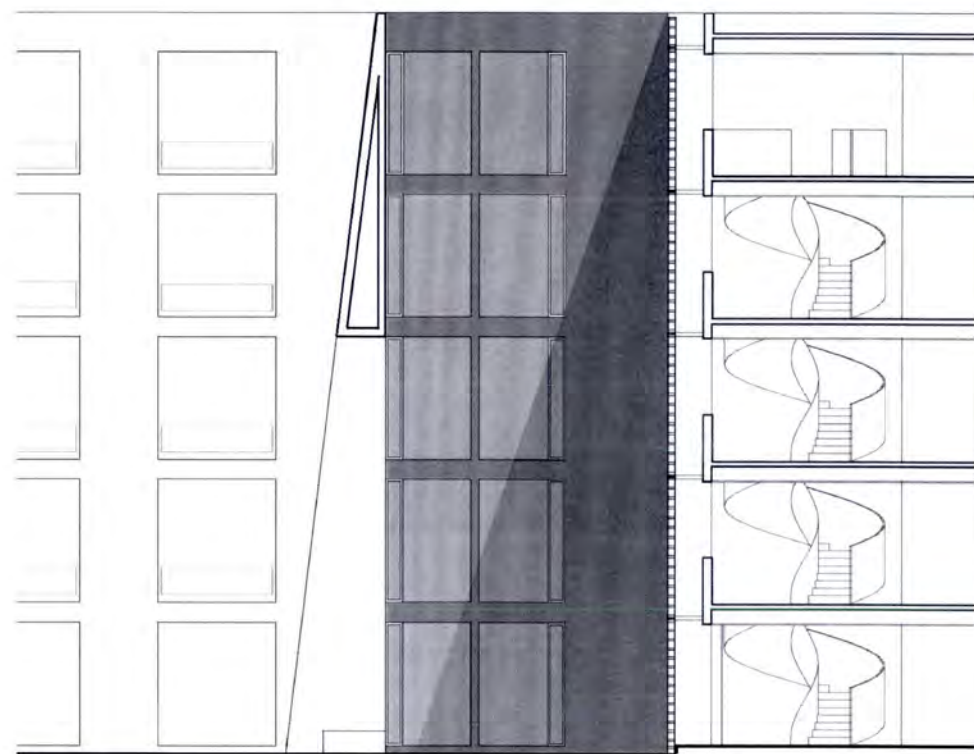
54. Vista Interior de Intersección 2 en el Hotel Camino Real. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2004

un espacio abierto contenido, el patio. (Ver Fig. 55) No se sabe cuántas opciones pudo haber probado Legorreta, pero podemos imaginar que quizá tuvo una secuencia lógica donde una de las soluciones más sencillas a las que podía llegar (y de hecho representa parte de la solución final) era proponer el cerramiento del vestíbulo en cada nivel por medio de antepechos de 1.10m de altura en su parte inferior y cristal en su parte superior, lo cual produciría vanos muy horizontales a lo largo de la fachada, solución que llegó a realizar tal cual en el Lobby Principal, el número 1. (Ver Fig. 56)

Sin embargo, esta solución de fachada no correspondería con los criterios que Legorreta habría desarrollado en el resto del Hotel (sobretudo en el área de habitaciones) y en el momento en que entendemos que existe una textura constante en cada uno de sus paramentos de fachada, la idea de producir bandas horizontales como reflejo inmediato de cada uno de los antepechos del lobby, en vez de conformar una textura en el plano, lo fragmentaba en varias partes iguales rompiendo totalmente con los patrones establecidos; (ver Fig. 57) por lo que era necesario un tercer elemento alterno que le devolviera su valor al plano dentro de este conjunto de texturas. La celosía, por medio de su textura homogénea, le permitiría a Legorreta dar una lectura del Lobby, desde el exterior del patio, como un espacio continuo interior, sin fragmentaciones.

Dos cuestiones había que resolver con esta idea: la relación que guardaría con los antepechos del lobby y la modulación que la definiría.

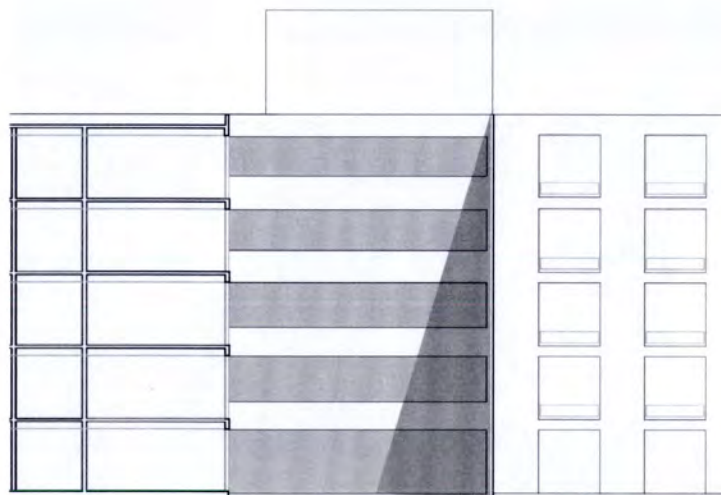
Hay que entender que si la celosía le permitía recuperar la idea de un plano homogéneo en la fachada para leerse como tal, debía de guardar una distancia con respecto a los antepechos de cada nivel del lobby. Esta distancia, sería clave para que se pudiera percibir que entre el patio y el lobby existía una secuencia de altura en el espacio. (Ver Fig. 58)



55. Sección transversal en Lobby No. 2 del Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida



56. Vestíbulo Principal en el Hotel Camino Real. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos



57. Alzado de la Misión de la Sal, en un primer acercamiento hacia la resolución del cerramiento del Lobby. Dibujo Mara Partida.

58. Vista en alzado de la fachada del Lobby No. 2 en el Hotel Camino Real. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos



Para materializar esta idea, al igual que Barragán en la celosía del ingreso de la Capilla de las Capuchinas, Legorreta utilizaría módulos de hormigón prefabricado que compondrían esta malla porosa. Pero a diferencia de Barragán que siempre la encuadra o contiene dentro de un muro haciendo una pausa en su sólida configuración, la aportación de Legorreta fue liberarla de cualquier paramento o hueco definido, convirtiéndola en un plano totalmente independiente o aparentemente suelto en el espacio.

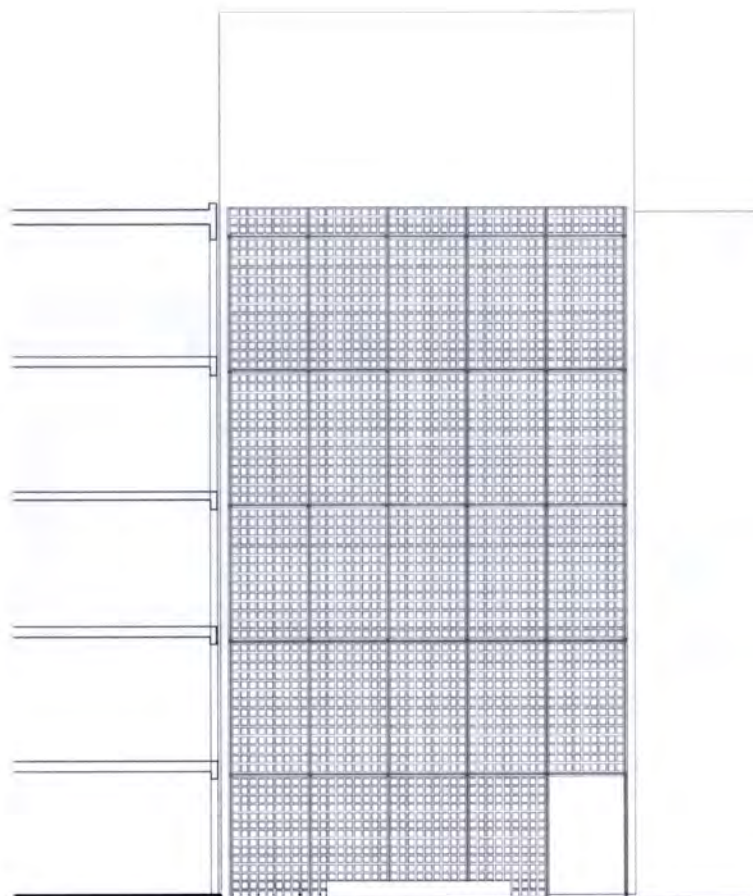
Al realizar esta operación se vale de una estructura metálica hecha de perfiles "I", con los cuales genera una retícula base de marcos rectangulares donde dispone los módulos de hormigón. Esta retícula estaría fijada al muro por medio de montantes tubulares, que harían de puente para soldarse a una pletina metálica ahogada en el forjado. (Ver Fig. 59) Al hacer esto crearía una cámara o espacio intersticial entre el patio y el vestíbulo que Legorreta aprovecharía para dar cabida a elementos de iluminación artificial que enfatizan la textura de la celosía durante todo el día.

La retícula está diseñada cuidando que en el sentido horizontal se alinee con cada uno de las losas del edificio, logrando contener cinco marcos en el sentido vertical coincidentes con cada uno los niveles de las habitaciones. (Ver Fig. 60) En el sentido horizontal, no sabemos si fue coincidencia o fue premeditadamente buscado, que Legorreta logra encaillar la celosía en el espacio haciendo uso de cinco marcos totalmente iguales, sin ajuste o variación alguna.⁵² Cada marco se conforma de nueve módulos de hormigón prefabricados, en el sentido horizontal y catorce en el sentido vertical, modulación que se repetirá en cada una de las celosías propuestas dentro de las demás intersecciones, de forma que, en altura permiten que el marco coincida con cada nivel del edificio y, en el sentido horizontal absorben sin



59. Izquierda: Estructura de celosía en Intersecciones. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2004. Derecha: Planta de celosía. Dibujo Mara Partida





60. Alzado de la celosía del Lobby No. 2 en el Hotel Camino Real. Dibujo Mara Partida

problema alguno la longitud del espacio. Como regla, dentro de esta estructura reticular, Legorreta libera el marco inferior derecho para dar cabida al acceso al lobby.

Es importante resaltar, que para establecer las dimensiones de la retícula debió de haberse tenido conocimiento completo de las dimensiones que

los módulos de hormigón permitían, tanto para resolver qué tipo de perfil "I" sería necesario, como para establecer la porosidad y espesor que se buscaba en la celosía. De ahí los módulos que se tomaron tenían aproximadamente 18x18x12cm y su espesor alcanzaría aproximadamente 2cm, con lo que se generaba una textura de líneas de 4cm de ancho enmarcando huecos de 16x16cm aproximadamente.⁷³

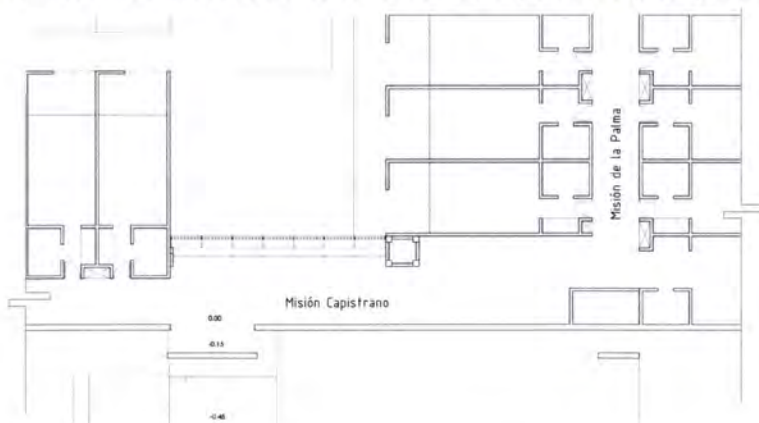
Para fundir estructura metálica y módulos de hormigón en un solo elemento, Legorreta se vale del color.³⁶ Si bien no es una propuesta nueva, ya que el mismo Barragán lo hacía en la Capilla de las Capuchinas, Legorreta lo retoma para bañar al espacio interior no sólo de luz, sino de color, y al mismo tiempo que homogeneiza el plano, lo protege de las condiciones de intemperie al aplicarle una pintura de esmalte. Pareciera una cosa sin importancia hablar del tipo de pintura aplicado, pero este factor ha sido el causante de múltiples confusiones acerca de la misma materialidad con la que está hecha la celosía. Y por ello es que, a cierta distancia, puede llegar a perturbar la percepción real y pensar que es de metal en su totalidad.

En ciertos momentos se percibe tan ligera y brillante que fácilmente podría leerse como una reja, pero en el momento de acercarse, es tan sólida y consistente que adquiere una presencia como tal mucho más contundente. Ésta es la magia más importante que consigue Legorreta en el momento de reincorporar este tipo de estructuras, hasta cierto punto convencionales, en edificios mucho más monumentales, el factor escala lo convierte en un elemento clave para provocar una mirada diferente en la arquitectura, que permita tener una lectura innovadora de los elementos ordinarios. Ya una vez en el Museo El Eco, Goeritz logró plantear estas inquietudes a los arquitectos y, esta estrategia o mirada que Legorreta introduce, intencional o ingenuamente, debe ser valorada como propuesta dentro de edificios de una escala menos doméstica. El juego de percepción de escala abriría un potencial interesante a ser explorado en este sentido.

Intersección 3

La tercera operación de vaciado es en la esquina inferior derecha de la zona de habitaciones. (Ver Fig. 61) En principio Legorreta partiría del mismo concepto que en la intersección 2, crear una pausa entre la "Misión de Capistrano" y la "Misión de la Palma". Pero a diferencia de ella, la llevaría hasta sus máximas consecuencias sin afectarle más que pudiera perderse o alterarse el concepto de claustro que tanto buscaba desde el inicio, ya que los claustros también suelen tener las esquinas abiertas. A fin de cuentas el patio ya estaba bien delimitado por las otras tres intersecciones, y considerando que esta esquina era la que menos se podía percibir desde el acceso principal al patio (localizado en la esquina inferior izquierda), no había porqué no darle cabida a esta idea de vaciado literal que había experimentado y buscado constantemente a lo largo del proceso de proyecto.

Legorreta no buscaba introducir un nuevo programa, ya fuera un lobby o vestíbulo, sino simplemente hacer una pausa entre los dos volúmenes, por lo que la estrategia requeriría de dos pasos a seguir: crear el espacio entre ambas misiones retomando la operación de vaciado (que eliminaba tres habitaciones de la "Misión de Capistrano") y completar

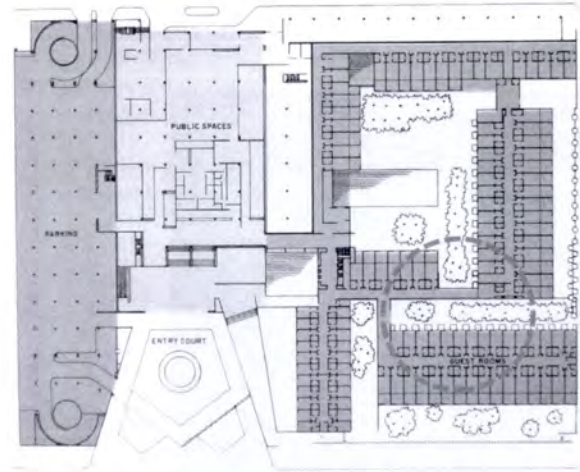


con dos habitaciones el volumen de la "Misión de la Palma". A diferencia de las dos intersecciones anteriores, conservaría intacto el tamaño de las alcobas sin retrazar el paramento vertical. Solución que sería mucho más sencilla de resolver sin tener que enfrentarse a problemas de junta y con ello ajustes espaciales. En ese sentido, para unir ambas misiones la única estrategia que propone Legorreta es prolongar el pasillo de la "Misión de Capistrano", hasta topar con el de la "Misión de la Palma".

Con estas operaciones generaría un patio abierto, resultado de un vaciado literal entre ambas misiones, pero a diferencia de las intersecciones anteriores, este concepto se mantendría constante en todos los dibujos y hasta en la maqueta realizada para la presentación del Hotel al Comité Olímpico. (Ver Fig. 62) La única variación en la serie de planos registrados, aparecería en la planta publicada por la revista *Progressive Architecture* (ver Fig. 63) donde la prolongación del corredor no es continua entre ambas misiones, sino que es interrumpida por una de las habitaciones de la "Misión de la Palma".

61. Acercamiento en Planta de la Intersección 3. Dibujo Mara Partida, basada en los planos en formato digital cedidos por el archivo Legorreta Arquitectos.

62. Maqueta del Hotel Camino Real México, para la presentación del proyecto. En el círculo: Intersección 3, con operación literal del vaciado. En: *Arquitectos de México*. Núm 28, 1968



Esta intersección sería la única fuga intencional que Legorreta produciría dentro del claustro principal y por ello es que la hace mucho más profunda que en las intersecciones anteriores. De esta manera, sin la necesidad de crear una puerta o marco de acceso a ella, consigue albergar el mismo tipo de atmósfera y privacidad que en las intersecciones anteriores dentro de esta fuga espacial.

En esencia Legorreta retomaría los conceptos y elementos que había experimentado en la intersección 2, para recrear este tipo de ambientes y continuar con la imagen que había conseguido dar al Hotel. Volumétricamente parecía que este patio presentaba las mismas propiedades espaciales que las intersecciones anteriores, sin embargo el hecho de que Legorreta conserva todas las habitaciones de la "Misión de la Palma" dentro del mismo plano de fachada inclinada demandaba una solución distinta a las ya estudiadas. Para empezar, no había un cambio de plano que anunciara el inicio de este patio fugado, y como hemos mencionado anteriormente, tampoco existía una puerta o marco que lo delimitara, así que Legorreta solamente debía poner atención en



cómo solucionar la fachada del corredor de la "Misión de Capistrano". (Ver Fig. 64)

63. Planta baja del Hotel Camino Real, Publicada en: *Progressive Architecture*. Núm. 50, 1969. y en: *Deutsche Bauzeitung*, 1970.

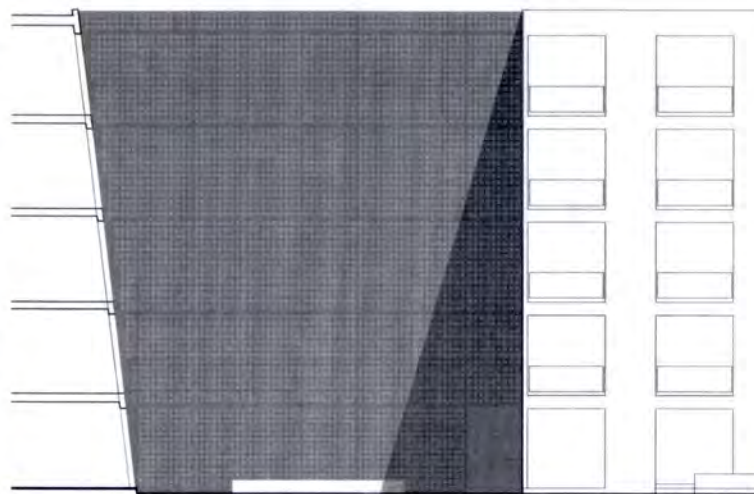
64. Intersección 3, Fotografía: Lourdes Legorreta, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

La situación era prácticamente igual a la que se le presentaba en la intersección 2, donde el cerramiento del Lobby estaba conformado por antepechos de ladrillo estucado de 1.10m de altura y cristal, por lo que Legorreta decide optar por introducir nuevamente una celosía con el mismo sistema y criterio que la de la intersección 2.

Esta decisión en la fase inicial del proceso del proyecto no le producía problema alguno, ya que si observamos defenidamente la maqueta presentada al Comité, (ver Fig. 62) el cerramiento de fachada de la "Misión de la Palma" era totalmente vertical, por lo que en principio se hubiera podido optar por traspasar casi textualmente la celosía propuesta en la intersección 2, totalmente regular en sus cuatro caras, dentro de este espacio. Pero en el momento en que Legorreta decide homogeneizar las cuatro caras de las Misiones del claustro principal con paramentos inclinados tendría que enfrentarse a confrontar una celosía de modulación ortogonal en un espacio ausente de paralelismos contenido por paramentos inclinados.

Considerando que sólo uno de los muros perimetrales de esta celosía era vertical, Legorreta inicia la disposición de la retícula de dimensiones y estructura idéntica al de la intersección 2,⁶⁵ desde la cara perpendicular de la "Misión de Capistrano" hacia el paramento inclinado de la "Misión de la Palma". (Ver Fig. 65) La distancia más corta entre ambos planos, permitía crear una retícula exacta de siete marcos en el sentido horizontal y cinco en el sentido vertical. A partir del séptimo marco, se irían integrando módulos de ajuste para absorber las diferencias con respecto a la "Misión de la Palma". Estos ajustes conservarían intactos los módulos prefabricados, pero se adaptarían suprimiendo la mitad de una hilera de módulos verticales generando triangulaciones que Legorreta sustituiría por un macizo de hormigón.

Realmente estos ajustes, debido a la escala del edificio y de la celosía misma, pasan casi desapercibidos y hoy en día es tanta la vegetación



que se antepone a este plano que difícilmente se percibe desde un punto de vista a la altura humana. (Ver Fig. 66)

Ésta no sería la única celosía de retícula de siete marcos en el sentido horizontal por cinco de alto. En la "Misión de San Francisco" que se desprende de la "Misión de Capistrano", se optaría por colocar una celosía igual. (Ver Fig. 67) De hecho algunas fotografías que se llegaron a tomar de esta celosía, suelen confundirse con la de la tercera intersección, ya que Legorreta recurre a la estrategia de prolongar el corredor de la "Misión de San Francisco". La forma en que dispone esta misión responde a una voluntad estratégica con relación

65. Alzado de celosía en Intersección 3. Dibujo Mara Partida.

65a. Ajustes en celosía de intersección 3 en el Hotel Camino Real. Fotografía: Mara Partida para fines de esta investigación, 2004.

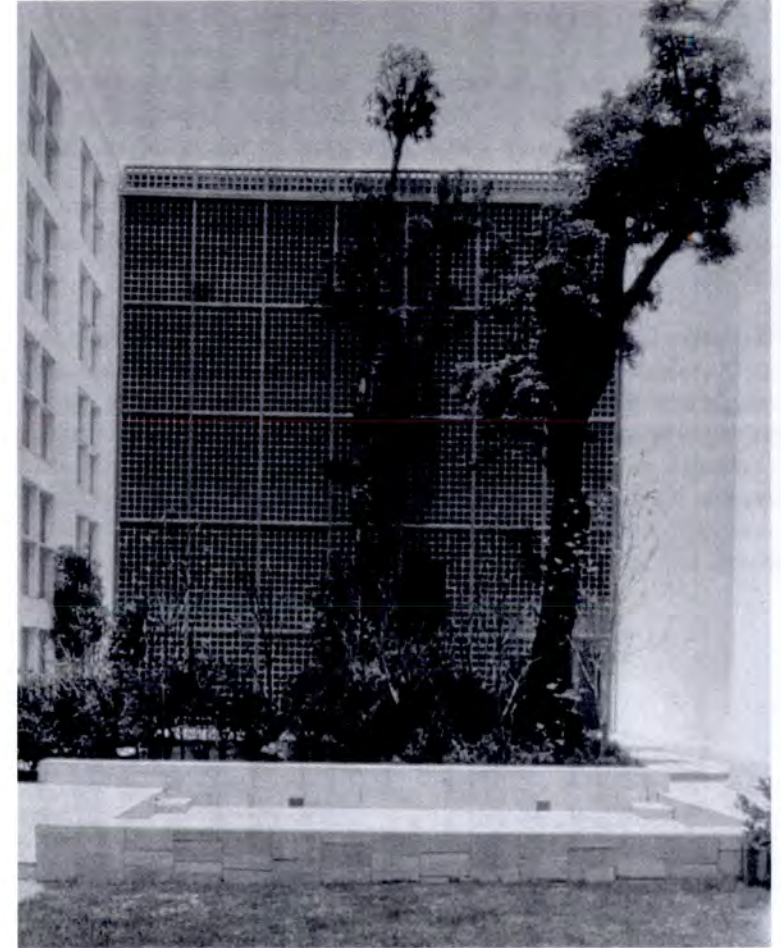


66. Vista hacia intersección 3, Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

67. Intersección 5 entre Misión San Francisco y Misión Capistrano. Fotografía: Armando Salas Portugal, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos, publicada por primera vez en: *Architecture Formes Fonctions*, Agosto 1969

al programa. Debía cumplir cierto número de habitaciones⁵⁶ y el claustro del patio principal no le era suficiente, por lo que optó por introducir un nuevo cuerpo que diera fachada hacia la Av. Mariano Escobedo a través de esta Misión.

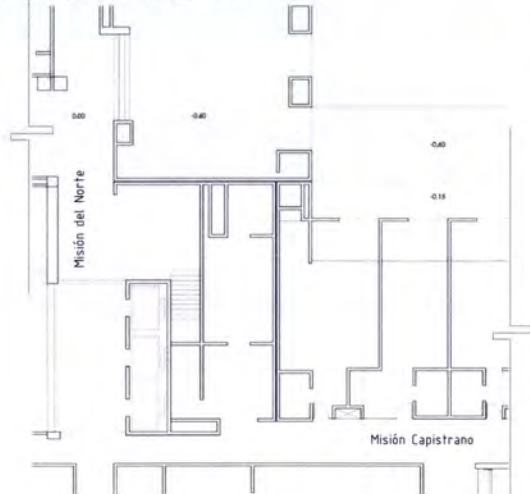
Prácticamente estas tres celosías, de sistema constructivo y textura idéntica, serán las únicas que Legorreta propondrá dentro del Hotel Camino Real México. Sin embargo, no limitará su campo de estudio en estas tres, sino que la celosía pasará a formar parte fundamental de la imagen del Hotel, al incorporar una celosía como paramento vertical en el ingreso, misma que estudiaremos más adelante.



Intersección 4

Con respecto a la última intersección, la inferior derecha, que une la "Misión de Norte" con la "Misión de Capistrano", Legorreta no hace experimento alguno para evitar contrarrestar fuerza de las demás intersecciones y, considerando que la salida al patio principal surge desde ésta esquina y que en el momento en que uno sale al patio se deja atrás, Legorreta solamente produce una intersección total entre los dos planos inclinados. (Ver Fig. 68)

El problema que implicaría esta solución sería incorporar unas columnas en el espacio interior de las habitaciones para recibir las cargas de los paramentos inclinados y absorber la zona de ajuste entre los dos paramentos inclinados. Estas columnas harían las veces de armarios o closets en la serie de habitaciones de la "Misión de Capistrano", mismas que conforme fueran subiendo los niveles, irían disminuyendo su dimensión. Por lo que donde tienen mucho más repercusiones es en la planta baja de las habitaciones del Hotel. (Ver Fig. 69)



68 Vista del patio principal hacia intersección 4, en la zona de ingreso al patio. Fotografía: Armando Salas Portugal, publicada en: *Architecture Formes Fonctions*. Agosto 1969, p. 232

69. Planta Intersección 4, en el Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida.

2.6 AUSENCIA DE PARALELISMOS.

Muro: Factor de Luz, Escala, Geometría y Color

"La arquitectura no puede existir sin muros.

México es un país de arquitectos.

México es un país de muros.

Vivimos y vemos a México en sus muros: tragedia, fuerza, alegría, romance, paz, luz y color, todas estas cualidades están en los muros mexicanos. Están presentes las civilizaciones prehispánica, la colonial y la moderna. Cuando nos domina una civilización extranjera, los muros, avergonzados, desaparecen: se esconden y lloran.

*Cuando México sufre los muros gritan; cuando México triunfa emergen los muros. Esa es nuestra historia. El muro mexicano nunca morirá pues si alguna vez muriera, México moriría con él."*⁵⁷

Establecer la propiedad de una obra arquitectónica mediante el muro se había convertido en una de las tareas más importantes en México, que proyectar una imagen concreta del edificio. Recordemos la importancia que este aspecto tuvo durante la propuesta de la Plaza de los Conos en el Automex. Legorreta había incursionado en una mirada innovadora sobre los elementos arquitectónicos y con ella se había liberado de cualquier estándar o tabú compositivo. Por medio de los conos de Automex había iniciado un nuevo reto en la estructura espacial convencional, por lo que no se detendría a explorarlo en elementos que habían sido sobreentendidos como escultóricos, sino que en su mente tendría que trasportarlos a la escala arquitectónica.

De ahí las inquietudes de traspasar el significado que un muro, como paramento vertical había tenido hasta entonces y probar otras posibilidades. Mucho se dice acerca del origen que pudo haber causado el cambio en la concepción geométrica del muro. Algunos hablan de la influencia que la estructura de pirámides en México pudo haber provocado. Wayne Attoe en una entrevista realizada al arquitecto

para su libro "The Architecture of Ricardo Legorreta", menciona que *"la respuesta de Legorreta hacia el diseño prehispánico ha sido ambivalente. De pequeño lo encontraba atemorizante, pero después de la escuela se volvió extremadamente interesado en ella."*⁵⁸ La arquitectura de Legorreta presentaba patrones que podían interpretarse dentro de este esquema prehispánico, como el caso de la predominante horizontalidad, pero al mismo tiempo eran cualidades que la misma arquitectura moderna promovía, por lo que Wayne Attoe, habla de un híbrido entre ambas.

De acuerdo con Juan O'Gorman, *"la característica de la arquitectura prehispánica monumental era mucho más extensa que su simple decoración, era más: La forma piramidal de la composición, la dinámica asimetría de los ejes, la compleja variedad de la ornamentación, la riqueza del color y forma, y la soberbia manera en que el edificio puede armonizar con el paisaje,"*⁵⁹ conceptos que implícitamente generaban las pautas que acompañaban el entendimiento de la arquitectura en México por muchos arquitectos, entre ellos Legorreta. Pero que no por ello deben interpretarse como punto de origen literal de su obra.

En una de las entrevistas realizadas por John V. Mutlow a Ricardo Legorreta, éste sitúa Monte Albán como el ejemplo de arquitectura precolombina en México que mayor influencia había tenido sobre él, *"especialmente en el ocaso, cuando se torna misterioso y sublime."*⁶⁰ Es en el tipo de ambientes o emociones, y no necesariamente en las propias geometrías, a lo que Legorreta se refiere cuando habla de este tipo de arquitectura, que reproduce un microcosmos en el espacio que le es otorgado para trabajar.

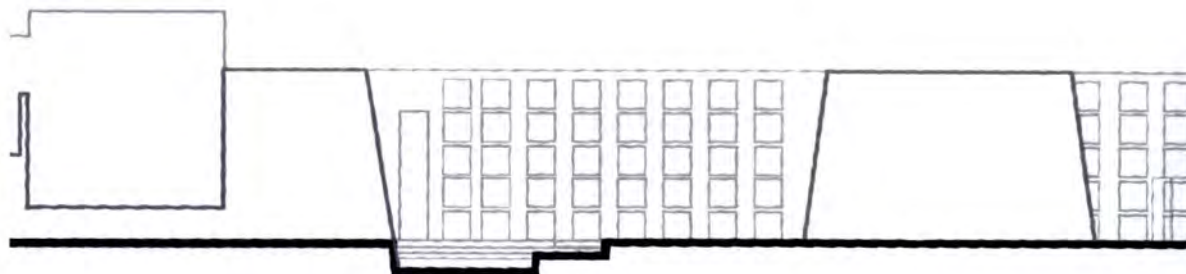
Goeritz por su parte interpreta que *"La manera en que el pasado de México se vive en el presente es a través de formas: Triángulos elementales, conos y pirámides, la misma yuxtaposición de formas primarias; el mismo barroquismo exuberante; la misma preferencia*

por ciertos materiales; el mismo sentimiento maravilloso de lo monumental."⁷⁰ (Ver Fig. 70)

El Automex en ese sentido sería el ejemplo más cercano y significativo de esta visión. Y por ello la primera referencia real que Legorreta tendría para transformar la sección tradicional del Hotel por una de cuerpos truncados. Es lógico que existiera un bagaje implícito en las preconcepciones arquitectónicas, pero no podemos considerar que las obras prehispánicas son la referente inmediata al concepto del Hotel, sería algo muy literal. El Automex sería la primer obra donde Legorreta emprendería y cuestionaría, por medio de Goeritz, las posibilidades geométricas del muro, y encontraría la libertad para desarrollarlas. Si observamos finalmente la sección que generan los edificios del Hotel, (ver Fig. 71) con respecto a la de los conos de Automex, entendemos entonces que hubo un proceso real en la obra de Legorreta.

Sea cual fuera el origen, lo importante es que Legorreta lleva más allá las discusiones sobre la ausencia de paralelismos ya trabajadas desde el juego dinámico de Goeritz en el Museo Experimental El Eco y posteriormente por Barragán en el desarrollo de la Quilla de la Capilla de las Capuchinas, aclarando que ambas fueron solamente en planta. Legorreta, rompe con la estructura ortogonal no sólo en planta, sino también en sección. Como ya habíamos mencionado con anterioridad, la envolvente principal de los muros se desfasa del eje vertical produciendo un paramento inclinado que maneja en cada una de las fachadas de las misiones. Así haciendo un pequeño giro de siete grados hacia el interior del volumen, transforma toda la estructura espacial interior y exterior.

Esta idea requeriría de un proceso serio, y no es que desde el principio Legorreta optara por el paramento inclinado. Si observamos la maqueta realizada para la presentación del Hotel al Comité de los Juegos



70 Monte Albán. Fotografía: Wayne Attie.

71 Sección esquemática de la zona de habitaciones del Hotel Camino Real. Dibujo Mara Partida.



Olímpicos, (ver Fig. 72) podemos apreciar que Legorreta mantenía los paramentos totalmente verticales y por medio de un juego de parasoles establecía la retícula final de la fachada. Estos parasoles, por su disposición saliente ante el cerramiento, nos vienen a recordar el sistema que utilizó en el área de oficinas del Automex, solamente reproducidos también en el sentido vertical. Y de acuerdo con la serie de plantas publicadas en *Progressive Architecture o Architectural Forum*, estas divisiones aparecían indicadas también en planta. (Ver Fig. 73) A diferencia de como aparecerían en las plantas definitivas, donde serían omitidas presentando una habitación continua.

La decisión de inclinar los cerramientos repercutiría en varios aspectos del diseño del conjunto, tanto exterior como interiormente. El primero, que ya hemos analizado, conduciría a explorar las posibilidades que la envolvente misma y sus intersecciones producían. En el caso del

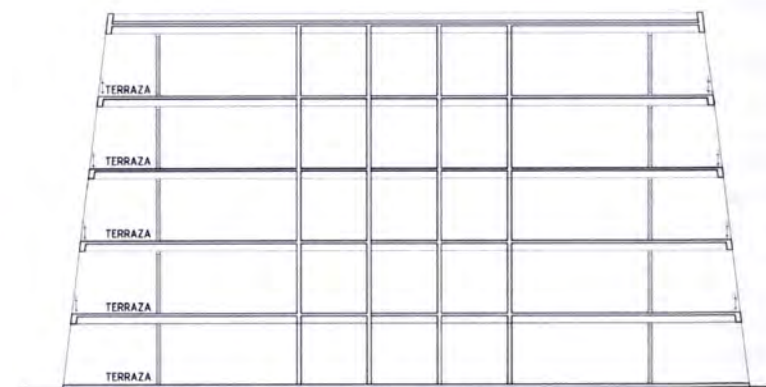
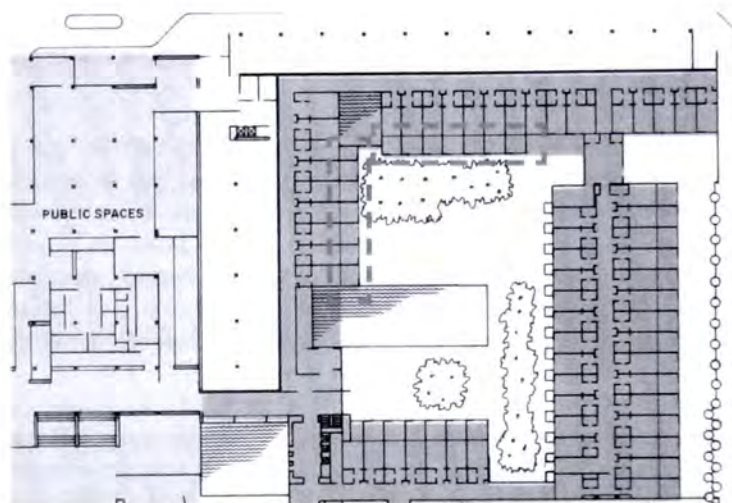
interior, el paramento inclinado condicionaría la solución final del diseño de las habitaciones, por lo que Legorreta incluye como zona de ajuste, para absorber la inclinación del muro, una terraza. (Ver Fig. 74) En realidad las habitaciones siempre estuvieron dispuestas con vista hacia el patio, lo que no es claro en el proceso, es la presencia continua de la terraza. El inclinar el muro, transformaba la fachada de una textura reticular variable, producida por los parasoles, a una sola superficie continua con perforaciones y con ello el área que ocupaba el parasol fue incorporada dentro de la habitación dando cabida a esta terraza.

Al hacer esta operación, Legorreta devuelve al muro la propiedad que siempre le había dado en su obra, la solidez que resalta las volúmetrías simples de sus cuerpos. Era una especie de reacción automática, "Quizá lo que suceda es que formamos parte de una tendencia contra el abuso que se ha hecho del cristal en un lugar como México, donde

72. Maqueta del Hotel Camino Real México, para la presentación del proyecto. En el círculo: Intersección 3, con operación lítaral del vaciado. En: *Arquitectos de México*. Núm 28, 1968

73. Acercamiento en planta baja del Hotel Camino Real. Publicada en: *Progressive Architecture*. Núm. 50, 1969. y en: *Deutsche Bauzeitung*, 1970.

74. Sección por área de habitaciones. Dibujo Mara Partida.



*la luminosidad del ambiente permite cerrar más los volúmenes y las combinaciones de paramentos y luces. Este juego no sucede mucho y creemos que no se ha explotado suficientemente."*⁶³

Aunque no es claro si Legorreta pensó en darle una lectura final a los paramentos como planos o volúmenes, lo que sí sabemos es que para él los planos son los elementos realmente importantes del espacio y sus proporciones son fundamentales. Al respecto explica *"Los planos no sólo tienen la función práctica de cubrir y proteger, sino que limitan y definen el espacio. Reciben la luz y la reflejan o la utilizan. Los planos confieren escala y proporción. La proporción es fundamental en mi forma de proyectar. Incluso llego a cambiar el tipo de lápiz o de plumilla para acentuar las proporciones o utilizo un trozo de cartón para comprobar si los planos de un espacio están proporcionados"*,⁶³ con lo que establece un criterio de espesores que le permiten acentuar la idea que quiere del espacio.

El Hotel, vino a ser un experimento no sólo en el uso del plano, que Legorreta lo lleva muy bien desde el Automex, sino en cuanto al juego que implica fundir un plano en un volumen y lo que la percepción de este juego implica. Un proceso complejo pero fácil de entender.

Ante la solidez, Legorreta debía dar solución a una fachada que respondiera a la evidente modulación de las habitaciones que resguardaba. Esto propició que se experimentara dentro de un patrón compositivo de repetición, donde partiendo de repeticiones de vanos, Legorreta opta por dejar casi reflejado hacia el exterior la estructura o retícula generada por las mismas habitaciones, de forma que el muro en sí conforma una especie de celosía en una escala totalmente arquitectónica, con las profundidades proporcionales, utilizando módulos de aproximadamente 2.40 x 2.40m. El juego de la escala en este sentido representa la técnica más significativa en el proceso de visualizar o mirar los objetos con la componente artística que conllevan ciertas



arquitecturas. De aquí recordar la importante aportación que Mathías Goeritz vino a dar a la arquitectura, al mirarla a través de los ojos de un escultor. (Ver Fig. 75)

La escala en este sentido viene determinada por la relación que se establece entre el edificio o el espacio y las partes que lo integran. De acuerdo a este juego de relaciones Legorreta rompe con el concepto de escala en el momento en que establece que un plano, un volumen o incluso un mismo espacio pueden tener las mismas afecciones traspasando las barreras de la escala convencional. Así, una fachada puede transformarse en celosía y viceversa, todo depende desde qué escala y en relación a qué objeto se le mire.

Desde lo más convencional de una mirada, el muro tiene dos lecturas, una que le permite percibirse como un cuerpo sólido con perforaciones y otra como superficie permeable tipo celosía, dependiendo del punto

75. Juego de escala en celosías y fachadas, comparación con alejamiento en fachada de la zona de habitaciones. Edificio para Televisa, Ricardo Legorreta. Fotografía: Lourdes Legorreta, 1997.



76. Juego de percepción entre volumen o superficie. Comparativo entre puntos de vista de la fachada. Fotografías: Mara Partida para efectos de esta investigación.

77. Planta de habitaciones indicando el desfase del cerramiento en habitaciones. Dibujo Mara Partida.



de vista que se mire. (Ver Fig. 76) Esto se debe al simple juego de plegado que Legorreta le da al plano en la fachada. Si observamos el muro de derecha izquierda, en cualquiera de los cuerpos de las misiones, parece como si las perforaciones atravesaran el volumen por completo, haciendo que se perciba el edificio como un elemento monóticamente perforado. Si lo observamos de izquierda a derecha siempre percibiremos el canto del mismo que sobresale y define el muro como una superficie independiente y bien diferenciada.

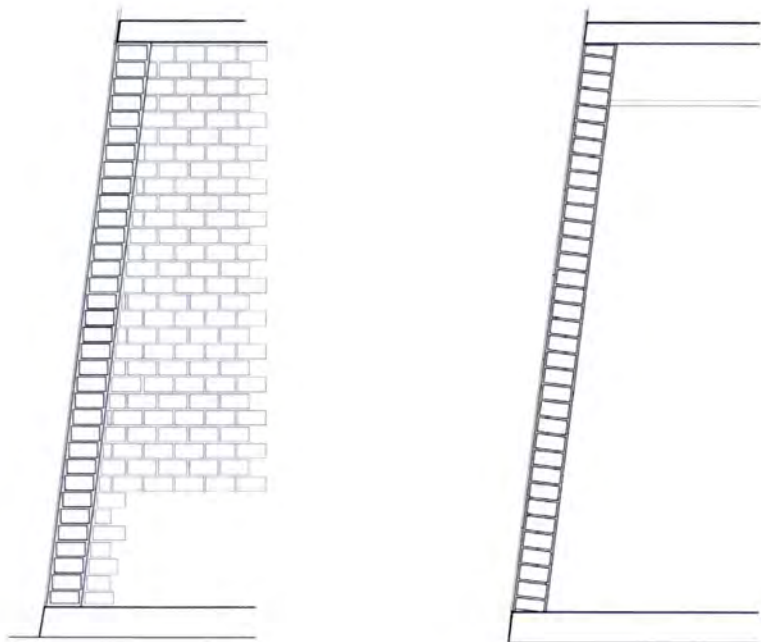
La razón porque la percepción del paramento varía, se debe a la forma en que Legorreta encierra o dobla el muro divisorio de cada habitación sobre la fachada. Cada hueco está desfasado del eje de simetría de la habitación, de manera que cuando Legorreta dobla el muro hacia el interior del cuarto siempre se percibe un trozo de paramento en el extremo derecho, mientras que desde el muro izquierdo dobla hacia el exterior de la habitación incorporándose a la fachada, haciendo que

desde afuera se perciba un muro completamente grueso. (Ver Fig. 77) Recordemos que este tipo de operaciones de plegado eran muy recurridas por Luis Barragán, sobretodo en los umbrales importantes de su casa y la idea de transformar la apariencia real de un muro, es algo que ha sido constante a lo largo de cada uno de las obras estudiadas en esta tesis de investigación.

El entendimiento de los procesos de doblado y la geometría serían factores clave en la forma en que Legorreta trasborda las barreras de la escala; y en especial el Camino Real México será la primer obra donde Legorreta la convierte en un elemento clave de su manera de hacer arquitectura. A lo largo de su trayectoria irá depurando las formas geométricas que utiliza, hasta caer en elementos tan básicos como el cubo, la esfera o la pirámide. En el Hotel estas formas no se muestran tan claras, al contrario hay una mezcla entre geometrías básicas indefinidas que le dan mucho mayor interés y variedad espacial. Estas geometrías serán mucho más latentes en el proceso de la obra, que en el resultado final.

Constructivamente la ausencia de paralelismos ha venido a ocasionar la mayor incógnita de este apartado. Si leemos la memoria constructiva⁶⁵ Legorreta habla de que *"la premura del tiempo en que debía construirse el hotel hizo que se estableciera un sistema estructural bastante sencillo y económico (...) por lo que la estructura en la zona de habitaciones será de muros, traveses y losas de hormigón armado; los muros divisorios de tabique de barro recocido."*⁶⁵

Esto nos dio la pauta para entender la audacia que Legorreta tuvo con su aportación dentro de la ausencia de paralelismos. El uso de hormigón explica con mayor lógica la libertad que Legorreta se tomó para experimentar con un nuevo tipo de geometrías, ya que si hubiera levantado los muros de la fachada con tabique de barro, hubiera tenido que optar por realizar un trabajo mucho más artesanal basado en



poner unas guías de hormigón sobre las que se pudiera ir levantando el muro de forma inclinada, (ver Fig. 78) o sobreponer ladrillo por ladrillo desfasando uno sobre otro para ajustarse la inclinación, haciendo que el mortero fuera el mediador que absorbiera las diferencias entre un sistema constructivo tradicional ortogonal y una geometría inclinada.

De acuerdo a la información obtenida en el despacho de Legorreta, se decidió en ese entonces que el muro inclinado y el muro que divide el baño de la habitación, así como los perimetrales, fueran de hormigón. Éstos, junto con las losas y las vigas de hormigón, generaban una

retícula homogénea que respondía más acorde a las condiciones sísmicas del sitio. (Ver Fig. 79)

El tiempo era corto y la obra requería un trabajo mucho más técnico que artesanal. El hormigón había sido una constante en las obras que hemos analizado y Legorreta ya tenía conocimiento de su manejo desde muchas obras atrás, específicamente el Automex y los Laboratorios Smith Kline & French. La única diferencia sería que Legorreta no dejaría visto el hormigón, a pesar de que iba a tope con la tecnología y la idea moderna, Legorreta aún era partidario de los materiales cálidos, por lo



78 Opciones de acomodo de ladrillo recocido para formar el muro inclinado. Dibujo Mara Partida.

79 Isométrico estructural. Dibujo Mara Partida.

80 Despiece de recubrimiento en fachada. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

81. Detalle de despiece de recubrimiento en esquina de fachada. Dibujo Mara Partida.

"El muro no conoció su propia existencia hasta el momento en que la luz incidió sobre él" Louis Kahn*

* Entrevista a Ricardo Legorreta" en: Mutton, John V. *Legorreta Arquitectos. Ricardo Legorreta, Víctor Legorreta, Noé Castro*. México: GG, 1997, p. 13



que decide recubrirlo de piedra natural de cantera.

La forma de proporcionar el sólido con relación al vacío no fue nada arbitraria, al contrario, se estableció una correspondencia con el despiece de módulos de piedra con los que se recubrió la fachada. Cada módulo mide aproximadamente 40x50cm, por lo que se alternan tres módulos sobre la parte sólida y cinco sobre el vacío en el sentido horizontal. En el vertical, seis módulos son los que contienen la ventana y uno, que parece visualmente mayor pero en la realidad es el mismo, absorbe la parte sólida del entepiso. (Ver Fig. 80) Cuando la cantera dobla sobre el canto del muro, en la zona de la terraza, es cortada en diagonal para alinearse con él, sin guardar una geometría ortogonal sino romboide y trapezoidal.

Cuando el plano de fachada llega a su fin, generalmente la piedra no doblaba en las esquinas del muro, sino que Legorreta se limitó a mantenerlas solamente en las caras que eran inclinadas. Lo impresionante de este cambio de material es que la junta entre ambos acabados, la piedra y el revoco, es perfecta, lo que nos lleva a pensar que Legorreta cortaba la esquina de la piedra a inglete y la resanaba con mortero para que no hubiera referencia de ningún material sobre la fachada opuesta.⁶⁶ (Ver Fig. 81)

El uso de piedra fue quizá el factor último que provocó una asociación directa entre el concepto del Hotel y las pirámides, es lógico que una pirámide de piedra era la referencia inmediata para quien sólo conoce a México por medio de las pirámides. Con el tiempo la piedra absorbió humedad y hubo que sustituirla, en esa época en México no se utilizaban sistemas de fachada ventilada, por lo que se optó por quitarla y revocar la fachada. Razón por la que podemos encontrar a lo largo de esta tesis fotografías con uno u otro material de recubrimiento.

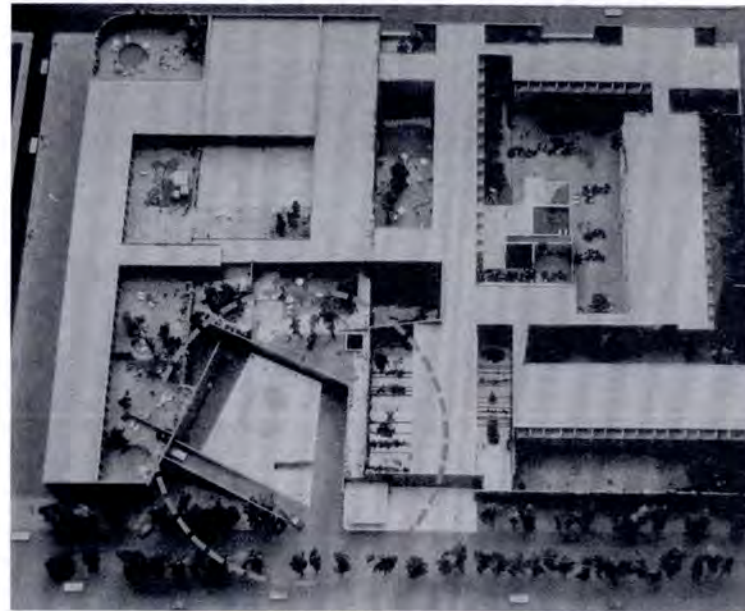
2.7 LA PLAZA DE INGRESO

Como hemos mencionado, la ausencia de paralelismos no sólo implicó una búsqueda en sección, sino en planta también. El ejemplo más claro fue la plaza de ingreso que rompe con todo el sistema ortogonal que se había establecido en el resto del Hotel. Observando la serie de dibujos y maqueta encontramos que desde el principio Legorreta tenía la intención de romper rotundamente con el sistema ortogonal en este espacio. Y fue paulatinamente que empezó a introducir los cambios hasta llegar a la solución final.

Hay que aclarar que dentro de los elementos que componían la plaza del ingreso, siempre estuvieron constantes cuatro: las dos rampas al estacionamiento, el plano de la plaza que se presentaba rotado y el elemento de agua circular. El concepto de celosía no apareció sino hasta después de mucho tiempo.

Parte del proceso de proyecto de este espacio pudo reconstruirse haciendo una lectura sobre la maqueta de estudio que fue presentada al Comité de los Juegos Olímpicos, comparada con varios de los planos que hemos presentado a lo largo de esta investigación.

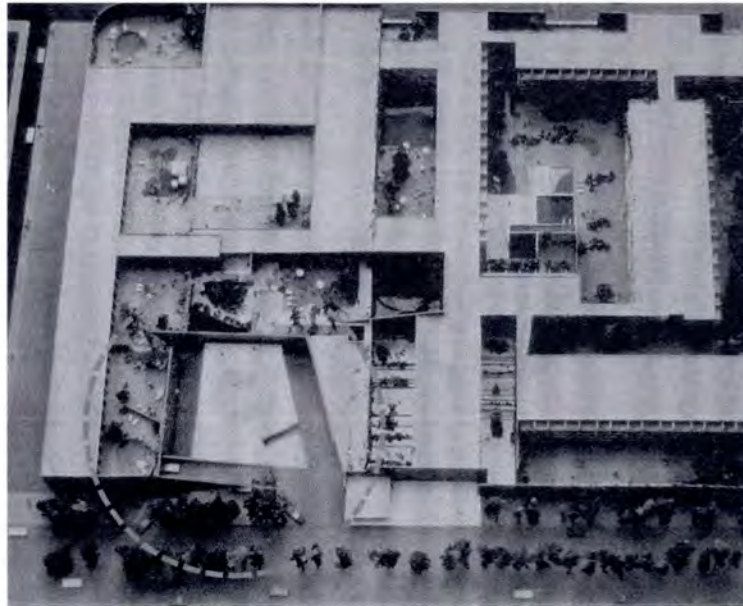
Es claro que Legorreta buscaba dar un énfasis especial en este espacio. En un principio el rompimiento con el sistema ortogonal fue provocado por un giro de aproximadamente veinte grados del plano vertical del estacionamiento hacia la plaza de ingreso. (Ver Fig. 82) Este giro permitió que Legorreta introdujera líneas y planos paralelos o perpendiculares a esta inclinación. Geométricamente la primera línea que visualizó para crear el ajuste entre el interior y exterior, fue la que delimitaba el vestíbulo de ingreso, de forma que la inclinó hasta dejarla perpendicular a la del estacionamiento, cortándola en su parte superior. Con esta inclinación acentuaba la entrada al vestíbulo y establecía un diálogo con el nuevo sistema. Las siguientes líneas que



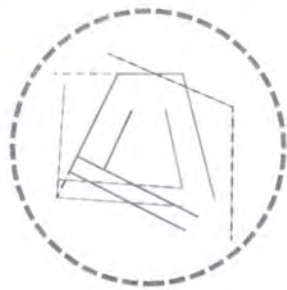
se incorporaron fueron los dos muros que delimitaban la rampa de acceso al estacionamiento, que igualmente se colocaron perpendiculares a la línea inclinada del estacionamiento.

En el espacio que se producía entre estas tres líneas y la línea vertical del pasillo de ingreso Legorreta definió un plano cuyos lados eran paralelos a cada una de estas líneas que lo delimitaban. Este plano contenía la plaza de acceso al Hotel y en él aparecen dos elementos importantes: un círculo sobrepuesto, que será el elemento de agua, y una incisión en una de sus caras para dar acceso a una nueva rampa al estacionamiento.

82. Primer esquema de la Plaza de Ingreso. Dibujo Mara Partida sobre maqueta presentada al Comité Olímpico.



- Opción 1
- Opción 2



83 Segundo esquema de la Plaza de Ingreso. Collage de adaptación de la propuesta sobre maqueta presentada al Comité Olímpico. Dibujo-Mara Partida.

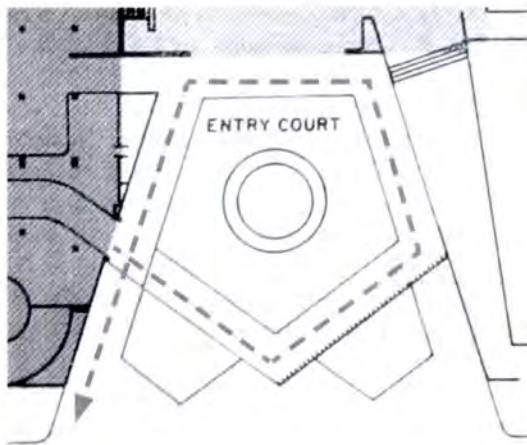
84. Definición de la geometría final a través de la fusión de los dos esquemas de la Plaza de Ingreso. Dibujo Mara Partida sobre maqueta presentada al Comité Olímpico.

Es difícil de decir, pero el plano parece inclinarse no solamente en planta, sino en el espacio también. Como si uno pudiera pasar por debajo de él en el polo superior y en el inferior izquierdo. Este efecto se origina porque el plano se intercepta casi con el paramento del vestíbulo a una altura media y con el de la rampa hasta el límite superior. Siguiendo la lógica de funcionamiento que la plaza tenía, Legorreta quería que los coches hicieran un recorrido perimetral al plano, hasta llegar a la esquina superior izquierda de la plaza donde tendrían acceso al estacionamiento a través de una abertura en el muro del vestíbulo y el del estacionamiento. Este recorrido no podría realizarse si el plano no se levantaba, por lo que existe un razonamiento lógico tras esta deducción.

Sin embargo, puede ser que el inclinar el plano trajera serios problemas tanto constructivos como funcionales, aunque espacialmente generara una propuesta interesantísima, por lo que trabajando sobre el mismo concepto Legorreta fue persiguiendo nuevas opciones.

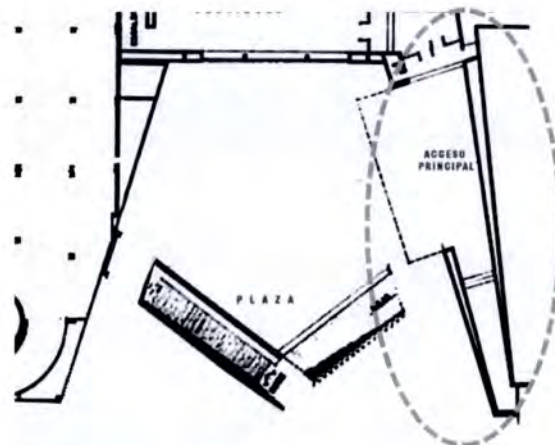
El siguiente paso, de acuerdo a nuestras deducciones, sería que Legorreta jugaría girando estos mismos elementos (ver Fig. 83) y una de las operaciones que probaría sería el inclinar la línea del pasillo de acceso al vestíbulo hacia la plaza, manteniendo el muro del estacionamiento recto. En este sentido todas las líneas, excepto la del pasillo de acceso, respetaban el sistema ortogonal, hecho que al parecer no buscaba Legorreta. Pero esta operación le daría la pauta para experimentar la combinación de ambas soluciones, la anterior y ésta.

De esta fusión se definiría la geometría final del espacio, (ver Fig. 84) y poco a poco serían mínimas las variaciones que se experimentarían en él. Legorreta conservaría de la primera opción, la línea inclinada del estacionamiento y con ella las líneas que contenían la rampa de ingreso al estacionamiento. De la segunda opción mantendría la línea inclinada



del pasillo de acceso y la línea horizontal del vestíbulo.

En la fusión entre ambas opciones se definiría una nueva geometría del plano que contendría la plaza del ingreso, un pentágono conformado por líneas paralelas a cada uno de los muros limitantes de la plaza, propuesta que se conservaría hasta el final. De acuerdo a la planta publicada por *Progressive Architecture*, (ver Fig. 85) el pentágono se define en sus cinco caras por el recorrido que crea una sola rampa continua de ingreso al estacionamiento, eliminando la segunda rampa hacia un nivel más bajo. En ese sentido, no queda claro si el ingreso desde la calle está considerado en el ala izquierda inferior del pentágono o en la derecha, como fue pensado siempre. Lo que sí se puede percibir es que este cambio de geometría sugería que la rampa hacia el estacionamiento fuera la que adoptara la pendiente y no el plano mismo de la plaza. Con esta idea, el pentágono corría el riesgo de quedar atrapado entre la rampa, por lo que había de buscarse otra solución. En esta planta se vería insinuada una especie de Celosía.



En la planta publicada por el *Architecture Formes Fonction*, (Ver Fig. 86) se retomarían, bajo estas mismas geometrías, la idea de dos rampas, una que asciende y otra que desciende. El ingreso principal desde la calle queda definido sobre el polo inferior derecho y el plano de la plaza queda totalmente borrado, aunque no quiera decir que no se haya pensado todavía. Con esta operación se entiende que la plaza estaría contenida sobre el mismo nivel del acceso principal, eliminando cualquier tipo de pendiente o inclinación. La novedad sería la aparición por primera vez de la celosía de ingreso y la definición del acceso principal en planta baja.

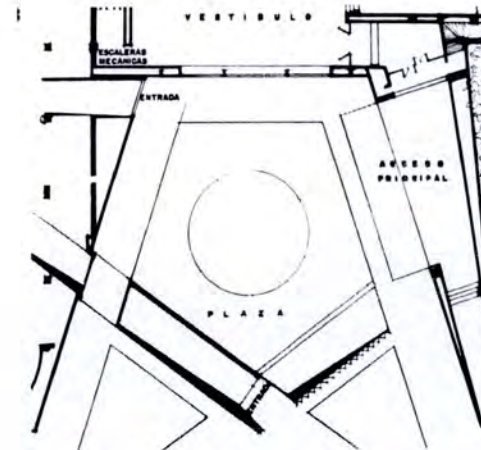
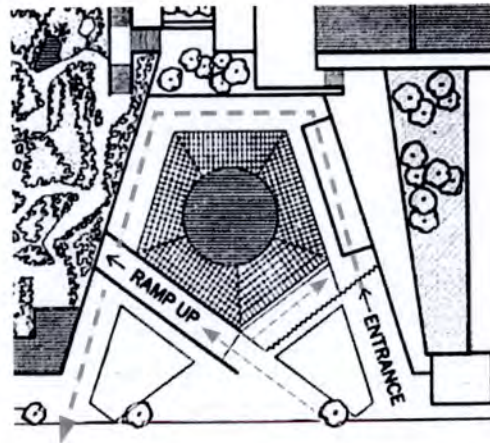
Como paréntesis, para sorpresa de esta investigación, a través de esta planta nos percatamos de que Legorreta contiene dentro de un triángulo truncado el acceso principal del Hotel. No es la primera vez que nos encontramos con un triángulo dentro en ésta tesis de investigación, al parecer, el triángulo ha venido a ser la figura inconsciente de artistas y arquitectos. Legorreta no sería la excepción. (Ver Fig. 87)

85. Acercamiento sobre planta de Plaza de ingreso del Hotel Camino Real. Publicada en: *Progressive Architecture*, núm. 50, 1969, y en: *Deutsche Bauzeitung*, 1970.

86. Acercamiento sobre Planta Plaza de Ingreso del Hotel Camino Real. Publicada en: *Architecture Formes Fonction*: Año 15, 1969.

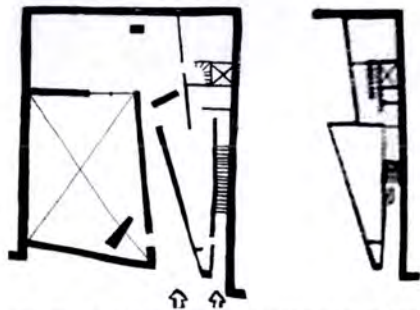
86. Acercamiento sobre la planta de Plaza de Ingreso en el Hotel Camino Real. Publicada en: *Architectural Forum*, Núm. 4, 1968.

87. Acercamiento sobre planta Plaza de Ingreso del Hotel Camino Real. Publicada en: *Deutsche Bauzeitung*, Núm. 104, 1970.



Coincidentemente al Museo Experimental El Eco, (ver Fig. 87") Legorreta define su triángulo con líneas que se engruesan o adelgazan en sus extremos, pero a diferencia de Goeritz, estas líneas son dibujadas con un vacío interior por lo que dejan de ser y leerse como líneas y se convierten en figuras que no llegan a completar el triángulo final entre ellas, sino que lo insinúan a través líneas auxiliares, como la que define el pavimento.

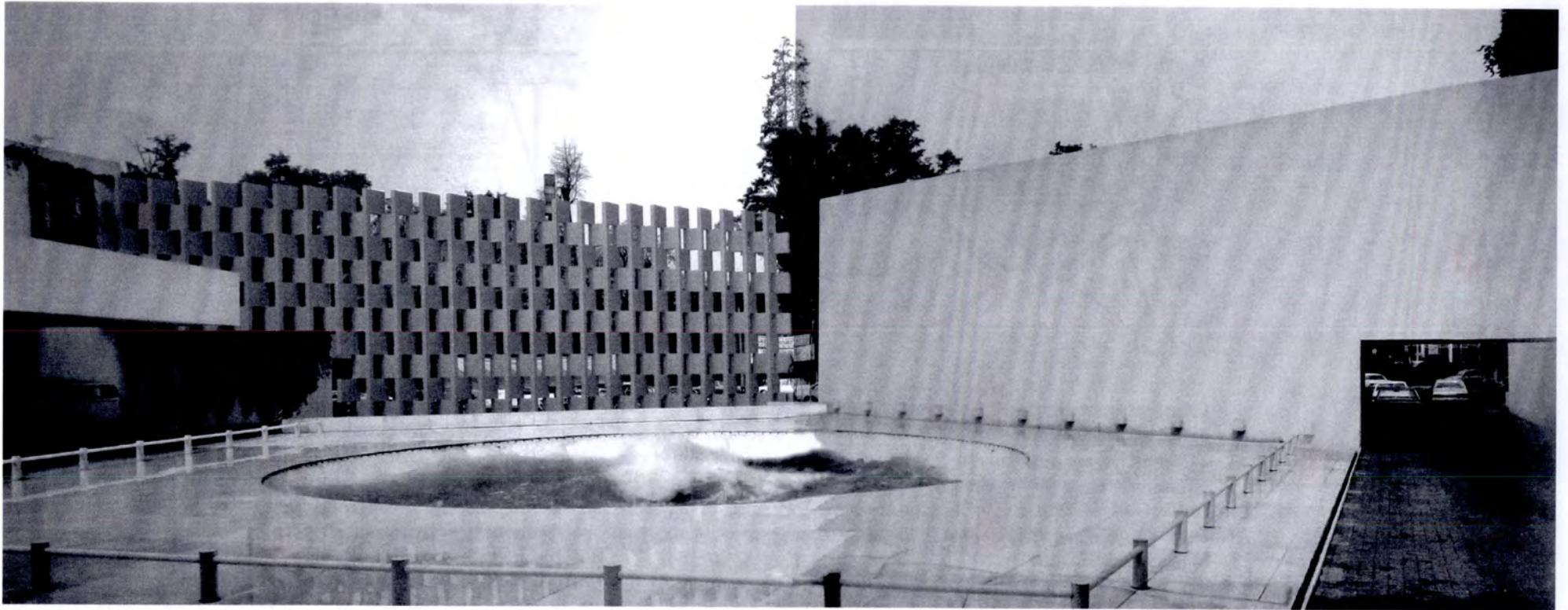
momento en que Legorreta no sólo extruye planos, sino extiende o desliza la cubierta del pasillo de acceso hacia el patio, borrando los límites entre ambos, para permitir una relación inmediata con el patio desde el ingreso. Este juego contiguo entre direccionalidad del espacio y apertura diferencian al Eco del Hotel, y es un juego que Legorreta irá repitiendo a lo largo de los recorridos.



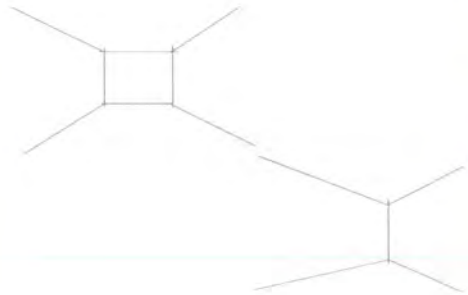
87": Planta Genérica Museo Experimental El Eco, Mathías Goeritz, 1953.

Legorreta lograba contener el acceso al Hotel dentro de tres triángulos claramente definidos: uno, el espacio en sí, contenido por los otros dos laterales. Casualmente, el esquema de disposición del triángulo presentaba una relación y disposición espacial semejante a la estructura del Eco, el acceso a un recorrido paralelo a un patio, que desemboca en el espacio principal, el vestíbulo del Hotel. Sin embargo, Legorreta rompe con la trayectoria tan estructurada al intensificar la relación patio-triángulo por una interrupción en el muro. Especialmente esta interrupción sería mucho más compleja que en el museo, en el

Posteriormente, en la revista *Architectural Forum* (Ver Fig. 88) aparece la propuesta final tal cual es. El plano de la plaza está dibujado y dentro de él el elemento circular de agua, así como la diferenciación de pavimentos entre el plano pentagonal y el camino vehicular. El proceso del diseño específico de esta fuente será un tema que desarrollaremos dentro del apartado de colaboraciones, por ahora sólo nos centraremos en los procesos que ayudaron a configurar las geometrías de este espacio, que para muchas publicaciones y para el Hotel mismo han constituido la imagen principal del Hotel Camino Real. (Ver Fig. 89)



89. Plaza de ingreso del Hotel Camino Real. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedita por el archivo Legorreta Arquitectos



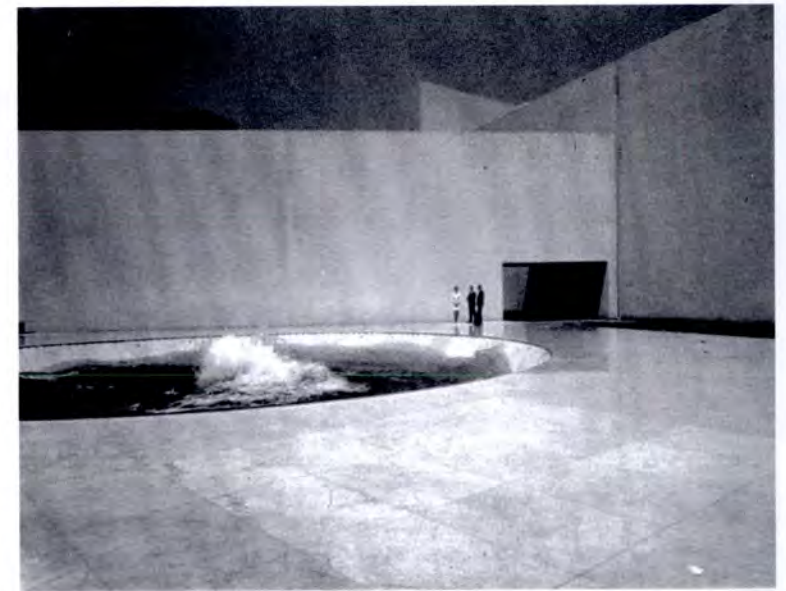
Como reflexión, uno puede tener un juicio sobre cuál de estas soluciones pudo haber tenido mucho mayor interés espacial; lo que es importante reconocer es que al final la geometría pentagonal o cuadrada que pudo haber generado esta plaza de ingreso, es lo que menos importa, porque en el espacio nunca llegas a percibir esa forma concreta. Tanto físicamente como fotográficamente esta percepción no varía, ya que aunque el espacio está compuesto por tres muros sólidos contrapuestos al pasillo de ingreso que se mantiene siempre abierto, es difícil tener un ángulo, por la grandeza y escala de la plaza, desde donde puedas percibir cuatro lados de un solo vistazo, en vez de tres. Por lo que esquemáticamente las fugas que se puedan percibir son las mismas que en un espacio de cuatro caras. (Ver Fig. 90) El quinto lado, que está cerrado por la celosía, desde el pasillo de ingreso se mantiene casi oculto; una vez que has traspasado la celosía para entrar al Hotel y te incorporas en el interior de este pasillo te quedan presentes solamente

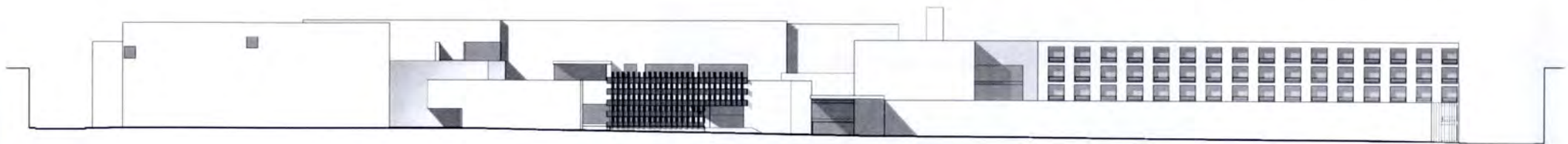
90. Arriba: Ángulos de Percepción en un espacio cuadrado, de frente y en sesgo. Dibujo Mara Partida. Izquierda: Plaza de ingreso del Hotel Camino Real. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

90a. Derecha: Plaza de ingreso del Hotel Camino Real. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

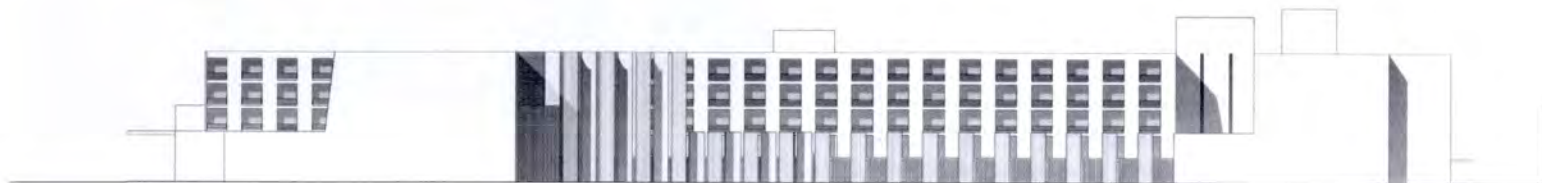
los tres muros sólidos, que comparándolos con un espacio ortogonal fugado, crean una sensación espacial muy semejante.

Con este truco perceptivo, Legorreta aprovecha para incorporar más emociones dentro de un solo espacio. Desde que se entra, el espectador se siente atrapado por el juego geométrico y espacial que se genera dentro de la plaza. En él se logran capturar todas las ventajas y efectos que la luz y sombra de México pueden crear y sus muros sobrios y estucados, que en un principio fueron pintados de blanco, intensificaban más la pureza geométrica del espacio en contraste con los elementos esculturales, la celosía y la fuente. La Plaza, en ese sentido, sería la antesala al mundo de recorridos de instancias que Legorreta buscaba estructurar, y como tal debía de contener la magia suficiente como para atraernos a iniciar ese recorrido.





Alzado Principal, Av. Mariano Escobedo



Alzado Lateral Calle Victor Hugo

2.8 LIMITES Y LINDEROS

"Bosque De Cigarros"

A pesar de que el edificio está planeado como un elemento totalmente introvertido, Legorreta no le da la espalda al contexto urbano, y trabaja con originalidad y gracia los límites o la cara hacia la calle. Para ello se vale de objetos o elementos fuera de lo convencional, con los que experimenta el factor permeable y una variabilidad sumamente significativa. (Ver Fig. 91) Cada fachada que confiere al perímetro de la

manzana está diseñada a partir de criterios diferenciados, pero con la idea de mantener una variación de atmósferas a lo largo del recorrido exterior que permitan fugar un poco lo que se vive dentro hacia fuera, por lo que ninguna fachada mantiene una misma altura, porosidad y solidez. (Ver Fig. 92)

91. Alzados del Hotel Camino Real México. Arriba: alzado principal. Abajo: alzado calle Victor Hugo. Derecha: Alzado posterior calle Leibniz. Dibujo Mara Partida.



Alzado Posterior Calle Leibniz

El Hotel, dentro de la tendencia predominante de los rascacielos, no era considerado como un edificio alto. Con respecto al contexto en el que se ubicaba, rebasaba por una pequeña diferencia la altura promedio de los edificios aledaños, que en su mayoría eran de dos o tres niveles y en contadas excepciones cuatro, en contraposición a los cinco del Hotel. Dejar esta diferencia inmediata podría haber tenido serias repercusiones para la aceptación del Hotel en esta zona, por lo que Legorreta utiliza el límite como pretexto para mediar o adaptarse sutilmente a las condiciones y escala del entorno.

Este patrón, despertó la posibilidad de trabajar el límite estableciendo una altura media que permitiría alinearse en su mayoría con los edificios vecinos de dos o tres niveles, y al mismo tiempo resguardaría, en un plano más retrazado, los bloques de los edificios que conformaban el Hotel. Este juego, en combinación con la vegetación, permitió esfumar la presencia monumental que el Hotel a primera instancia establecía sobre sus vecinos, y contribuyó a crear una percepción imaginaria del mismo. El edificio desde ninguna de sus fachadas puede percibirse en su totalidad,



92. Vista aérea del conjunto Hotel Camino Real México. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

cada fachada, dependiendo de su importancia y contención guarda un carácter y forma de enfrentarse al contexto diferente y peculiar.

Además de establecer una altura media de aproximadamente nueve metros para adaptarse al contexto, Legorreta adopta como segunda estrategia desmaterializar las esquinas por una operación de quiebre; técnica que aplica a tres de sus cuatro esquinas de manzana, con lo que promueve también que el límite acompañe el recorrido de una manera más amable al doblar la fachada. Así, borra la idea de percibir la esquina como una barrera, y al escalar los cuerpos en sección y planta hace un gesto más noble y atractivo, como si embonara volúmenes entre sí. Unas veces será un simple doblez sobre el muro, un desfase entre planos que rompe con la continuidad del plano de fachada, y otras, un rompimiento o cambio de materialidad e incluso porosidad intercalando elementos como rejas. (Ver Fig. 93)

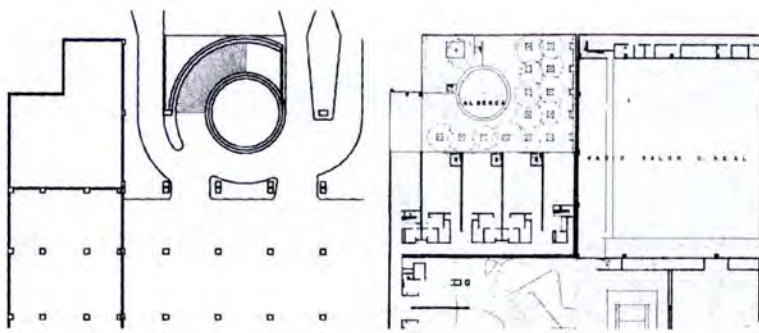
No sabemos si fue intencional, o casual, en este sentido, el que no exista plano alguno de las fachadas del Hotel, por ello es que se

intentó recrearlos para poder, aunque sea en dibujo, percibir el Hotel en sus cuatro caras.

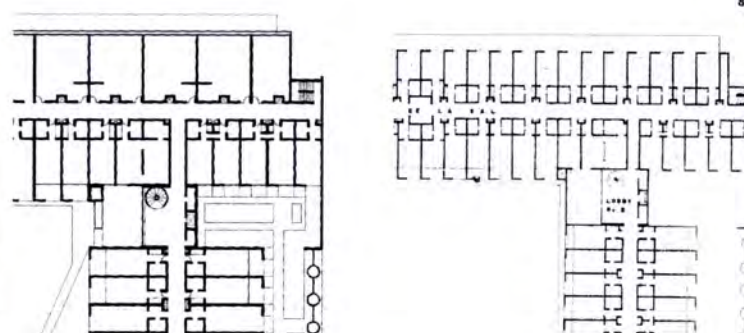
En la fachada hacia la Av. Mariano Escobedo, donde se propone el ingreso principal al Hotel, Legorreta juega con varios planos de fachada para incorporar las diferentes alturas de cada uno de los volúmenes que llegan a formar parte de ella. (Ver Fig. 94) A diferencia de las demás fachadas, será en ésta donde hará la única interrupción contundente dentro de todo el perímetro del Hotel, que aprovechará para introducir el acceso principal. Para acentuar esta pausa, a su izquierda, el plano del estacionamiento se presenta sólido, firme e inmediato a la esquina con el fin de esconder lo más que se pueda el acceso y contrastar con mayor énfasis la serie de planos diagonales que aparecerán con él.

En el lado derecho del ingreso se incorpora el muro perimetral en el mismo plano de fachada que el muro del estacionamiento, pero a diferencia, tendrá la altura promedio establecida por Legorreta. Al doblar la esquina, este muro es interrumpido por una reja que,

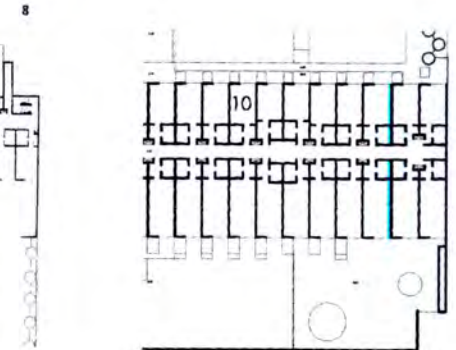
93. Tratamiento en cada una de las esquinas de manzana del Hotel Camino Real México. Tomado de la planta publicada en: *Moebel Interior Design*, y archivo Legorreta Arquitectos redibujada por Mara Partida.



Esquina superior izquierda Manuel Kant-Leibniz. Plana baja- planta cuarta

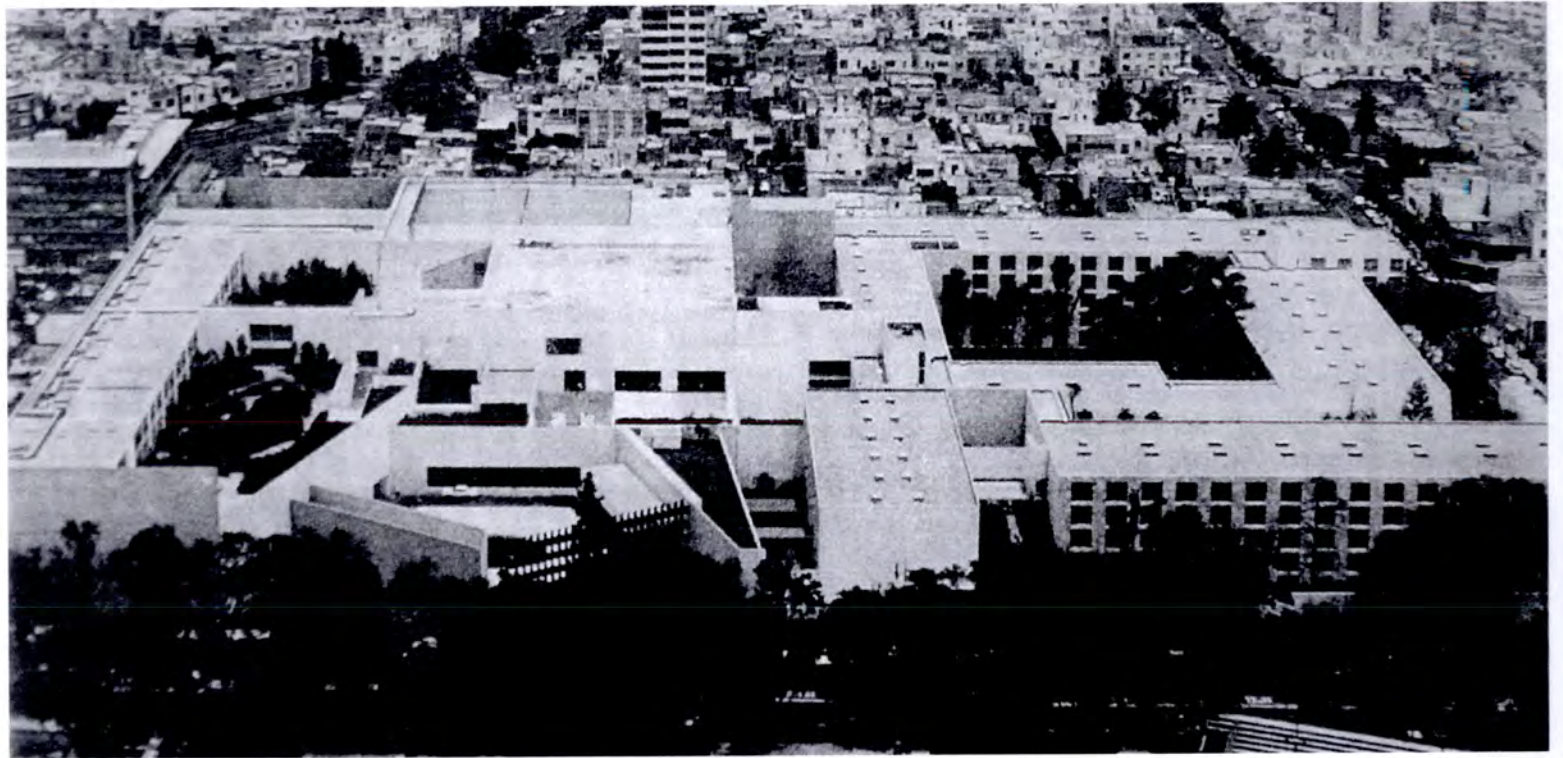


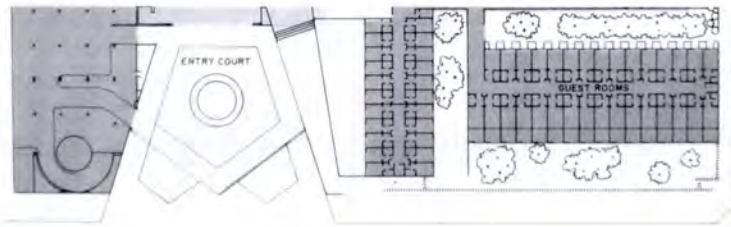
Esquina superior derecha Leibniz-Victor Hugo. Plana baja- planta cuarta



Esquina inferior derecha, Av. Mariano Escobedo-Victor Hugo. Plana baja

94. Vista aérea del conjunto Hotel Camino Real México. Publicada en *Progressive Architecture*. Núm. 50, Junio 1969.





guardando la misma altura, permitiría percibir desde el exterior el jardín que acompaña la "Misión de Capistrano". Observando la serie de planos publicados, encontramos que en una de las propuestas todo este muro es sustituido por una reja, haciendo que la fachada sea completamente permeable. (Ver Fig. 95)

Es de suponer que con la importancia y tráfico que adquirió la avenida, Legorreta tuvo que sustituirla por un muro y la idea de permeabilidad se perdió. Contrariamente, hacia la calle Víctor Hugo, una calle de menor exposición vehicular, Legorreta consiguió diseñar una fachada totalmente permeable a base de elementos esculturales: cilindros en combinación con rejas, que nos recuerdan de inmediato la intencionada Plaza del Cigarro propuesta por Barragán en los Jardines del Pedregal.

Pareciera que en esta fachada Legorreta resumiera todas las enseñanzas antes estudiadas en cada uno de las obras que componen esta tesis de investigación. Claro es que de rejas y celosías hemos tenido un proceso desde los Jardines del Pedregal donde Barragán cedía al entorno una permeabilidad visual total valiéndose de rejas como limitantes físicas del espacio; y fue en estas rejas donde se exploraron varias posibilidades: el agruparlas dentro de una figura reconocible, ya sea un cuadrado o un rectángulo, el ser sujetos de aplicación de color, el liberarlas en uno de sus bordes o componentes como elementos

físicamente independientes pero con una función siempre del conjunto, como lo hizo en la plaza de ingreso al Pedregal.

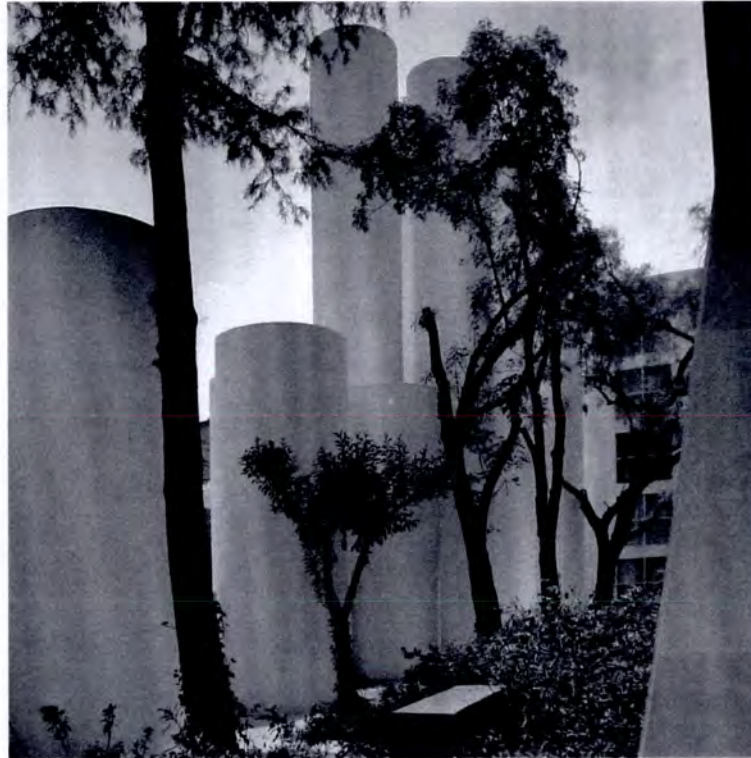
Legorreta retomaría esta última opción de elementos independientes y conformaría una idea de reja (ver Fig. 96) jugando con perfiles de acero en rombos de aproximadamente 10x10cm pintados de amarillo y separados por dos centímetros cada uno. Así, iría conformando grupos de rejas que generarían líneas de permeabilidad visual entre exterior e interior.

Aunados a estas líneas se intercalarían cilindros en dos alturas diferentes. Una que alcanzaría los cinco niveles alineándose con el límite del edificio, y otra que se ajustaría a la altura media de 9m dispuesta por Legorreta. Todos los cilindros, grandes o pequeños,



95. Planta del alzado correspondiente a la Avenida Mariano Escobedo. *Progressive Architecture*. Núm. 50, 1969.

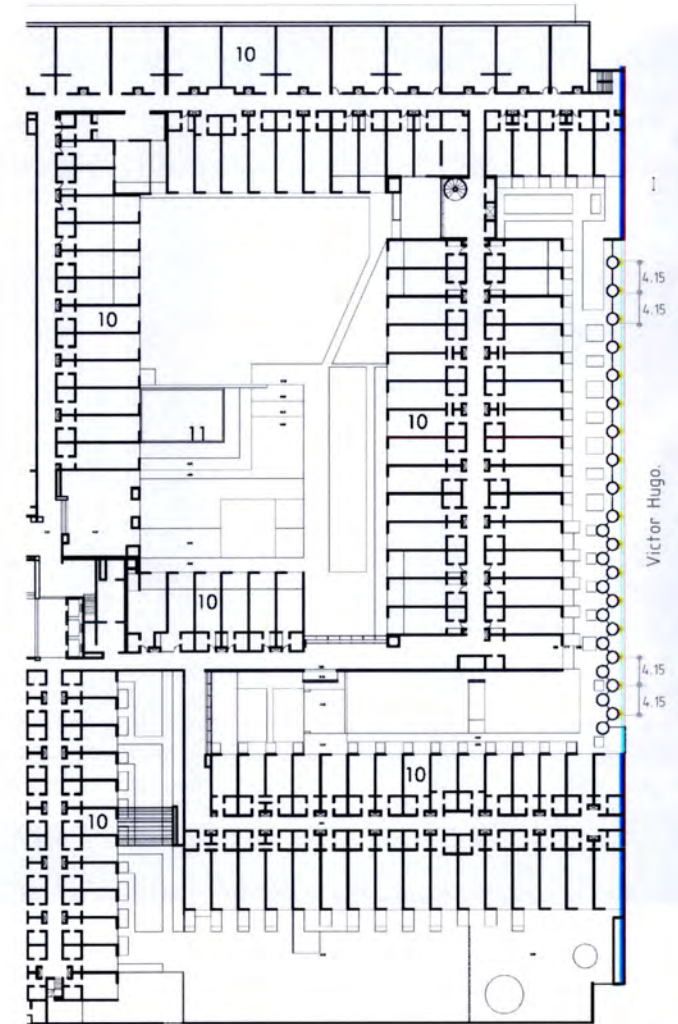
96. Reja del Alzado a la calle Victor Hugo. Fotografía: Mara Partida realizada para objeto de esta investigación, 2003.

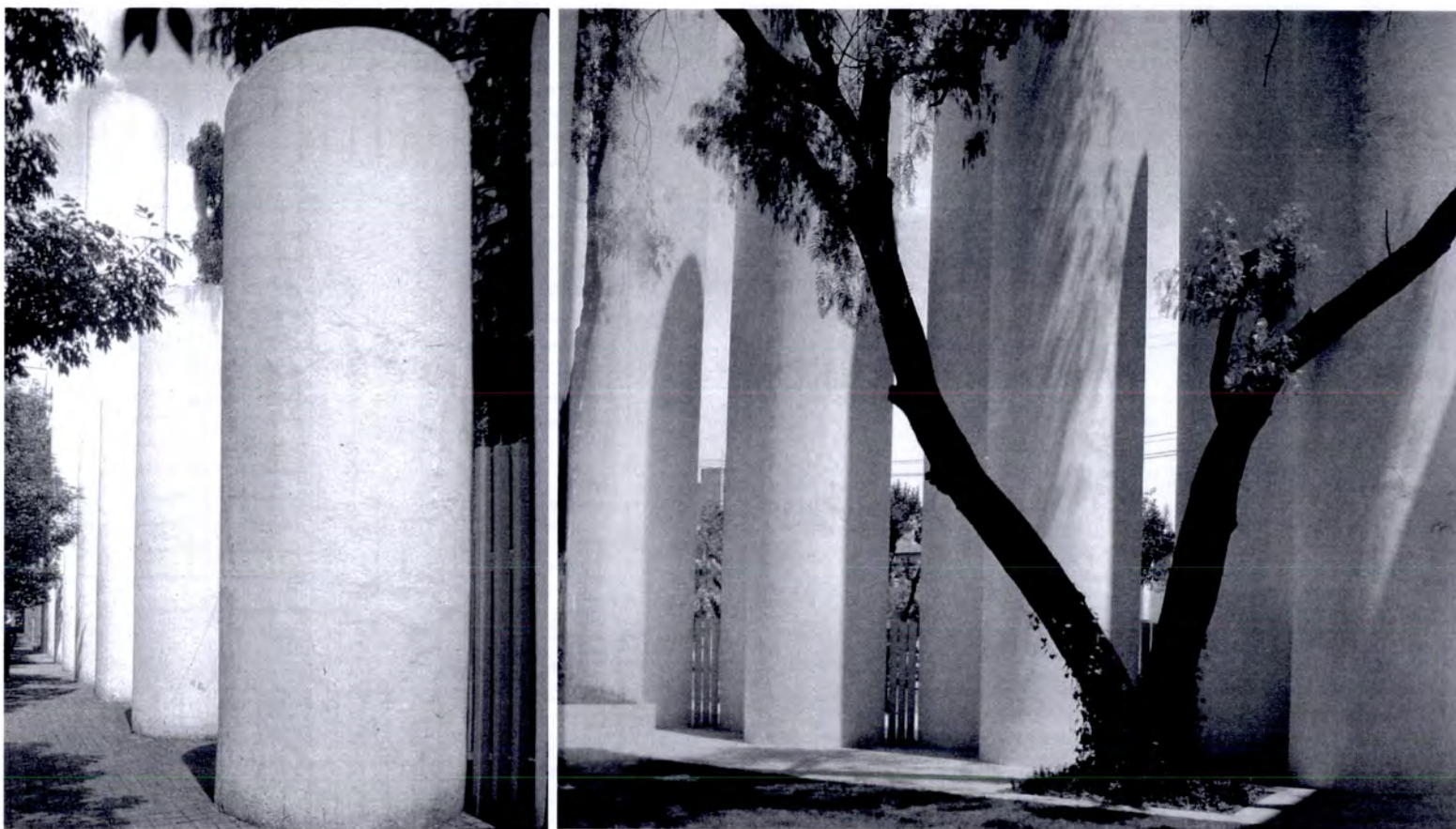


97. Cilindros perimetrales del Hotel Camino Real. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cédida por el archivo Legorreta Arquitectos.

98. Planta de cilindros perimetrales del Hotel Camino Real. Dibujo Mara Partida

mantienen el mismo diámetro de 1.75m, (ver Fig. 97) pero la forma en que alternadamente se disponen a lo largo de la fachada, produciría una variación dinámica en la percepción final de la misma. Aunque finalmente son veintiséis los cilindros proyectados sobre la fachada, visualmente desde la acera se percibe un ritmo constante de dieciocho de ellos. Esto se debe a que los ocho restantes están retrasados con respecto al plano de fachada. (Ver Fig. 98)





98a. Alineación de cilindros perimetrales del Hotel Camino Real sobre la acera. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.
98b. Cilindros perimetrales del Hotel Camino Real, vista desde el interior. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.



99. Cilindro en oficina Ricardo Legorreta. Cedita por el archivo Legorreta Arquitectos.

Ocho de ellos guardan la altura mayor y están colocados produciendo una especie de zigzag, de forma que al caminar sobre la acera sólo se percibe el canto de cuatro de ellos. Los siguientes ocho cilindros, de altura menor, están dispuestos de la misma forma zigzagueante e igualmente sólo se perciben cuatro de ellos. Los últimos nueve están dispuestos linealmente aproximadamente cada 4.15m sobre el mismo plano de fachada, al igual que el resto de los cilindros alineados sobre este plano, por lo que el ritmo es continuo si es visto en sesgo, pero es totalmente discontinuo si se le ve de frente.

Sabemos bien que tanto el concepto de "torre", como de "cilindro" no es nuevo en esta tesis. Desde la Plaza del Cigarro, Barragán había experimentado con la idea de recrear por medio del cilindro, en un proceso de abstracción máxima, la idea de una torre dentro de un espacio totalmente urbano, la "plaza". Años mas tarde junto con Goeritz, Barragán recurriría a elementos prismáticos triangulares para dar cuerpo a las Torres de Satélite. Ambos proyectos representarían unos de los exponentes más importantes de escultura -o arquitectura-monumental nunca antes explorado en México.

En el Automex, Legorreta junto con la colaboración de Goeritz, recurriría nuevamente a los volúmenes prismáticos. En esta ocasión conos truncados a los que incorporaría el programa dentro de estas esculturas monumentales. Posteriormente, para su despacho construido en 1966, Legorreta incorporaría por primera vez el cilindro en su obra, dentro de la escalinata de ingreso al despacho. (Ver Fig. 99)

En el caso del Hotel Camino Real específicamente, la aportación de Legorreta consiste en incorporar este tipo de esculturas como sistema limitante de la cara urbana del edificio. Al realizar esta operación, nuevamente demuestra que el concepto de escala y la mirada convencional de ver y entender los elementos arquitectónicos y escultóricos se ha transformado y ha adquirido la libertad para



mantener ese juego que le permitirá darle un nuevo rumbo a su obra. Así desafiaba el concepto convencional de un límite proponiendo no una reja ni un muro simplemente, sino un “bosque de cigarros”.

Algunas publicaciones de la época, como la *Deutsche Bauzeitung*, llegaron a publicar este bosque de cigarros como obra de Mathías Goeritz.¹⁰¹ Posteriormente, para la exposición de Goeritz en 1995, Ricardo de Robina en su artículo “*Mi relación con Mathías Goeritz. Escultura Urbana, Integración Plástica y Estética del Urbanismo*” publicado en *Los Ecos de Mathías Goeritz*, hace uso de su conocimiento y trabajo en colaboración con Goeritz y plantea que “*las torres cilíndricas, creación conjunta de Goeritz y Legorreta, se acercan mucho más a la continua obsesión de Goeritz por las Torres.*”¹⁰² Nuevamente más que un hecho

de autoría, tendríamos que hablar de un trabajo en colaboración y un proceso de discernimiento de las posibilidades arquitectónicas y escultóricas que tanto Goeritz como Legorreta desarrollaron. Para este análisis es evidente que la mirada de un escultor como Goeritz ha sido básica para renovar conceptos arquitectónicos, pero con la obra de Legorreta hemos descubierto que la visión del arquitecto también puede transformar los conceptos escultóricos dentro de su obra con un sentido de juego y libertad creativa.

“*Do it yourself*” escultura autodidacta de Goeritz, no moriría con los conos de Automex, sino que seguiría siendo fuente de inspiración para futuros proyectos de la mano de Legorreta y los cilindros vendrían a ser una reminiscencia de este aprendizaje. (Ver Fig. 100)

Hacia la calle Leibniz, donde se ubica el ingreso posterior al Hotel correspondiente al área de comercios, Legorreta trabaja con un lenguaje totalmente diferente, mantiene un solo plano de fachada, al que le suceden diferentes historias. (Ver Fig. 101) Dos son los conceptos principales de la fachada. En el extremo izquierdo, un cuerpo de menor altura que mantiene la modulación de las zonas de oficinas exterioriza la celosía constante de vanos de 2.40 x 2.40m aproximadamente, diferenciándola de la planta del nivel bajo por medio de un pequeño voladizo. En el extremo derecho, el plano ciego de fachada de mayor altura se irrumpe completamente con un hueco a doble altura que se alinea al cerramiento de los vanos de habitaciones. Este hueco, es en el único espacio de esta cara donde retrasaría el plano de fachada y lo cambiaría de color. Esta operación de vaciado es una idea que se mantiene desde el principio del proyecto, si observamos sus secciones esquemáticas está claramente dibujada. En la obra de Legorreta esta operación sería una forma de abstraer los pórticos clásicos, sin repercusiones estructurales ni geométricas.



100a. 100b. Cilindros perimetrales del Hotel Camino Real. Fotografías: Lourdes Legorreta. Cedidas por el archivo Legorreta Arquitectos.

101. Fachada posterior. Fotografía: Mara Partida para objeto de esta investigación, 2003.

2.9 RECORRIDOS

Un Laberinto Emocional

Entendida la idea arquitectónica del conjunto a partir de volúmenes compactos y lineales, la pregunta ahora recaía en cómo llevar a cabo la estructura interna en cada una de estas dos estructuras propuestas. Legorreta no iniciaría de cero, sino que se inspiraría en el concepto de articulación que había sido constante en cada una de las obras estudiadas: "*El recorrido de instancias*".

Partiendo de esta premisa, el Hotel plantearía su estructura espacial a partir de tres conceptos fundamentales: recorridos de instancias, espacios articulados y referencias espaciales. Recordemos que en el Museo Experimental El Eco, Goeritz estructura su pasillo de entrada basándose en un recorrido de instancias, una estructura lineal direccionada con sucesos simultáneos que acompañan la experiencia del recorrido y al mismo tiempo nos guían hacia una referencia espacial definida, ya sea un mural, una escultura o un espacio específico.

En el Automex, Legorreta retomaría este concepto y, aprovechando su sensibilidad espacial, potenciaría esta idea creando un cuadro secuencial de instancias en sí mismo, donde los protagonistas serían los ambientes recreados por las variaciones de luz, sombra y claroscuro, y no tanto por las propiedades que los paramentos propios o elementos arquitectónicos tienen. El espacio o galería como tal se desmaterializa ante los agentes externos, y aprovechando la dirección del espacio desfasa las referencias espaciales -que en este caso son los conos- de su eje lineal, con lo que provoca que cada paso del recorrido manipule la experiencia con una percepción fragmentada de las referencias espaciales.

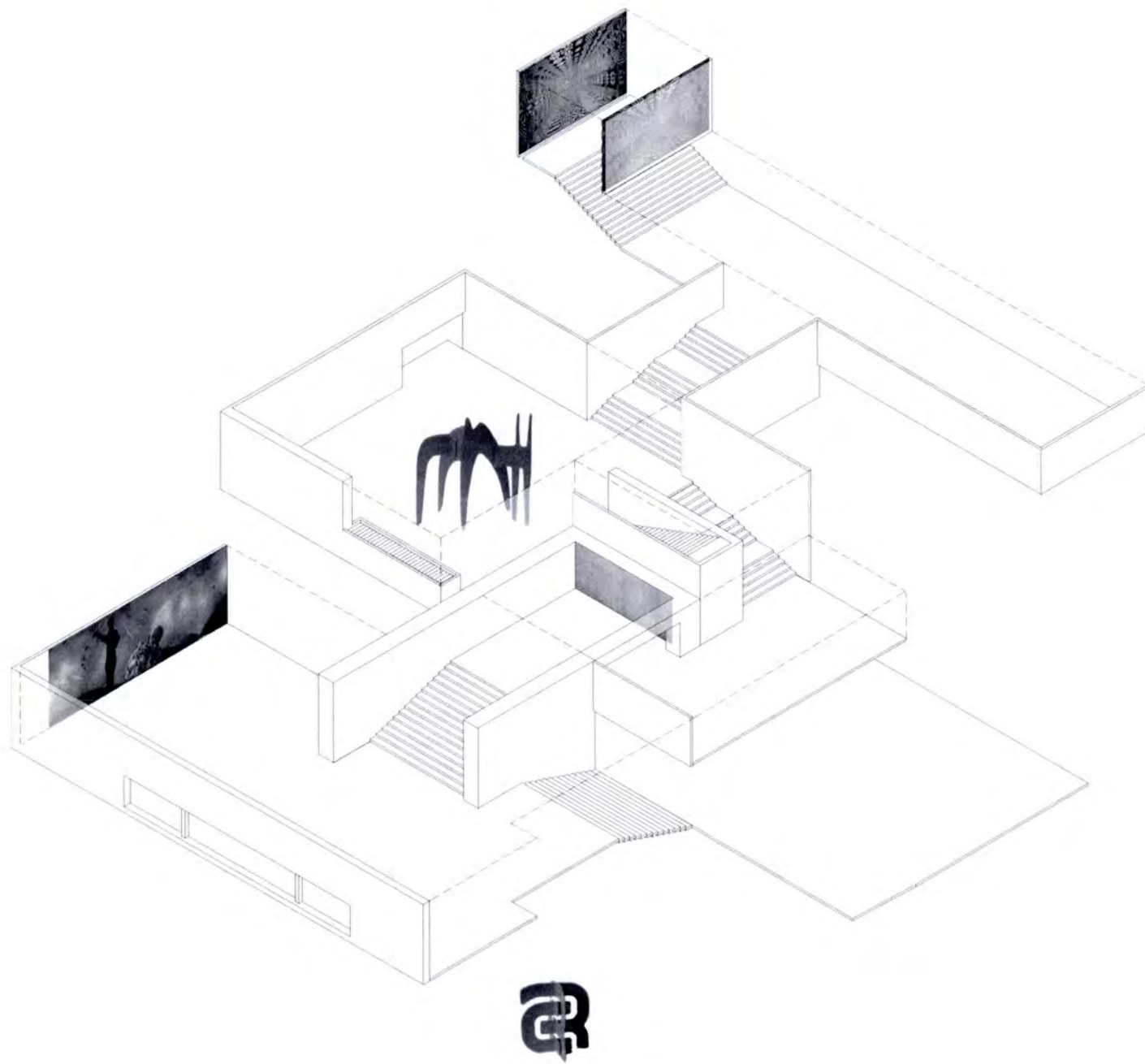
En el Hotel Camino Real, Legorreta involucrado con estos juegos de

referencias y recorridos de instancias continuaría la labor que las obras estudiadas le habían legado en el campo de trabajo donde debía incursionar. Era claro que en el volumen lineal el recorrido de instancias llevaría una lógica y dirección definida, semejante a la que se había desarrollado en los proyectos anteriormente estudiados, por lo que retomaría los sistemas de recorrido explorados en el Automex -caminos y galerías- dentro de la zona de habitaciones.

En el volumen compacto de la zona de lugares públicos, inspirado por el concepto que El Eco, como "museo" y obra arquitectónica presentaba, Legorreta buscaría la manera de crear una aportación totalmente novedosa con respecto a las obras estudiadas, e incorporaría la combinación de recorrido de instancias sorpresivas y referencias espaciales, pero con una nueva dimensión: movilidad en sesgo en una estructura bidimensional.

Llamamos estructura bidimensional, porque no se busca una dirección definida en el sentido horizontal, sino que por medio de referencias estratégicamente bien colocadas, basadas en un desplazamiento en sesgo en el sentido vertical, se generan una serie de relaciones interesantes entre ambas variables espaciales, el sentido *x* y el sentido *y*. (Ver Fig. 102) Donde en términos físicos, con un implícito dinamismo, la combinación de éstos produciría una variación espacial que lo convertiría en el más atractivo laberinto a recorrer para esta investigación: el espacio articulado.

Cada uno de los volúmenes, por su concepto mismo, representó toda una experiencia de creatividad y conocimiento espacial por parte de Legorreta.



102. Isométrico de espacios articulados en el Hotel Camino Real, dentro del volumen compacto. Dibujo Mara Partida.

Recorridos de Instancias.

Cuando Legorreta nos mueve en dirección horizontal dentro de la zona de habitaciones, nos conduce a lo largo de un "recorrido de instancias". No es fortuito, que conforme hemos avanzado a lo largo de esta tesis, el recorrido de instancias ha tomado un protagonismo especial. Muchos lo atribuyen a un legado de la misma arquitectura en México. Otros a la continua necesidad de trabajar el elemento "sorpresa" o "emoción" como móvil del espacio. Goeritz inició con la búsqueda de la "Arquitectura Emocional", Barragán la tomó como estafeta y la hizo realidad. Legorreta, según describe Wayne Attoe en su libro "The Architecture of Ricardo Legorreta, *habla frecuentemente acerca del ingrediente de la emoción en su trabajo y la necesidad de una arquitectura emocional. Demuestra que la respuesta emocional puede ser precipitada reduciendo una composición visual a un componente elemental en un balance dinámico y valiéndose de una selectiva exageración. Sobre esta base compositiva se añade un exceso dramático, voluntarioso y juguetón.*"⁶⁵

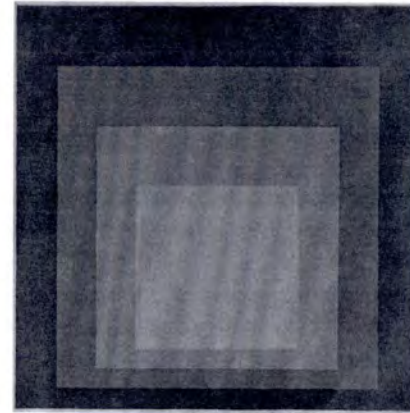
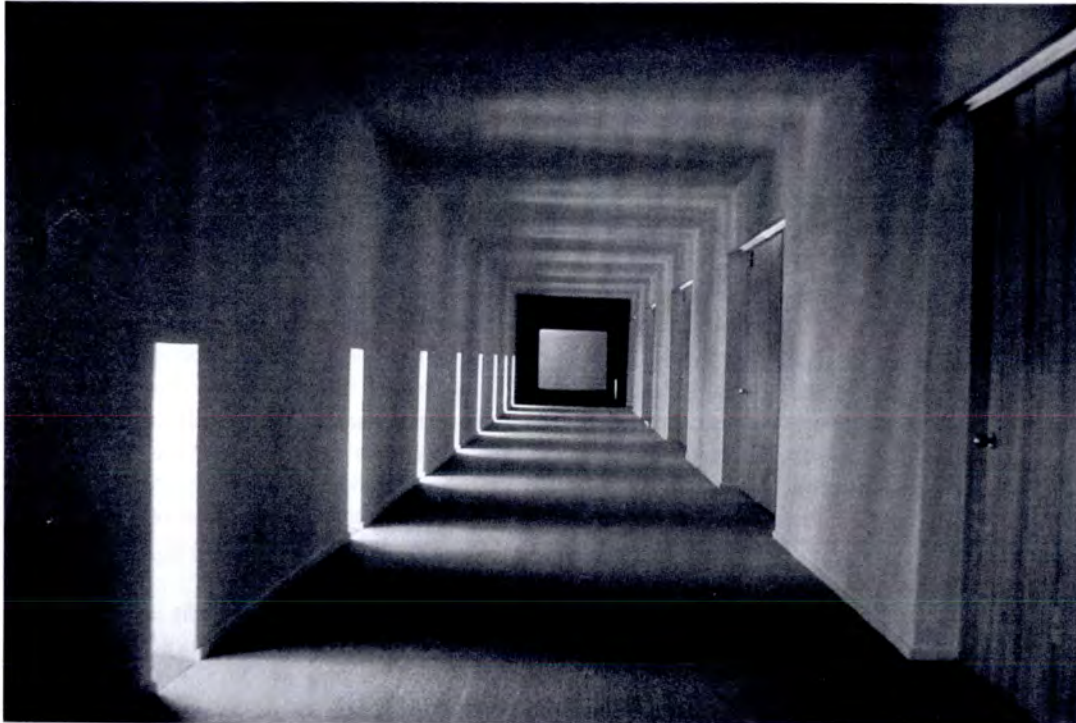
La intención de esta investigación no recae precisamente en encontrar las emociones que se producen en los espacios, como ha sido el trabajo de muchos de los que estudian este tipo de obras, sino en explicar de qué se basa la arquitectura para emocionar. El recorrido, a pesar de lo convencional que pueda parecer, es el elemento arquitectónico por excelencia en la arquitectura de Legorreta, sobre todo en la estructura básica del Hotel Camino Real.

Dentro de la zona de habitaciones Legorreta tenía frente a él una problemática constante a resolver: las galerías que conducirían a lo largo de cada una de las "Misiones". La estructura espacial del Hotel estaba basada en gran medida en el recorrido que generaban estos corredores o galerías para llegar a las zonas públicas. *"El cliente estaba forzado a caminar. Para Brockman -dueño de la cadena*

hotelera- ésta era una cualidad del hotel y si a los clientes no les gustaba caminar, siempre podían ir a otro hotel",⁷⁰ Legorreta tenía la responsabilidad de hacer de esta caminata una terapia placentera, sobretodo porque la mayoría de las veces los corredores solían ser la peor parte de los hoteles convencionales.

Como primer paso retomaría, como referencia más inmediata, las galerías propuestas en el Automex para desarrollar la idea principal de estos espacios. Dos puntos eran importantes de experimentar nuevamente dentro de ellos: las formas de introducir la luz y con ello una variedad de ambientes. En las galerías del Automex Legorreta lograba esta diversidad a través de un cuadro secuencial de ambientes, y este concepto sería el generador del espacio dentro del recorrido de instancias del Hotel. Haciendo uso de la luz natural o artificial, Legorreta logra reconstruir un cuadro secuencial en cada una de estas galerías, (Ver Fig. 103) incrementando cualitativamente el aspecto plástico del espacio, que nos transporta inmediatamente a la obra de Joseph Albers, con su "homenaje al cuadrado". (Ver Fig. 104)

No es casual que cuando miramos la casa- estudio Luis Barragán encontremos dentro de sus muros sobrios, como preferente de su colección de obras de arte, este cuadro de "homenaje al cuadrado" de Albers,⁷¹ (Ver Fig. 105) ni tampoco es casual que este tipo de pinturas haya sido fuente de inspiración en la plasticidad de sus obras arquitectónicas. Aunque es evidente, si observamos la Casa González Luna, realizada en 1928, (Ver Fig. 106) que existía una búsqueda anticipada ante este potencial, y el hecho de que Albers pintara en 1963, esta serie de homenajes, representó un punto de partida y referencia de identificación absoluta para exponer esta plasticidad en tres dimensiones. Legorreta inconscientemente o conscientemente llevaría una referencia muy inmediata de ambos personajes, Barragán y Albers, y su aportación sería precisamente, materializarlo en espacio en las galerías.



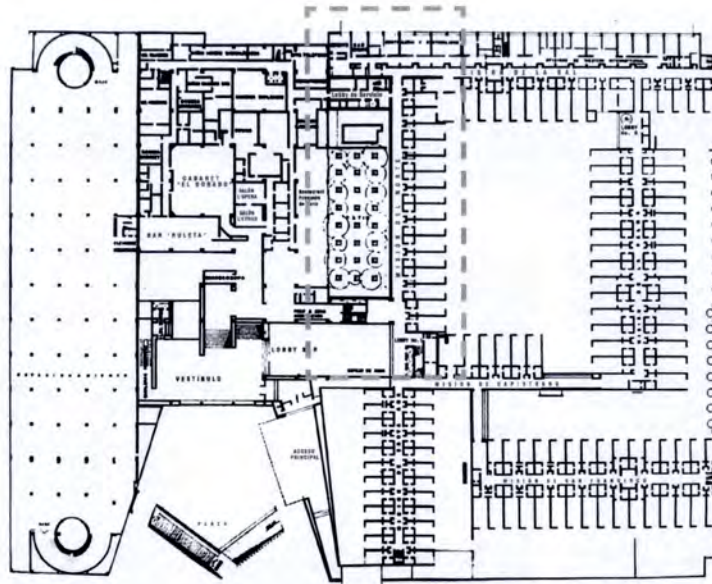
103. Corredor de la Misión del Norte, con iluminación natural. Fotografía: Julius Shulman. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

104. "Homenaje al Cuadrado, caída final". 1963, Josef Albers, óleo sobre fibra dura, 76.2x76.2cm. Galería Müller, Stuttgart. En: *Catálogo de la exposición de 50 años de la Bauhaus*. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Octubre 1970

105. Casa estudio Luis Barragán. Fotografía: Armando Salas Portugal, *Barragán Foundation*, Suiza.

106. Casa González Luna. Luis Barragán, 1928. Fotografía: Mara Partida para objeto de esta investigación. 2002

107 Planta del Hotel Camino Real, Galería de la Misión del Norte, con un sólo sentido de habitaciones. En: *Architecture Formes fonctions*, 1969.
 108. Terraza restaurante Fouquets de Paris. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.



Guiados por la fotografía característica de estas galerías, (Ver Fig. 103) a través de un trabajo minucioso de observación y estudio de campo, encontramos que fue sólo en la "Misión del Norte" donde Legorreta logra incorporar la luz natural. Para llegar a esta conclusión tuvimos que hacer un trabajo arduo de investigación y discernimiento. Empezamos por analizar la planta detenidamente y concluimos que la "Misión del Norte" era la única galería que contenía habitaciones en un solo sentido del recorrido, y hacia el otro, estaría en contacto directo con el patio que generaba la terraza del restaurante "Fouquets de París". (Ver Fig. 107) Sin embargo, ninguna planta reflejaba abertura alguna en este espacio, por lo que se convirtió en una especie de

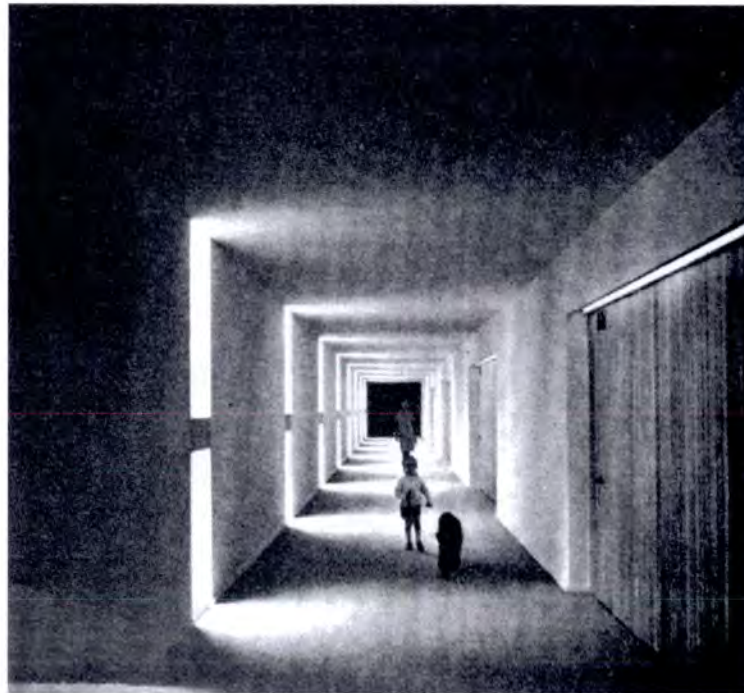
obsesión el encontrar la ubicación real de esta galería. Incluso se llegó a plantear la posibilidad de que éstas galerías correspondieran a la zona de Suites ubicadas sobre el estacionamiento, pero los remates presentaban otras condiciones diferentes en planta a las que mostraba esta galería, por lo que se desechó esta opción.

Cuando realizamos la visita de campo nos sorprendimos de que no existía ventana alguna en esta galería, por lo que recorrimos todo el edificio sin encontrar respuesta alguna. Posteriormente, revisando el archivo Legorreta Arquitectos, encontramos una fotografía (ver Fig. 108) de la terraza del restaurante "Fouquets de París" que fue clave, porque descubrimos que en su muro derecho estaban proyectadas una serie de ventanas alargadas que correspondían a las de las galerías fotografiadas; por lo que no había duda, estas galerías pertenecían a esta "Misión del Norte" y con el tiempo, desconociendo la causa, se decidió suprimir estos huecos para mantener el mismo criterio que en el resto del Hotel.



Lo interesante de estas galerías de la "Misión del Norte", no es sólo el factor de introducir luz natural, sino el cómo lo hace Legorreta. A diferencia del Automex, Legorreta no recrea una variación de ambientes por la inclusión de aberturas de distintas dimensiones, sino que utilizando un ritmo continuo, retomando solamente el concepto de celosías alargadas, nos hace un truco espacial. Recordemos que en el Automex estas celosías estaban contenidas dentro de un único espacio como producto del vaciado del ensanchamiento de una línea recta. En el Hotel, Legorreta no conforme con vaciar esta línea la extruye en el sentido vertical, y jugando con la escala óptica del espacio, proyecta hacia el exterior líneas continuas de aberturas verticales, que inversamente hacia el interior estarían fraccionadas por cada uno de los diferentes forjados.

De esta manera, no sólo se tendría una lectura diferente del vano vertical desde el interior, sino que las ventanas de un nivel a otro serían totalmente distintas. (Ver Fig. 109) En el primer nivel, partirían de una altura media hacia techo, en el segundo atravesarían todo el espacio de piso a techo, y en el tercero iniciarían desde el pavimento hasta alcanzar una altura media. En el caso de las aberturas del nivel intermedio, para darle una continuidad en alzado, Legorreta las divide a la mitad, creando un punto de oscuridad continua a la altura media del



109 Sección de la Galería de la Misión del Norte. Dibujo Mara Partida.

110 Galería central con vano de piso a techo. Fotografía: Peter Anderson. En: *Architectural Forum*. Núm. 4, Noviembre 1968, p. 88

espacio, donde tanto en el primero como en el último nivel se inicia o termina la entrada de luz. (Ver Fig. 110)

A simple vista pareciera que la única diferencia entre ambas galerías, la del vano de piso a techo y la del vano hasta altura media, produjeran el mismo efecto espacial y que la única variación fuera este punto de oscuridad continua a lo largo de la galería central. Ambas se presentan con un remate de un mural amarillo que contrasta con un espacio totalmente oscuro, que en combinación marcan los dos

111. Galerías del Hotel Camino Real proyectadas con luz artificial y color. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2003



primeros cuadrados de este cuadro secuencial. Sin embargo Legorreta aprovechando dos condiciones: la ubicación y la orientación noroeste del espacio, que permite una entrada de luz mucho más intensa y direccionada a cierta hora del día, consigue proyectar dos tipos de espacios secuenciales.

En el primero, el del vano de piso a techo, cada cuadro secuencial se proyecta perfectamente definido en sus cuatro caras, estableciendo un ritmo mucho más continuo que el producido en las galerías del Automex.

El hecho de que el vano toque tanto el pavimento como el techo define con mayor precisión y contraste el marco de luz en el espacio, contrariamente al efecto que producían las celosías del Automex, que en el momento de ubicarse al centro del cerramiento, lo único que producían era un espacio de penumbra indefinida.

En el segundo tipo, el del vano hasta una altura media, cada cuadro secuencial queda solamente insinuado sin completarse, como por arte de magia, en una de sus cuatro esquinas. El hecho de que una de las aristas se mantiene en completa penumbra interrumpe la continuidad del perímetro secuencial, pero no por ello elimina la posibilidad de reconfigurar este cuadro, ya que por medio de la proyección de la luz y su propio reflejo sobre los paramentos, se insinúa una especie de marco en "U" que a diferencia de la galería con ventanas de piso a techo, confunde la lectura final por una especie de espiral en vez de una serie de marcos secuenciales.

Esta dualidad de efectos, ha sido motivo de interés para que la mayoría de fotógrafos, como Salas Portugal, Julius Shulman o Peter Anderson, así como críticos de la obra, hayan centrado su atención en las galerías de esta "Misión del Norte" y no en las del resto de las misiones, ya que en las demás galerías, con habitaciones a los dos lados del recorrido, utiliza el mismo concepto secuencial, pero manipulando la combinación de luz artificial y color. (Ver Fig. 111)

Para unir los seis volúmenes lineares independientes o "Misiones" Legorreta establece una especie de circuito cerrado entre ellos, de forma que las galerías conforman una estructura espacial continua, que en cierto momento se transforma en un laberinto espacial del que es difícil salir. Esta idea sería llevada al límite por Legorreta dentro de los volúmenes compactos, donde se centraría principalmente en estudiar cuidadosamente este laberinto de espacios articulados.



Espacios Articulados

*"Los clientes han de sentirse implicados emocionalmente en el espacio, deben reaccionar ante él o verse envueltos en él."*¹¹² Legorreta

Para incorporar una nueva dimensión en el recorrido, Legorreta tuvo que valerse de un nuevo concepto: "espacios articulados". Cuando Legorreta nos mueve en sesgo, nos desplaza a lo largo de estos espacios que tienen la posibilidad de explorar recorridos verticales, horizontales, e incluso diagonales, generando un laberinto difícil de explicar o representar incluso en planta. La mayor diferencia y aportación dentro de esta estructura sería que Legorreta incorpora un elemento básico, "las escaleras o escalinatas" como elementos conectores, que no

pertenecen a ningún otro espacio, sino que figuran como componente independiente dentro de este rompecabezas espacial.

De hecho, revisando cada uno de los dibujos en planta encontramos que por la inclusión de escalinatas como elementos conectores de espacios articulados, se creaban espacios intermedios entre los niveles establecidos en las zonas de habitaciones que eran difícil de incluirse en planta, por lo que fue labor de esta investigación recrear el recorrido completo.

Para Legorreta *"las escaleras son una aventura, nos indican un camino, pero no siempre el destino. Son una oportunidad de juego de color, luz, misterio y movimiento."*¹¹³ Persiguiendo este concepto, las escalinatas empezaron a ser elementos clave de su obra desde el diseño de los Laboratorios Smith Kline & French, y dos años más tarde en el ingreso a su despacho en 1966. (Ver Fig. 112) En ambos casos las escalinatas son elementos escultóricos situados en espacios abiertos. Posteriormente, para el edificio de la sede Celanese en la Ciudad de México, edificio que construyó casi paralelamente al Hotel Camino Real, incluyó un sistema de relación de espacios internos articulados por escalinatas, como reto espacial dentro de un edificio totalmente vertical. (Ver Fig. 113) Legorreta no se conformaría con desarrollar su concepto de espacios articulados dentro de un volumen compacto en una estructura predominantemente horizontal, sino que también dentro de las tendencias de edificios verticales experimentaría este concepto.

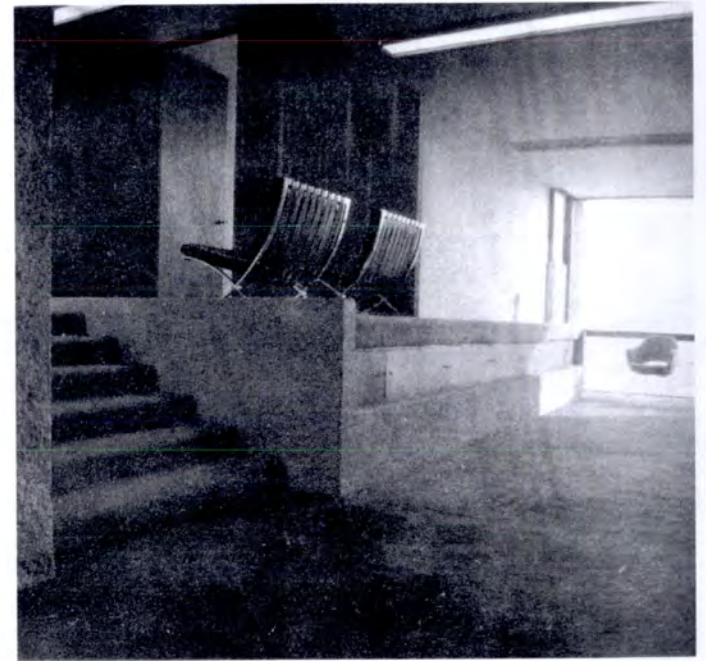
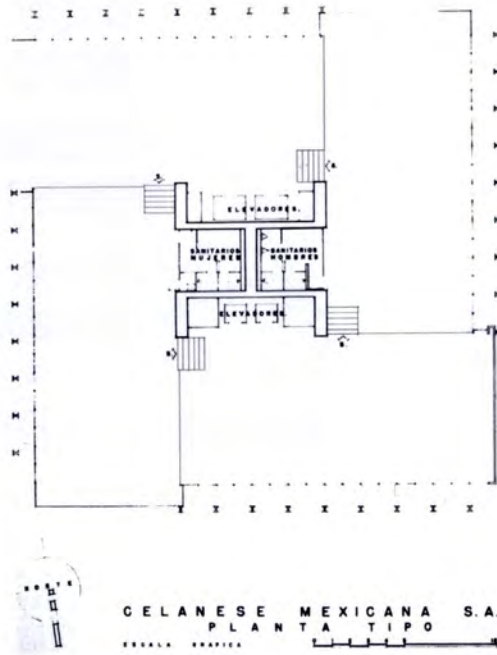
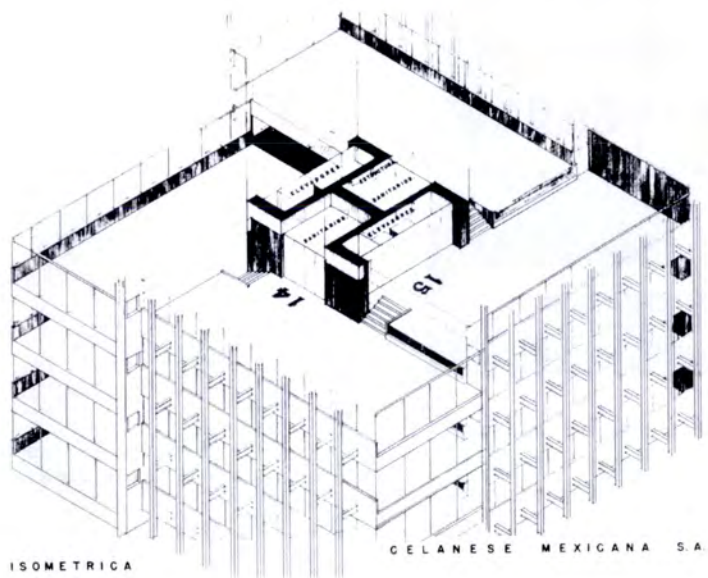
Para conseguirlo seccionaría la planta en una especie de reguilete donde las instalaciones y ascensores estarían al centro y cada una de las cuatro alas o plataformas estarían dispuestas a alturas diferentes organizando una continuidad visual, aunque no física, entre cada espacio donde las escalinatas serían el vínculo físico entre cada plataforma. (Ver Fig. 114, 115) Para lograr esta relación espacial el criterio estructural fue clave. Se estableció una gran columna central con un

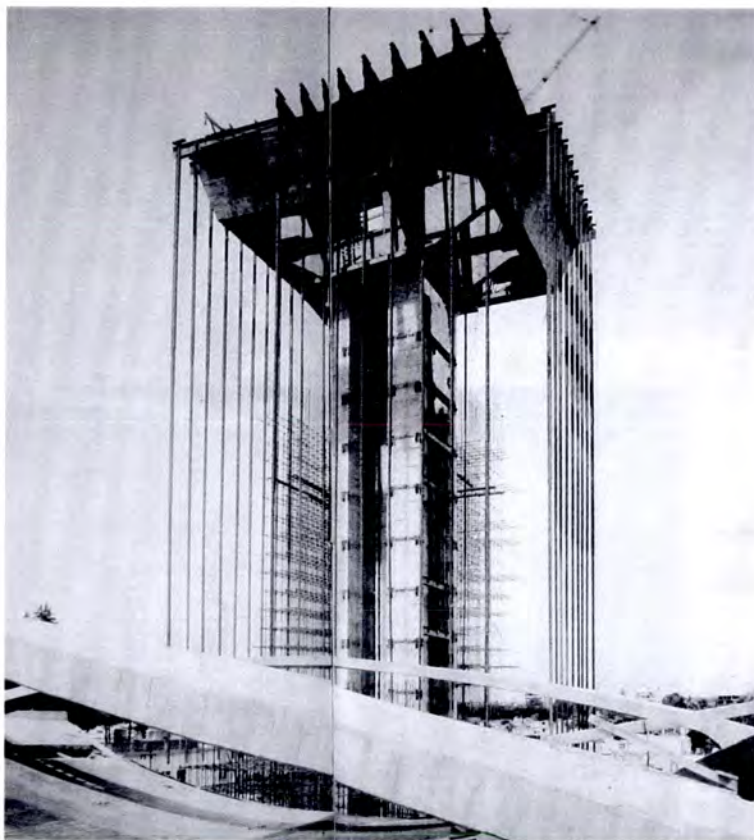
¹¹² Escalinata de ingreso al despacho Legorreta Arquitectos. Fotografía: Lourdes Legorreta. Cedita por el archivo Legorreta Arquitectos.

113. Isométrico de Cede Celanese, Ricardo Legorreta, México, 1968. En: *Arquitectura México*. Núm. 102, 1970.

114. Planta de Cede Celanese, Ricardo Legorreta México, 1968. En: *Arquitectura México*. Núm. 102, 1970.

115. Interiores de Cede Celanese, Ricardo Legorreta México, 1968. En: *Arquitectura México*. Núm. 102, 1970.





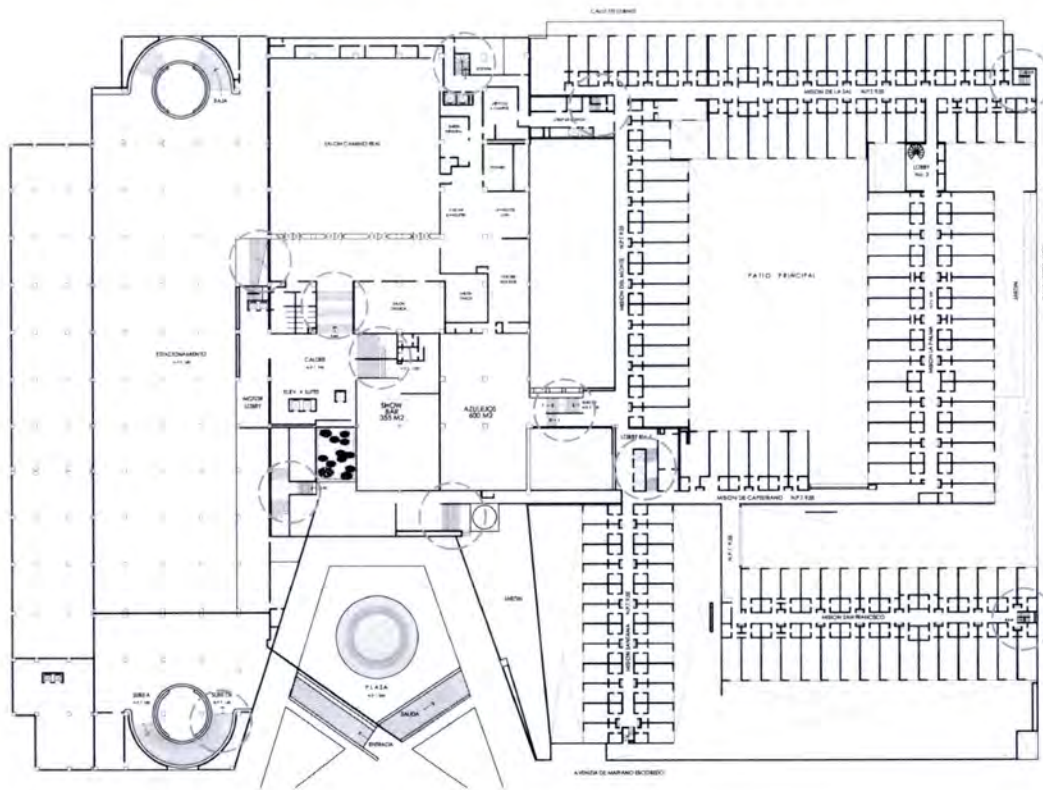
remate en paraguas de hormigón, del cual se colgarían los tensores que sostendrían cada uno de los forjados de este reguilete continuo. (Ver Fig. 116) Bajo este criterio los tensores se distribuirán solamente en la zona correspondiente a cada plataforma, definiendo la configuración final de la fachada en dos zonas o superficies perfectamente bien



diferenciadas. La primera, donde los tensores formarían una especie de celosía como una doble piel que establece un ritmo interesante de sombras y texturas ya dominadas por Legorreta en ese entonces; y la segunda, donde se manejaría en un mismo plano franjas equivalentes de transparencia y solidez. (Ver Fig. 117)

116 Estructura en obra de la Cede Celanese, Ricardo Legorreta, México, 1968. En: *Arquitectura México*. Núm. 102, 1970.

117. Fachada Cede Celanese, Ricardo Legorreta México, 1968. En: *Arquitectura México*. Núm. 102, 1970.



118. Planta del Hotel Camino Real con indicaciones de escaleras como elementos conectores. Dibujo Mara Partida basado en información digital cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

En el Hotel, las escalinatas serían también los elementos guía claves del recorrido. Así como Barragán las utiliza obsesivamente en sus jardines de Madereros como esculturas que dan una dinámica del recorrido en el espacio exterior sin definir una trayectoria única, Legorreta las introduce en el espacio interior y, aprovechando el juego de alturas como factor de improvisación de la secuencia del recorrido, establece premeditadamente un recorrido o trayecto casi único.

Por ello es que la mayoría de sus escalinatas son totalmente lineales, (Ver Fig. 118) y siempre contenidas por muros divisorios o muros bajos, a diferencia de la variedad de conceptos que manejaba Barragán.¹⁴ La misión de las escalinatas reside simplemente en guiar y concentrar nuestra atención hacia el objetivo final, el espacio contiguo o la referencia espacial, evitando provocar distracción alguna durante el trayecto mismo. La escalinata así, es sólo un elemento de transe que se pasa casi desapercibido, con el fin de figurar como espacio preparatorio.

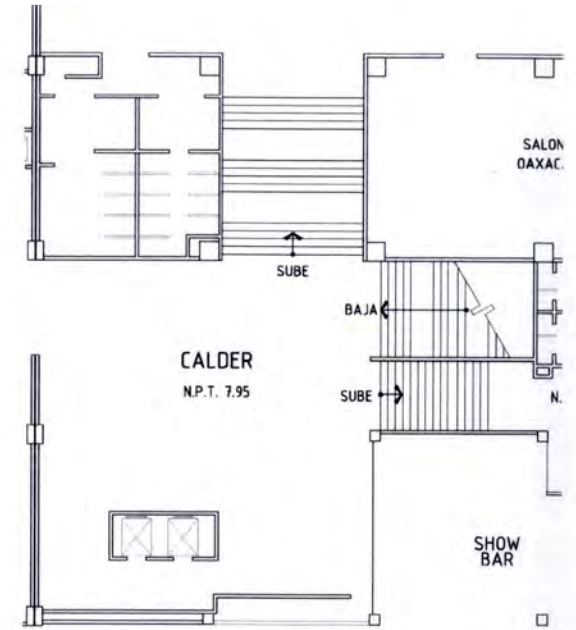
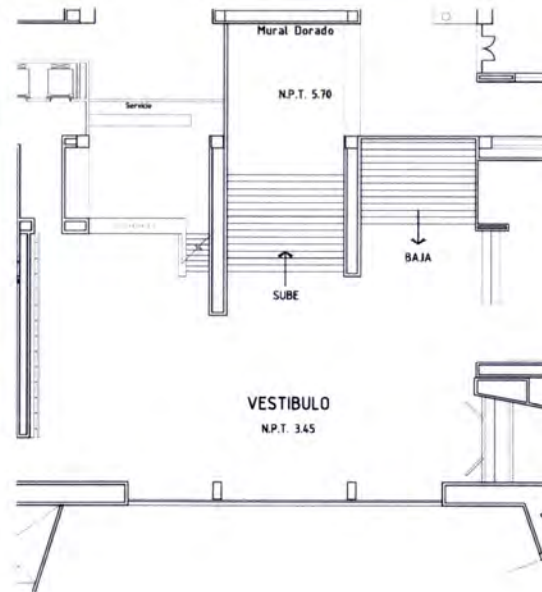
¿Adónde me llevará la escalera? Fue una de las frases principales que Ángeles Mastreta, escritora mexicana, utilizaría como incógnita principal dentro de la obra de Legorreta.¹⁵ John Mutlow en su libro "Legorreta Arquitectos" puntualizaría que por medio de estas escalinatas "cada uno de los espacios del vestíbulo y las zonas públicas se articula con el precedente, de manera que se puede aprehender por completo del espacio antes de entrar en el siguiente. Evitando los recorridos axiales directos, de modo que la percepción y la experiencia del espacio se convierten en la base de la exploración en el Hotel."¹⁶

Para lograr esta sensación había que cuidar la proporción de la escalinata consigo misma y con respecto al espacio contiguo. En ese sentido para el diseño de algunas de sus escaleras, Legorreta describe que llegó a inspirarse en escalinatas prehispánicas, "Utilicé las proporciones de este vuelo de escalones en el Pipioltepec como



modelo de la escalera tipo del Hotel Camino Real México. Siento que no es solamente cuestión de medida sino de algo más profundo que me inspiró.”⁷¹ (Ver Fig. 119, 120)

Basándose en este modelo y haciendo pequeñas variaciones, Legorreta introduce escaleras muy anchas que empalman con el espacio contiguo de dimensiones similares, como es el caso de la escalinata que conduce del vestíbulo de ingreso hacia el “Mural Dorado” de Goeritz, (ver Fig. 121, 122) o escaleras muy delgadas que desembocan a espacios muy amplios, como es el caso de la escalera que va del vestíbulo del restaurante “el Cirque” al Foyer de Calder, o del Foyer de Calder al vestíbulo del Salón Camino Real. Con esta operación Legorreta planteaba establecer



contrastes espaciales que incrementarían el factor sorpresa y emoción que con tanta insistencia buscaría dentro de sus recorridos, de modo que las escalinatas no sólo serían elementos de transe sino umbrales espaciales.

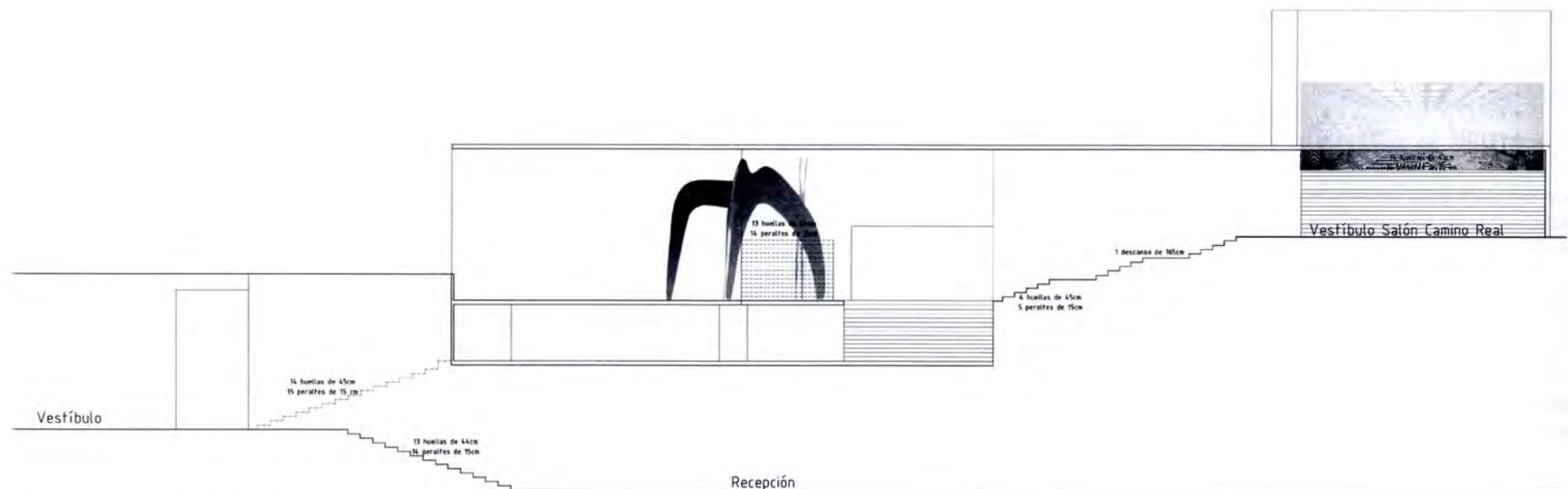
Recordemos que estos elementos fueron muy trabajados por Barragán tanto en su casa estudio como en la Capilla de las Capuchinas. El umbral representaba uno de los elementos claves a desarrollar para contrastar con intensidad diferencias espaciales en busca de emociones, ya fueran por medio del juego entre alturas, dimensiones o incluso luminosidad. Legorreta estudiaría a fondo cada uno de los umbrales y recrearía sus propias combinaciones.

119. Escalinata del Pipiltotec como fuente de inspiración para la escalinata “tipo” del Hotel Camino Real México. Fotografía: Wayne Attoe.

120. Escalinatas “tipo” del Hotel Camino Real México. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2003

121. Planta de escalinata del vestíbulo de ingreso al Mural Dorado de Goeritz. Dibujo Mara Partida.

122. Planta de escalinata del vestíbulo del restaurant le Cirque a Foyer de Calder. Dibujo Mara Partida.



123. Sección de la serie de esclinas dentro del volumen compacto del Hotel Camino Real, indicando niveles y números de peralte en cada escalanta. Dibujo Mara Partida.

Dentro de la idea aparentemente desordenada de espacios articulados a lo largo de este laberinto, Legorreta estableció un criterio homogéneo para todas las escalinatas. Su peralte sería de 15cm en desarrollos de 14 o 15 escalones, con lo que conseguía establecer niveles intermedios de una altura casi constante de 2.10m a 2.25m cada uno. Y dependiendo de la intención que quería enfatizar en cada elemento conector o escalera, establecería un recorrido totalmente directo o alternaría descansillos cada 5 peraltes tan largos como considerara necesario para prolongar el trayecto y enfatizar con mayor intención el contraste espacial que buscaba. (Ver Fig. 123)

La labor de Legorreta, se centró principalmente en intensificar estos contrastes espaciales para dirigir nuestra atención hacia la presencia de un tercer elemento: las referencias espaciales, que unas veces figuraran como obra de arte, otras como un rincón íntimo, e incluso otras como la propia experiencia de la capacidad espontánea antes de desplazarse meramente en el espacio. Con este tercer elemento Legorreta abriría un capítulo importante en el campo del trabajo en colaboración, que colocaría al Hotel Camino Real como una de las obras más representativas de la arquitectura en México de los años sesentas.

2.10 REFERENCIAS ESPACIALES.

Colaboración como Filosofía de Trabajo

... *"Colaboración", una mente trabajando con otras.*"¹⁰ Ricardo Legorreta

*"... He descubierto que hay una enorme complementación entre el artista y el arquitecto. Porque ven la estética desde un punto de vista muy diferente, desde un punto de vista totalmente sin función, entonces cuando los introduces a la arquitectura es una colaboración muy buena."*¹¹

Después de una larga trayectoria sobre las obras que hemos analizado a lo largo de esta tesis de investigación, hemos recuperado y revalorado la importancia del trabajo en colaboración principalmente entre artistas y arquitectos. Legorreta supo reconocer el potencial que éste tipo de dinámica propiciaba dentro del campo arquitectónico y buscó aplicarlo como filosofía en su obra.

En el Hotel Camino Real es evidente que el concepto de "espacios articulados", no hubiera tenido ninguna repercusión espacial o arquitectónica tan importante si se hubiera manejado solamente como una serie de espacios de conexión, sin ningún interés plástico, espacial o programático extra. Ese extra, fue lo que dio el giro a esta secuencia espacial e hizo que Legorreta optara premeditadamente por incursionar en el campo de trabajo en colaboración y de integración plástica, como constante dentro de los parámetros establecidos hasta entonces. Legorreta va más allá de la idea del laberinto espacial que recrea a lo largo del volumen programático, apoyándose de la variación temática del trabajo en colaboración.

Cabe aclarar que desde sus primeras obras Legorreta tenía una filosofía e inclinación muy clara hacia lo que el trabajo en equipo implicaba,

combinada con una inquietud personal de hacer algo interesante. El Hotel Camino Real fue la primer obra donde dio pie para aplicar esta filosofía hasta sus máximas consecuencias.

Legorreta llevaba poco tiempo de haber formado su despacho profesional cuando empezó a plantearse el valor que el trabajo en equipo aportaba dentro del propio campo arquitectónico. Cada obra que había realizado hasta entonces le había dado ciertas pautas para establecer sus propias inquietudes, y en la revista *Arquitectura México* número 99, Ricardo Legorreta tenía las herramientas suficientes como para escribir un artículo titulado "Un Equipo Internacional de Diseño", donde presentaría una de sus preocupaciones más importantes en ese momento, el aceptar que *"el concepto de equipo debería ir más allá de la oficina del arquitecto para aplicarlo a la organización necesaria en cualquier obra de arquitectura. - para él - El arquitecto debe actuar como un director de orquesta que, sin ser el mejor violinista o pianista dirija y aproveche a sus ejecutantes para lograr a la vez un mismo fin."*¹²

Sin ningún cuestionamiento, Legorreta podía plantearse que *"el equipo puede incluso no estar previamente establecido, sino aprovechar posibilidades de colaboración de elementos ajenos que lo complementen según el tipo de obra que se trate, ampliando excepcionalmente sus posibilidades al recibir colaboración también no sólo de elementos locales y nacionales, sino internacionales, haciendo a un lado un nacionalismo mal entendido y aprovechando ventajas y experiencias de otros países."*¹³

Bajo esta filosofía Legorreta definió su postura y estrategia dentro del Hotel Camino Real México y sin limitación alguna, haciendo uso de su astucia y aprovechando el auge de los Juegos Olímpicos que se conmemoraban en ese entonces, logró conformar un equipo interdisciplinario de gran interés para esta tesis de investigación. Para

Legorreta el Hotel significó una gran aventura, la primer oportunidad de realizar su primer gran equipo, *"un grupo de colaboradores en una fe absoluta en México y los mexicanos."*¹⁰²

Él pudo tener la visión suficiente para reconocer que era sorprendente ver cómo cuando el proyecto es interesante despierta el entusiasmo de los colaboradores y su labor entonces radicaba en hacer que *"hubiera una comprensión absoluta del equipo hacia todos los elementos que intervienen en la obra para evitar rivalidades y personalismos que perjudicaran los resultados."*¹⁰³

El trabajo en equipo empezaba a ser una fijación para Legorreta y representó una opción oportuna para poder incursionar en campos que eran todavía desconocidos para él, puede ser que esto le permitiera dar un giro a lo que tradicionalmente se entendía por trabajo en colaboración y plantear una manera más libre de llevarlo a cabo. Una vez definido el concepto del proyecto del Hotel se buscaron primeramente consultores artísticos, especialmente para exteriores y jardines. Legorreta ya tenía contacto con Mathías Goeritz desde el Automex y también había empezado a tener relación con Luis Barragán, a quien admiraba sobremanera, por lo que *"no significó problema alguno el que ambos, personas de indudable valor y nombradía internacional aceptaran nuestra invitación y complementaran nuestro equipo."*¹⁰⁴

Esta participación fue paralelamente reconocida en una entrevista realizada por la revista *Arquitectos de México*, donde Legorreta reafirma: *"Somos unos convencidos del equipo. Por consiguiente encontramos sumamente beneficiosa, ventajosa y casi indispensable la colaboración de otras gentes. Y no solamente me refiero a los consultores tradicionales, sino a una gama mucho más amplia de especialistas que pueden ayudarnos a lograr obras con mejores resultados. Tienes el caso por ejemplo de Mathías Goeritz y de Luis Barragán en el proyecto del Hotel Camino Real."*¹⁰⁵

La colaboración de Mathías fue clave en el Hotel, no sólo por sus propias aportaciones artísticas, sino porque estuvo al pendiente para sugerir y contactar a la gran mayoría de los artistas que tuvieron una intervención dentro del laberinto de espacios articulados del Hotel. Para mala fortuna no existe ningún escrito por parte de Mathías Goeritz donde describa su papel o visión de la obra. Pero existen testimonios de Legorreta y sus socios que esquematizan un poco su participación dentro del Hotel, así como parte de su obra que se puede estudiar cuidadosamente.

Igualmente dentro del archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas encontramos una serie de cartas de la época donde Goeritz establece contacto con ciertos artistas como Joseph y Anni Albers, (Ver Fig. 124) así como una carta de Ricardo Legorreta fechada el 2 de diciembre de 1966, donde lo mantiene al tanto del desarrollo en el Hotel, y se ve claro que para estas fechas el equipo de diseño de Interiores estaba integrándose y preparándose para presentar su propuesta. (Ver Fig. 125) Lo que también se puede apreciar en esta correspondencia, es que aunque Goeritz realizó una serie de viajes a Estados Unidos durante la ejecución de la obra, mantenía un contacto constante con Legorreta y el Hotel.

En referencia a los testimonios obtenidos, Noe Castro, socio principal de Ricardo Legorreta, en una entrevista realizada para objeto de esta investigación, describe al respecto: *"Toda la intervención de los artistas fue saliendo muy espontáneamente, y la relación se fue dando en esa forma. Cuando podían platicábamos sobre eso y se reunían una mañana por ejemplo, se estaban aquí en la sala de juntas y empezaban a ver los planos, o cuando había maquetas empezaban a platicar y de esas pláticas se construyeron ideas que se ponían en los planos que se iban a hacer. Pero no era que Mathías hiciera sus dibujos y viniera, o que Luis también. Ellos opinaban, trabajaban en conjunto y asesoraban, porque la última palabra siempre la tenía*

ANNI ALBERS

Ex. - 11. III. 1967.
NEW HAVEN 13, CONN.
06515
March 1, 1967

Dear Mathias,

Just this quick sign of our concern.

And our love,

Josef *Josef*
Anni *Anni*

RICARDO LEGORRETA VILCHIS

Exl. -

Dic. 2/66.

Querido Mathias:

Unas líneas para agradecerle tu
fajeta y enviarte un cariñoso saludo.

Tampoco yo recuerdo el haberle encargado
algo.

El proyecto del hotel sigue desarrollándose en
forma muy interesante. En Diciembre II voy a New
York para asistir la presentación de Kuoll, la cual
se va a hacer el 27 de Diciembre.

Un amigo Werner va a presentarlo el día 9 de
Diciembre. ¡Vednos que pasa.

Espero tu llegada pues hay muchas cosas
que enseñarte.

Supongo la estarás pasando fenomenal
y chede ya no se acuerda de todos sus 'problemas'.

Dale un cariñoso abrazo de
mi parte -
Espero no regreses excesivamente "sofisticado"
de la urbe y Federa un saludo.

Por un México mejor a base de sus
limpiados te saluda.

Ricardo -

(Legorreta)

124. Carta de Joseph Albers i Anni Albers a Mathias Goeritz, fechada 1 de Marzo de 1967. Cedita por el archivo Mathias Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

125. Carta de Ricardo Legorreta a Mathias Goeritz, el 2 de Diciembre de 1966. Cedita por el archivo Mathias Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

del discurso propositivo";³³ evitando el compromiso de adjudicarle directamente la obra.

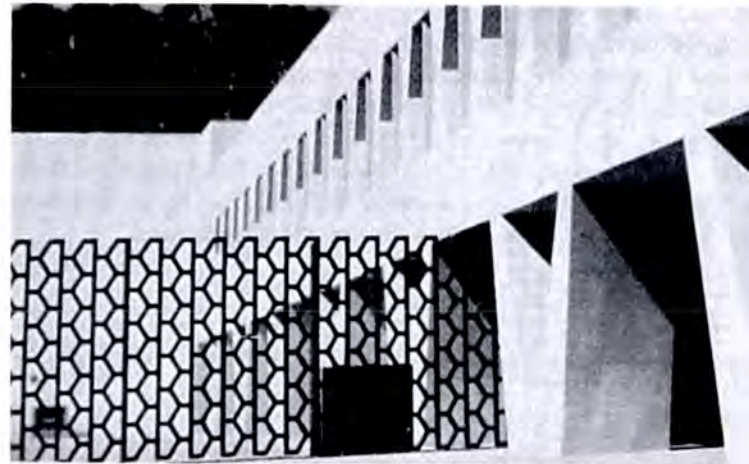
Tras esta serie de testimonios, en un principio de esta investigación, todo parecía indicar que la celosía de ingreso era una obra de Goeritz, tanto asignada como ejecutada. Incluso llegué a conducirlo de esa manera. Fue hasta que se logró entrevistar personalmente al arquitecto Ricardo Legorreta que, yo misma quedé sorprendida con la respuesta. Legorreta aclaró: *"la celosía es diseño mío. Aunque se le atribuye a Mathías Goeritz y se está equivocando."*³⁴

Quizá era natural pensar que si Goeritz había participado en la celosía de los Laboratorios Smith Kline & French, (ver Fig. 126) hubiera sido lógico que continuara dentro de la misma línea en los trabajos en equipo con Legorreta y por tanto hubiera desarrollado la celosía de ingreso.

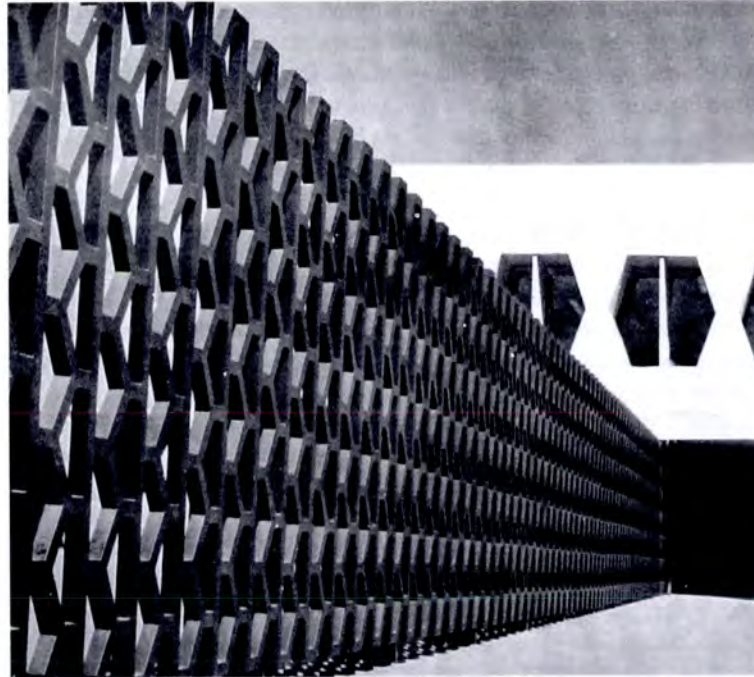
Sin embargo, muy diferente es plantear que no es obra suya a que no hubo un trabajo de real colaboración detrás de ella. Cuando hablamos con el socio principal de Legorreta, Noe Castro, descubrimos parte de la historia. Noe Castro recuerda que *"Ricardo siempre ha estado abierto a que la gente importante colabore en las obras, por lo que habló con Mathías primero y le dijo - por qué no nos vemos para platicar en plan de consultores- porque todo el trabajo se desarrolló aquí en el despacho. Todos los conceptos fundamentales se hicieron aquí. Entonces se hacían sesiones periódicas y venían Mathías y Luis Barragán y se ponían a platicar sobre los planos que había, sobre el planteamiento que ya estaba hecho y empezaban a sugerir. De ahí surgió la idea de Goeritz de que en la plaza de ingreso quedaría fantástica, esta reja... esa fue por ejemplo una aportación muy importante de Mathías; la proporción, la escala y el concepto de la reja pasó a ser un elemento muy importante en el Hotel y fue una sugerencia de él."*³⁵

Reja o Celosía, este concepto sería reforzado por la serie de celosías que Legorreta desarrollaría como concepto base en los puntos de intersección dentro la zona de habitaciones, y serían clave en la decisión de colocar una celosía más en el ingreso principal del Hotel. La pregunta ahora recaía en la geometría que se podía optar para su mejor integración. Las celosías hasta entonces diseñadas por Legorreta ejercían una permeabilidad continua, y para la celosía del Ingreso se buscaba un juego mucho más diverso entre apertura, permeabilidad, y cerramiento.

Legorreta, en colaboración con Goeritz, ya había elaborado para los laboratorios Smith Kline & French (ver Fig. 127) una reja de 3.34m de alto x 54.7m de ancho hecha de perfiles tubulares de acero, cuyo diseño era a base de intercalar dos líneas verticales, con una quebrada cada 50cm, reproduciendo una doble lectura dependiendo el ángulo desde el que se le mirara. Así, de frente resaltaba una serie de líneas quebradas, y



126 Reja de los laboratorios Smith Kline & French de tubular cuadrado, soldado y pintado en negro. Ricardo Legorreta en colaboración con Mathías Goeritz, 1964. Fotografía: Katy Horna



en sesgo una especie de pequeños pentágonos complementarios. Esta celosía, pintada en negro, estaría sostenida por montantes de acero de 5x20cm cada seis líneas verticales, por lo que la reja no alcanzaba a leerse como un plano en su totalidad, por lo que podía considerarse todavía muy básica y convencional.

Casi paralelamente, Goeritz sería invitado a participar en el desarrollo del Museo de Antropología e Historia en 1964, por Pedro Ramírez Vázquez. Dentro de sus intervenciones está su colaboración en la celosía del patio principal. Como aportación Goeritz le daría una nueva dimensión al concepto ya trabajado dentro de la celosía de los



Laboratorios Smith Kline & French y utilizando una geometría similar, a base de líneas grecadas, rompería con el concepto de celosía como generadora de un plano bien consolidado en dos dimensiones y lo transformaría en piezas independientes que daban una textura espacial. (Ver Fig. 128) A diferencia de la reja de los laboratorios, Goeritz descubrió que la misma geometría grecada le permitía fijarse al paramento vertical si se colocaba perpendicularmente, sin necesidad de recurrir a una subestructura alterna.

En el caso del Hotel Camino Real es evidente que la propuesta de Goeritz como asesor llevaría a Legorreta a experimentar las geometrías de la

127 Reja de los laboratorios Smith Kline & French de tubular cuadrado, solado y pintado en negro. Ricardo Legorreta en colaboración con Mathías Goeritz, 1964. Fotografía: Katy Horna
128 Celosía del Museo de Antropología e Historia. Pedro Ramírez Vázquez en colaboración con Mathías Goeritz, 1964

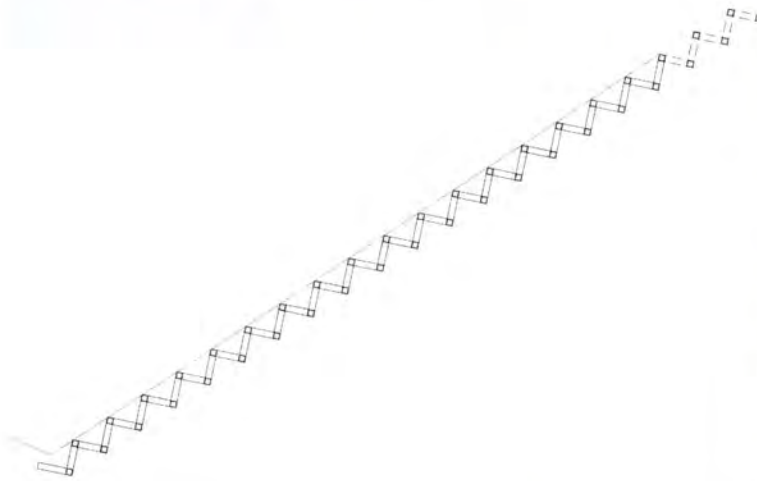
celosía desde los logros en el concepto volumétrico y autoportante que había alcanzado en el Museo de Antropología. Legorreta explica que *"La celosía se desarrolló en un principio de un proceso intelectual. Pensé en incluir algunos cuadros sobremedidos de Albers para hacer la celosía y después llegar al diseño, con algo de trepidación."*⁹⁶ Existía una inquietud constante y de estos cuadros de Albers, se estableció la geometría base que conformaría la reja: el cuadrado.

Es interesante pensar que de una figura sólida Legorreta pudiera concebir una estructura totalmente porosa, pero en realidad el juego que podía lograr con el cuadrado le permitiría intercalar apertura, permeabilidad y cerramiento dentro de una sola estructura. Las celosías hasta entonces habían sido hechas a partir de líneas, por lo que la permeabilidad era un concepto implícito.

Si Goeritz consiguió colocar la línea quebrada perpendicular al

paramento vertical, Legorreta lo retomaría, pero solamente en planta, (ver Fig. 129) con el objeto de establecer el patrón inicial de distribución de despiece de los cuadrados. La complejidad de la celosía iniciaría en el momento en que Legorreta decide trabajar con cuadros volumétricos, en vez de con planos. Estos cuadros volumétricos le permitirían encontrar la forma de diseñar una estructura portante sin ser vista.

Partiendo de esta premisa, la celosía tiene una dimensión final de 8.50m de alto x 25.35m de ancho. Está compuesta por cuadrados volumétricos de 85cmx85cm x 15cm aproximadamente de espesor,⁹⁷ conformando veinticinco pares de hileras verticales y cinco pares de hileras horizontales. (Ver Fig. 130) Compositivamente, la celosía logró incorporarse como un muro más en la plaza de ingreso, alineándose con la altura de los muros de la rampa de acceso al estacionamiento. Y fue diseñada bajo los mismos criterios que cada uno de los muros que conformaban la plaza, con un hueco en el extremo inferior derecho que



129. Planta de la celosía de ingreso al Hotel Camino Real. Dibujo Mara Partida.

130. Celosía de Ingreso al Hotel Camino Real. Fotografía: Julius Shulman



131. Esquema estructural de la Celosía de ingreso al Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida.

132. Vista aérea de la celosía de ingreso al Hotel Camino Real. 1967. Material cedido por el archivo Legorreta Arquitectos.

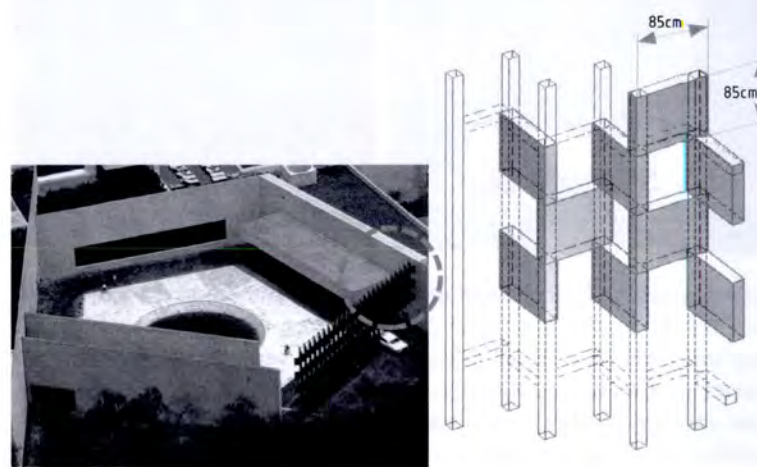
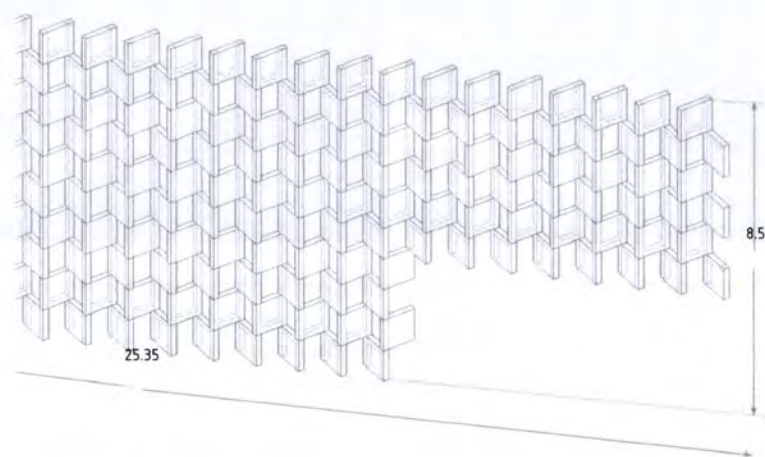
133. Esquema constructivo de la Celosía de ingreso al Hotel Camino Real México. Dibujo Mara Partida.

da acceso y cabida a la circulación de automóviles desde la avenida principal. Este vacío se alineaba perfectamente con la altura baja del voladizo de acceso, con lo que se lograba respetar e integrar a la arquitectura en sí misma. En la mayoría de las fotografías la celosía se muestra casi siempre como si estuviera desprendida o suelta en el espacio, cuando en realidad no lo está, solamente el lado opuesto del ingreso es el que lo está.

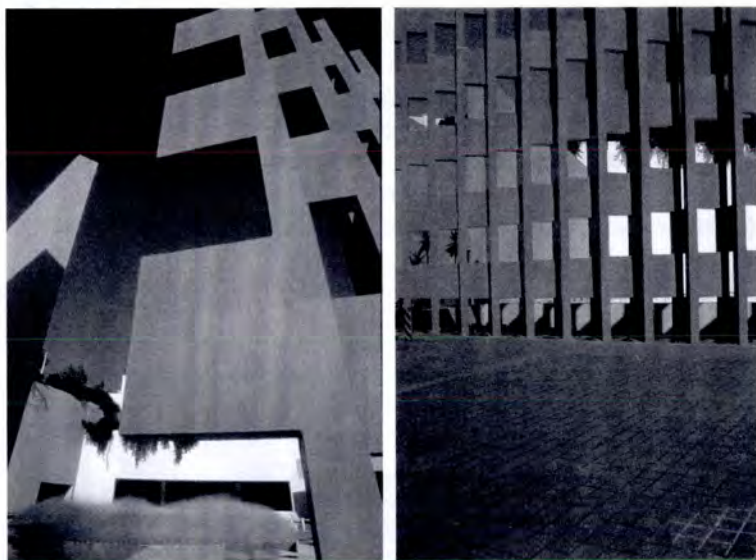
Constructivamente llevar a cabo esta idea requirió sin duda del trabajo en colaboración del artista y arquitecto. Legorreta aportaría el diseño y criterios estructurales, Goeritz el dominio sobre las capacidades del material. Así lo primero sería definir la consolidación del esqueleto que soportaría la celosía en altura y longitud. (Ver Fig. 131) Para ello se utilizaron montantes de acero de 15x15cm aproximadamente que cubrían la altura completa de la celosía de 8.5m, unidos entre sí en el sentido horizontal por tubulares cada 1.70m, distribuidos a lo largo de

la segunda, cuarta, sexta y octava hilera. Estos montantes serían los que absorberían el aparente voladizo de 7.35m de largo que se genera sobre el hueco que da acceso a la plaza, ya que estarían soldados a unas pletinas dispuestas sobre el muro del pasillo de ingreso haciendo que el esqueleto quedara lo suficientemente reforzado para soportar cualquier empuje o sismo. (Ver Fig. 132)

Una vez definido el esqueleto, cada cuadrado volumétrico se conformaba de láminas de acero que se pliegan alrededor de los montantes con el fin de ocultarlos. Por su propio espesor, los cuadrados también confieren una mayor rigidez a la estructura. Los cantos superiores e inferiores se completan con tapas de lámina del mismo acero a la medida requerida. Estos cuadrados se despiezan en zigzag alternándose en el sentido vertical para generar los vacíos que darán la permeabilidad buscada. (Ver Fig. 133) Cada cuadrado es el resultado de una operación de doblado de la misma lámina, que se suelda una vez cerrada la pieza.



En el caso de las piezas que quedan casi sueltas en los extremos se utiliza un bastidor para ayudar a definir el cuadrado y los cantos se cierran de igual forma con piezas ajustadas al tamaño necesario. (Ver Fig. 134) Más que constructivo, el trabajo de montaje y levantamiento de la celosía fue un trabajo no sólo escultórico sino de carácter artesanal que lograba consolidar un tejido totalmente tridimensional, como los típicos tejidos en mimbre o los ingeniosos y tradicionales diseños en papel maché.



La propuesta de Legorreta de generar una celosía con estas condiciones, representó un giro en el entendimiento convencional de las posibilidades que un muro y una celosía podían generar como tales. El sentido de escala es totalmente diferente, ya que en el momento en que replantea una celosía tridimensional deja de entenderla como el elemento que continuamente se confunde con "decoración" y lo introduce a términos

totalmente tectónicos y arquitectónicos cuyas repercusiones espaciales son mucho más contundentes.

La riqueza plástica de la celosía no se centra solamente en su constitución física. A pesar de que el criterio de diseño parece ser sumamente básico y repetitivo, la celosía es capaz de generar diversas lecturas y difundir teatralmente los rayos de luz en el espacio, dependiendo de la hora del día o del ángulo desde el que se le mire.

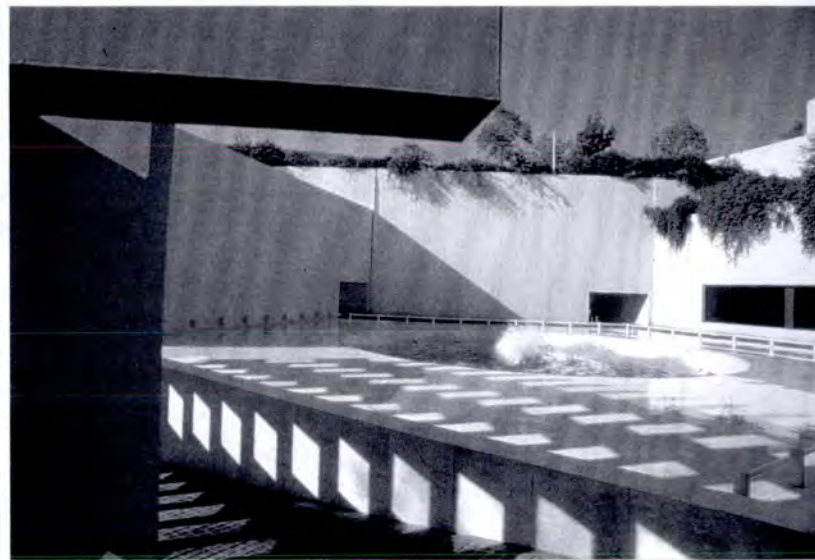


Unas veces la celosía adquiere una configuración mucho más convencional cuando se le contempla perpendicular a los cantos de las piezas, (ver Fig. 135) otras veces parece un tejido tridimensional tan frágil y flexible como los propios acordeones de papel mache. (Ver Fig. 136)

La celosía jugaría un papel crucial no sólo por su variable permeabilidad,

134. Piezas sueltas en los extremos de la celosía de ingreso al Hotel. Fotografía: Lourdes Legorreta, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

135. Celosía vista perpendicularmente a sus cantos. Fotografía: Wayne Attoe. en: ATTOE, Wayne. *The Architecture of Ricardo Legorreta*. EEUU: Erns & Sohn. 1990.



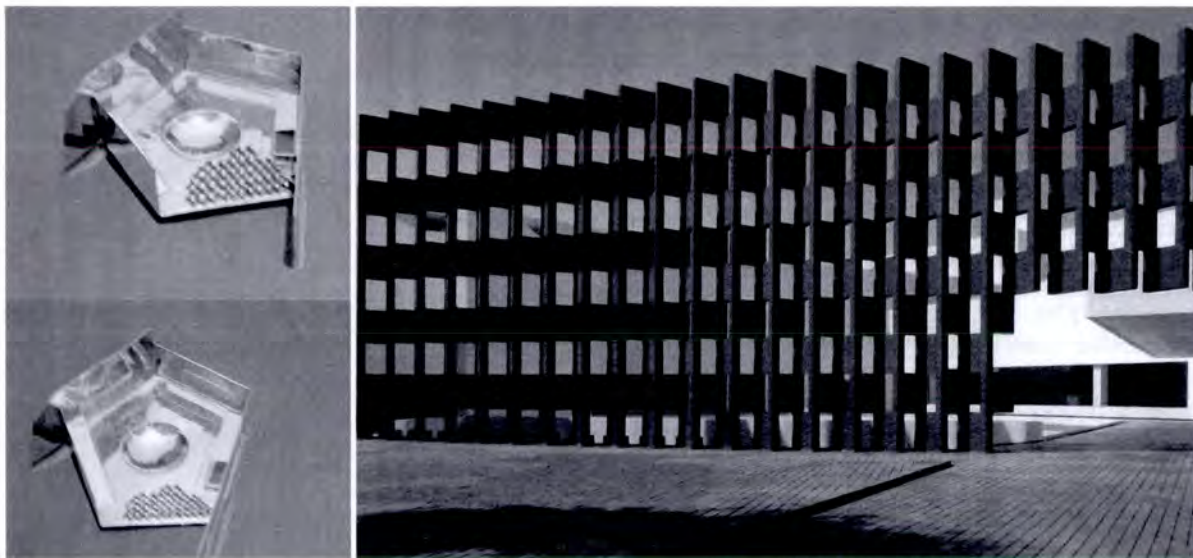
136. Celosía de ingreso al Camino Real, en colaboración con Mathías Goeritz. Fotografía: Lourdes Legorreta, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

137 Interior del patio de acceso transformado por la serie de sombras proyectadas por la celosía de ingreso. Fotografía: Lourdes Legorreta, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

138. Maqueta de estudio de la Plaza de Ingreso al Hotel Camino Real. material cedido por el archivo Legorreta Arquitectos.

139. Celosía de Ingreso al Hotel Camino Real. Fotografía: Armando Salas Portugal, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

sino por sus repercusiones en el espacio en el momento de proyectar su sombra sobre muros o pavimento. (Ver Fig. 137) La sombras que se generan tienen una geometría en rombos y líneas agudas, que no corresponden a una geometría ortogonal, sino a la disposición zigzagueante que evade la perpendicularidad con el pavimento y los muros.



En una visita al despacho de Ricardo Legorreta, encontramos la fotografía de una maqueta de estudio que fue clave para entender el concepto espacial que había detrás de la plaza de ingreso. (Ver Fig. 138) La maqueta nos sorprendió porque su materialidad lograba producir los reflejos y sombras que se buscaban dentro de la plaza. Definitivamente esta interpretación se acerca más al continuo trabajo realizado por

Goeritz a través de sus "*Mensajes*", que a la forma convencional en que Legorreta solía realizar las maquetas de cartón, por lo que nos confirma que el espacio en sí es producto de una real colaboración.

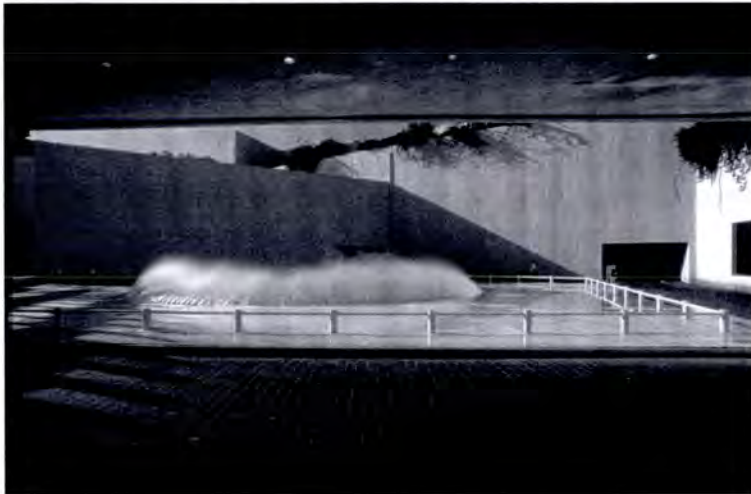
Si observamos detenidamente la maqueta, nos damos cuenta que ni siquiera la celosía está totalmente definida, es simplemente la idea que la combinación de materiales, texturas, sombras y geometrías pueden generar, lo que se busca plasmar. Una especie de "maqueta ideológica" en tres dimensiones, que nos recuerda los dibujos de Goeritz sobre su visión simultánea de su Museo El Eco.

Observando una serie de fotografías de la época pudimos percatarnos de que hubo momentos, sobre todo al principio, en que Legorreta no optó por el color, todos los muros fueron blancos en el ingreso, y la celosía (recordando la de los laboratorios Smith Kline & French) se pintó en negro. (Ver Fig. 139) Muchas veces nos confundimos por las diferentes propuestas de color que aparecen en las fotografías, pero indudablemente la pureza del color con la que fue pensada, fue muy difícil de superar. Legorreta conscientemente encontraba todavía ajeno a su manera de hacer incorporar el color. De hecho, menciona: "*la tuve pintada de negro para contrastar con los muros de su alrededor que eran blancos. Después, de vivir con el espacio por un rato, la encontré muy formal, muy seria y muy conceptual, por lo que la repinte de magenta, y en el proceso añadí amarillo a algunos de los muros.*"⁹⁸ (Ver Fig. 140)

Con el magenta logró incorporarla a la serie de celosías trabajadas en las diferentes intersecciones, y con ello establecer el magenta como color representativo de elementos permeables ante el amarillo como opción alterna de contraste. Fumiko Maki ante este hecho explica: "*Los vívidos colores, sirvieron para mediar entre estos objetivos en conflicto, o sea, entre la integración con el entorno y el aislamiento respecto al mundo exterior.*"⁹⁹

El color vino a ser el ingrediente que rompió con la pureza de las geometrías y añadió al juego de reflejos y sombras una nueva tonalidad. Algo que el "Maestro Chucho Reyes", como lo llamaba Legorreta, siempre incitaba buscar. Para Legorreta Reyes *"Era un tipo fenomenal. Tenía un sentido del color increíble. Tomó un papel mucho más importante, aunque generalmente lo tapaban. Como no era intelectual, sino un naive, con ese argumento siempre lo dejaron atrás. Era un personaje curioso,"*¹⁰⁰ *"... que fue infundiendo el uso del color y la incorporación de las artes populares. Muralistas, escultores, pintores y arquitectos, todos sentimos y recibimos su influencia."*¹⁰¹

Tras su ímpetu y consejo el color empezó a tomar parte del espacio, desde Luis Barragán, hasta Ricardo Legorreta. Aunque es de resaltar que siempre en el uso del color estaba implícita la cualidad lumínica del espacio. Una combinación que innatamente fueron desarrollando con el fin de dotar al espacio de color como propiedad intrínseca, y no como un añadido. Esa fue parte de la mayor enseñanza de Reyes.



Trozo de Mar

Dentro de la plaza de ingreso, el segundo elemento clave fue la incorporación de agua. Curiosamente nadie hasta ahora ha volteado sus ojos para escribir unas líneas sobre ella. Legorreta *"quería una secuencia discreta y misteriosa en la entrada, algo para descubrirse poco a poco. Parte de este descubrimiento sería agua, entonces pensé en una fuente- como en muchos patios en México."*¹⁰²

Revisando el proceso de diseño del acceso encontramos que Legorreta constantemente introdujo una figura circular en la plaza, un elemento de agua que dimos por entendido. No era la primera vez que Legorreta introducía una fuente en el patio de acceso, también en el Hotel Camino Real Ciudad Juárez lo hizo. Pero en el caso de Ciudad Juárez, la fuente era una pila convencional, como las que Luis Barragán llegó a introducir en sus Jardines de Madereros. Para el Hotel Camino Real México su imaginación buscó algo mucho más novedoso y experimental.

De acuerdo a los testimonios de Ricardo Robina, en su texto "Mi relación con Mathías Goeritz. Escultura Urbana, Integración Plástica y Estética del Urbanismo", *"la fuente de olas es obra del escultor y amigo de Mathías Goeritz, Isamu Noguchi."*¹⁰³ Hay que resaltar que ninguna de las publicaciones contemporáneas a la época incluyó a Noguchi dentro del repertorio de colaboradores del Hotel, pero casualmente indagando en los acontecimientos que propiciaron la celebración de los juegos Olímpicos de México en 1968, descubrimos que Noguchi fue tomado en consideración para formar parte de la organización, por lo que fue muy fácil pensar que Goeritz conociéndolo, no hubiera acudido a él para consultarle.

Coincidentemente uno de los mayores intereses de Noguchi fue la exploración de diferentes formas de utilizar el agua de manera escultural. Interés que no se limitó sólo en fuentes de gran escala, sino

¹⁰⁰ Celosía de Ingreso al Hotel Camino Real. Fotografía: Lourdes Legorreta, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

141. Arriba Izquierda: Fuente en el edificio Corporativo The Lever Brothers Building, Nueva York 1952. En: TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. A Study of Space*. Italia: The Monacelli Press, 2000, p. 86

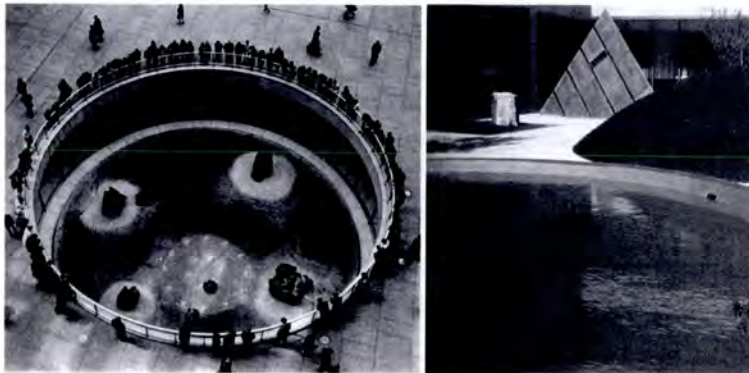
142. Arriba Derecha: Fuente en el edificio Corporativo de la UNESCO en París, 1956. En: TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. A Study of Space*. Italia: The Monacelli Press, 2000, p. 99

143. Abajo Izquierda: Fuente en jardín hundido del edificio Corporativo Chase Manhattan Bank Plaza, 1961-64. En: TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. A Study of Space*. Italia: The Monacelli Press, 2000, p. 157

144. Abajo Derecha: Fuente en edificio Corporativo IBM, Nueva York 1964. En: TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. A Study of Space*. Italia: The Monacelli Press, 2000, p. 171



que también fue reflejado en el uso constante de agua como elemento simbólico en la mayoría de sus proyectos de paisaje.



Ana María Torres especialista en la obra de Noguchi dedica un capítulo completo a las fuentes dentro de su libro *"Isamu Noguchi. A study of Space"*. Alrededor de los años sesenta la intervención de Noguchi dentro de la arquitectura moderna se intensificó a partir de sus diseños de fuentes. En 1952 propuso un espejo de agua para *The Lever Brothers Building*, en Nueva York. (Ver Fig. 141) Entre 1956 y 1958 diseñó varias fuentes para el Corporativo del edificio de *la UNESCO* en París. (Ver Fig. 142) De 1961 a 1964 un jardín de agua hundido para la *Chase Manhattan Bank Plaza*. (Ver Fig. 143) En 1964 colaboraría en los jardines para el Corporativo IBM en Nueva York, (Ver Fig. 144) entre otras intervenciones. En cada caso Noguchi produjo una experiencia única y significativa, pero con una búsqueda intencionada y bien dirigida.

Repasando un poco cada una de estas propuestas encontramos un elemento constante: el círculo. *"Para Noguchi el círculo era una parte importante en su vocabulario formal, una oportunidad para referir al significado simbólico del mundo antiguo. Con el círculo trajo al mundo moderno la noción china del cosmos."*¹⁰⁴

Coincidentemente la fuente del Hotel Camino Real se describía como un círculo cóncavo dispuesto sobre una plancha pentagonal de piezas de mármol blanco martelinado de 70x70cm, que se alineaba con cada uno de los muros que limitan la plaza. Esta plancha no solamente resalta con su blancura ante pavimento de terrazo que define el circuito de entrada de automóviles en la plaza, sino que por su propia materialidad y blancura era una fuente más de destellos constantes que alumbraba con un especial resplandor la plaza en sí.

Para Legorreta no bastaban sólo los destellos que el mismo mármol pudiera generar, sino que visualizando que éstos aumentarían en el momento en que el agua de la fuente pudiera invadirla y propagarse sobre ella, planteó *"el concepto de una fuente agresiva, una que provocara una reacción. Analizando los movimientos del agua,*

encontramos que lo más fuerte y de mayor impacto, era una ola." Estudiando los patrones de movimiento de una ola se percató de que podía experimentar con ello y expandir el área de influencia del agua, con el fin de generar una reflexión múltiple en el espacio. Idea que exploró minuciosamente en la maqueta de estudio que mostramos con anterioridad. (Ver Fig. 138) Para lograrlo Legorreta debía consultar a gente mucho más especializada en el campo e incursionar en el uso de tecnologías, por lo que *"un ingeniero hidráulico nos ayudó a estudiar el movimiento del agua para capturar su semejanza."*¹⁴⁵ (Ver Fig. 145)

Este hecho nos hizo volver nuestra atención aún más dentro de la obra de Noguchi, ya que Ana María Torres describe que tenía una actividad investigadora en nuevos medios de expresión, *"una actitud hacia lo novedoso y el uso de la tecnología que se enriqueció gracias a su relación con Buckminster Fuller"*¹⁴⁶. No era casual que estas coincidencias nos lleven a pensar que existía una inquietud constante



en el medio artístico, y que en el caso de Noguchi, esta inquietud lo llevó a invertir su energía para la Expo '70 en Osaka, Japón donde colaboró en un proyecto urbano con Kenzo Tange, experimentando con esculturas de agua a gran escala utilizando nuevos materiales y tecnologías hidráulicas, mecánicas e incluso sistemas computarizados. (Ver Fig. 146)

Bajo estos parámetros la tecnología permitía manipular luz, movimiento e incluso sonido, conceptos que se pusieron en práctica también dentro de la fuente del Hotel Camino Real, donde el trabajo en el campo de las tecnologías no era fácil de descifrar, por lo que llevó un tiempo de prueba y error para conseguir lo que se buscaba. De las experimentaciones Legorreta fue definiendo lo que le interesaba conservar o cambiar, de ahí la experiencia de descubrir que *"durante las pruebas ningún filtro fue utilizado y el agua tomaba tonalidades grises. Nos dimos cuenta de la similitud de este color con el del mar, y decidimos omitir filtros en la instalación final. ¡Qué podría ser más impresionante y místico que encontrar el agitado mar dentro de este hotel urbano del centro montañoso de México!"*¹⁴⁷

Para evitar que el agua invadiera toda la plaza, el diseño de la plancha de mármol consideró la inclusión de un canalón continuo en todo su perímetro, mismo que creaba una línea de sombra que definía con mayor intensidad el área de influencia de la fuente. Con el tiempo, desconociendo la razón, se le añadió a la plaza una especie de protección basándose en postes de una altura de 50cm. Mismos que irrumpieron con la sobriedad y elegancia que la plancha de mármol imponía sobre la plaza.

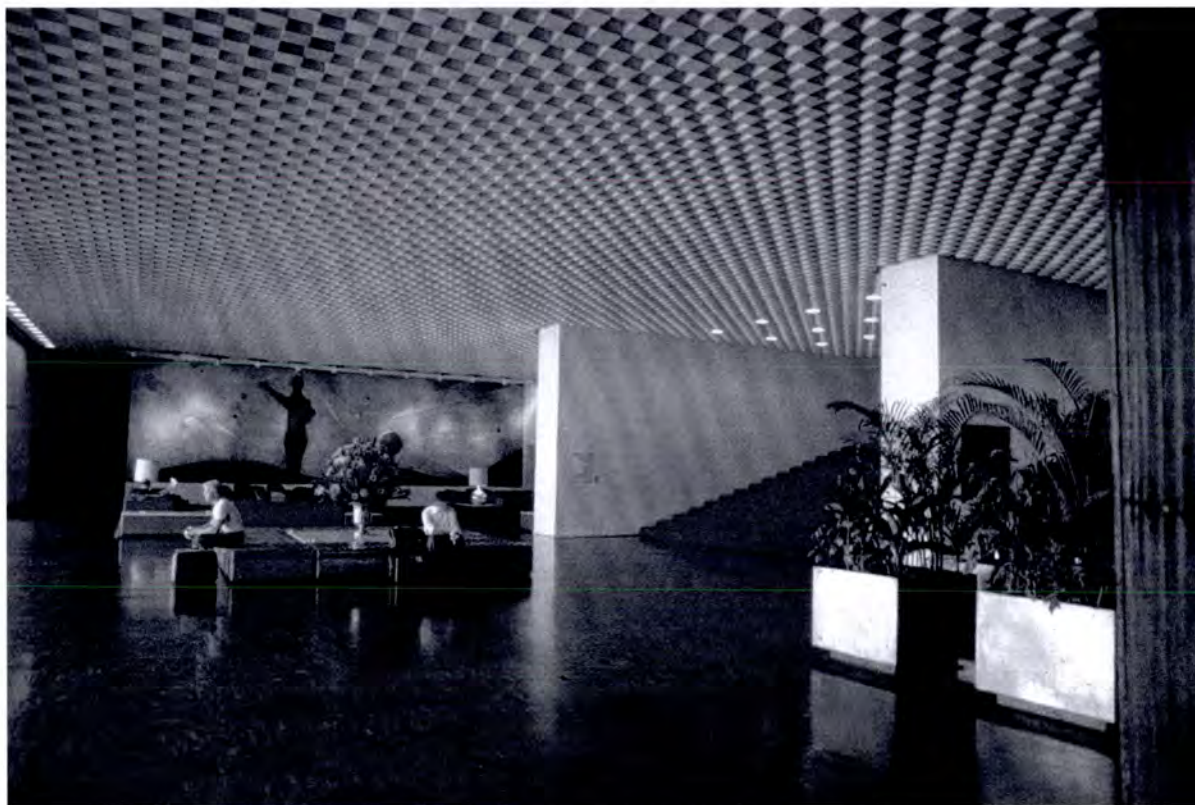
La fuente hoy en día sigue funcionando como fue planteada desde un principio, y debo de reconocer que es impactante el efecto que produce su sonido, movimiento y fuerza cuando uno entra a la plaza de acceso, realmente es como haber capturado un trozo de mar.



145. Fuente de Ingreso al Hotel Camino Real. Fotografía: Lourdes Legorreta, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

146. Fuentes para la Expo '70, Osaka, Japón, 1970. TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. A Study of Space*. Italia: The Monacelli Press, 2000, p. 262

147. Mural de Rufino Tamayo en el vestíbulo de Ingreso del Hotel Camino Real. Fotografía: Julius Schulman. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos



Espacio Tamayo

El primer trabajo de colaboración que nos recibe al entrar al Hotel Camino Real fue asignado a Rufino Tamayo. (Ver Fig. 147) Al igual que la mayoría de la participación de los artistas, Goeritz y Legorreta acordaron que sería interesante incluir dentro del vestíbulo de ingreso una obra de Tamayo. De acuerdo a la entrevista realizada a Noe Castro, "Ricardo dijo: -entonces el Hotel se puede transformar en una especie de museo y vamos a procurar exponer arte, arte moderno-. Y empezaron a asignar lugares: - "oye aquí en el lobby estaría muy bien un mural de Tamayo- se hizo contacto con él también y se le llevó para que viera cómo estaba el lugar... luego contactaron directamente con el cliente, y se le propuso poner un mural y...lo aprobaron."¹⁰⁸

En realidad la participación de Tamayo en el Hotel no tuvo tantas repercusiones como el resto de los demás trabajos de colaboración en el espacio. Al ser el primer intento de integración de arte sobre un espacio arquitectónicamente casi definido, era difícil que su intervención provocara un impacto sumamente drástico; por lo que podía llegar a considerarse como una obra de encargo dentro de los estándares ya conocidos de las obras de integración. Aún así la intervención no se limitó a sólo plasmar una pintura sobre un muro. Tamayo "haría sus observaciones también, de qué ubicación y proporción estaría mejor..."¹⁰⁹

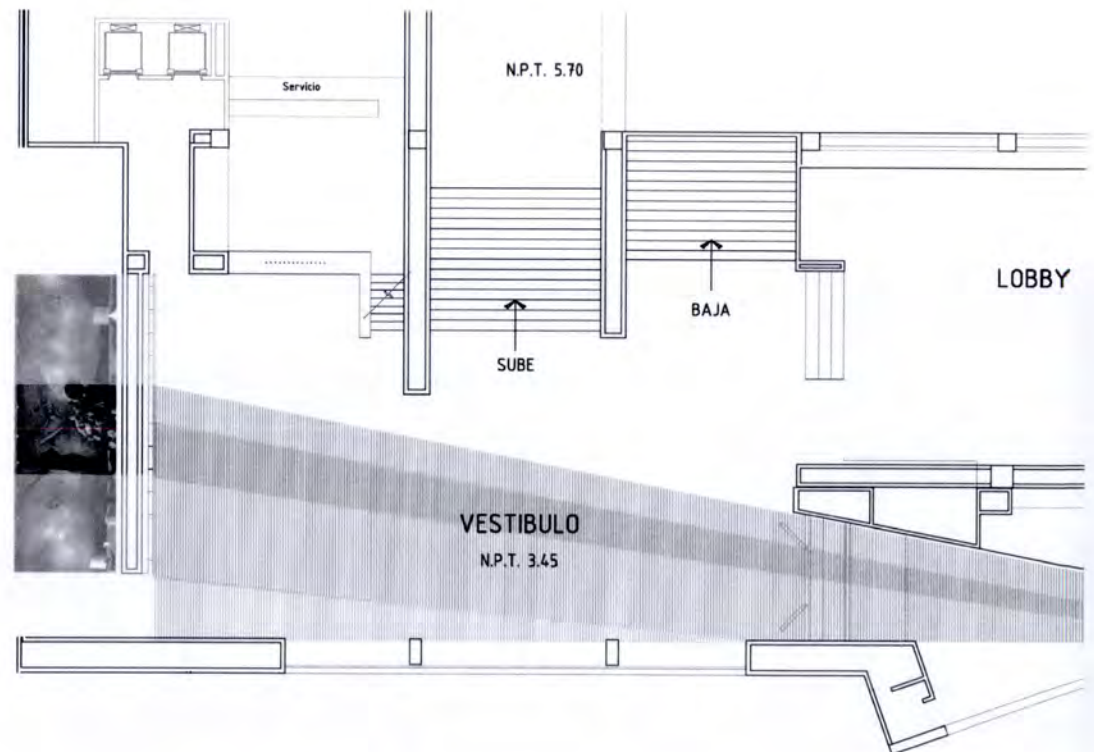
El mural se situó como fondo del vestíbulo de ingreso que albergaba la sala de espera en ese entonces, hoy café con el mismo nombre "Café Tamayo". Alcanzando una dimensión de 13.30m x 4m de alto, el mural no se incorpora dentro de la altura total del espacio, sino que se desplanta a partir de una altura de 75cm para permitir la incorporación del mobiliario sobre el muro. En conjunto con el mural dorado de Goeritz perseguían una temática dentro de una escala cósmica.

No es casual que en el espacio el mural estableciera un diálogo con cada uno de los muros paralelos que limitaban las escalinatas, como si fueran muros que se deslizan sobre el vestíbulo sin obstruir su campo de acción entre unos y otros. Para integrar el mural dentro de este diálogo, el muro tuvo que separarse del paramento lateral derecho, estableciendo una zona de ajuste oscura y negra que paralelamente resaltaba con mayor intensidad los destellos luminosos de su pintura. En la obra inicial el mural estaba propuesto para ocultar las escaleras eléctricas que conducían directamente hasta el Foyer de Calder y el acceso a estas escaleras se generaba por el espacio de separación entre el mural y el paramento vertical del ventanal del vestíbulo.

Tampoco es casual, que Tamayo coincidiera sus puntos de composición dentro de las leyes intrínsecas del espacio, de manera que su línea de horizonte coincidía con el cerramiento del muro perimetral izquierdo, y, si prolongáramos en planta la diagonal que contenía el muro inclinado del ingreso hasta topar con el mural, coincidiera con el eje de la luna de su pintura. (Ver Fig. 148)

Coincidencias o no, el mural como mediador del espacio exterior e interior nos recibe sin perturbar nuestra mirada. Está puesto simplemente para ser contemplado como un telón de fondo que nos invita a hacer una pausa antes de iniciar con la serie de espacios articulados.

Como dato particular, me gustaría indicar que en ninguna de las publicaciones de la época el mural de Tamayo fue incluido dentro de las intervenciones puntuales del Hotel, hecho que nos pareció todavía más desconcertante ya que la obra fue asignada desde un principio.



148. Planta del vestíbulo de Ingreso con el Mural de Rufino Tamayo. Dibujo Mara Partida.

ESPACIO GOERITZ, "Mural Dorado"

El segundo espacio dentro de la serie de espacios articulados es el que hemos denominado como "Mural Dorado".

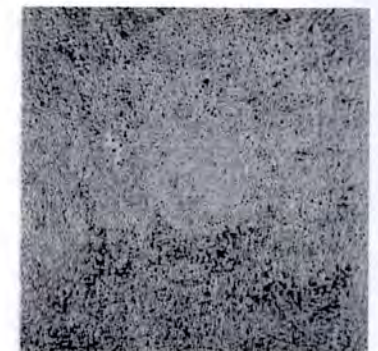
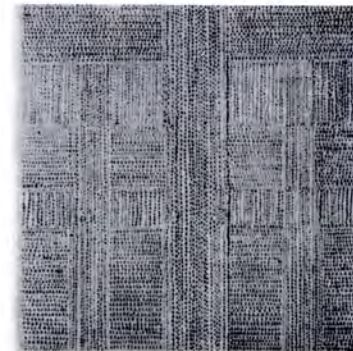
Hacia finales de 1959 y principios de 1960 Goeritz inicia sus "monocromos en dorado", lienzos de madera cubiertos en hoja de oro, como pinturas escultóricas que denominó "mensajes". Cuando estudiamos la Capilla de las Capuchinas en esta tesis de investigación, recuperamos parte del proceso de estos "monocromos dorados" para descifrar la autoría del tríptico del altar, cuya técnica y geometría parecía tener una relación directa entre ambas obras.

El tema de "mensajes" representó para Goeritz una fijación y vía alterna a lo largo de los años sesenta donde fue desarrollando diferentes técnicas y composiciones alrededor de estos temas. Con el tiempo fue evolucionando su manera de hacer mensajes. Los primeros se conformarían de clavos sobre un fondo de madera en dorado. Después los abstraería al máximo hasta dejar solamente la madera pintada con hoja de oro, técnica que utilizaría en el tríptico del altar de las Capuchinas. Posteriormente, manejando casi un mismo formato de 70x70cm, introduciría diferentes tipos de láminas de metal y de latón sujetándolas sobre un bastidor, que la mayoría de las veces sería el mismo lienzo, las cuales perforaría con diferentes técnicas y herramientas.

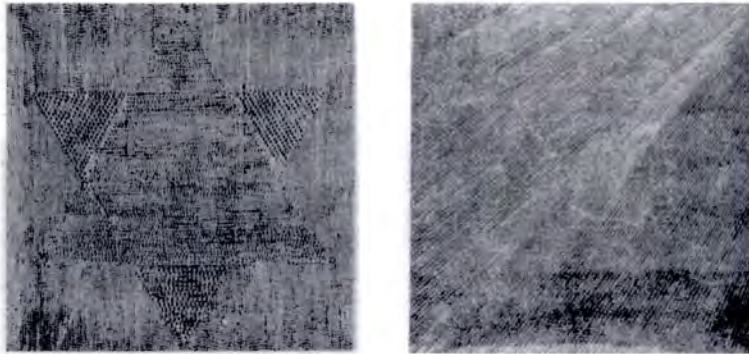
Las perforaciones le permitían establecer altos o bajorrelieves, dependiendo del sentido en el que perforara la lámina, algunas veces las perforaciones se hacían hacia fuera levantando el área dañada y otras hacia adentro, remetiéndola. Otras veces, se limitaban sólo a definir una especie de repujado, sin llegar a traspasar la lámina de un lado a otro. Para las perforaciones utilizaba diferentes tipos de herramientas, de manera que podía jugar con orificios circulares,

de geometría en estrella, triangulares, cuadradas, hexagonales o poligonales. Dependiendo del sentido, densidad e intensidad en las perforaciones lograba recrear figuras, líneas, planos, superficies, con los que establecía la temática de cada obra. Al principio el lienzo le servía solamente de bastidor, y con el tiempo le aplicaría color y textura que formarían parte de la misma composición y mensaje.

Así desde 1959 creó: *Mensaje de Cruces*, (ver Fig. 149) donde manipulando las densidades de perforaciones en un sentido lineal conformaba diferentes planos de cruces. *Mensaje de Universo*, (ver Fig. 150) cuyas perforaciones formaban una especie de espiral infinita montada sobre fondo rojo. *Mensaje con estrella*, (ver Fig. 151) a partir de triangulaciones de variadas texturas dispuestas alrededor de un hexágono completando una estrella. Otros mensajes (ver Fig. 152) fueron diseñados solamente a partir de composiciones de líneas inclinadas, verticales u horizontales, los cuales simplemente denominó *Mensajes* sin título específico.



149, 150. Mensajes Dorados, Mathías Goeritz 1959-60's. Cedidos por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

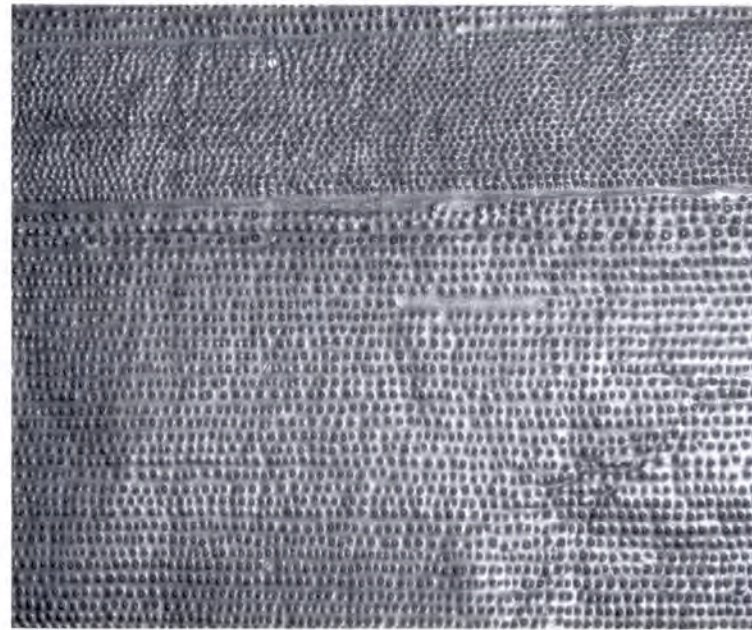


Los mensajes para Goeritz significaban la forma de entender que “*el arte es oración, es la pirámide, la catedral, la idea, el amor, místico o humano, la abundancia de corazón, la imagen de nada y de todo, la lucha contra el ego y por Dios, la revelación de Dada contra la incredulidad, el sol jamás apagado, la adoración, la monocromía metafísica, la experiencia emocional, la belleza irracional y absurda del canto.*”¹⁵¹

El Mural Dorado del Hotel, significaría su obra de mayor magnitud dentro de esta serie de mensajes. Alcanzando una altura de 3.30m x 7.70m de ancho aproximadamente, Goeritz recrea su mensaje dorado entre 1966 y 1967. Técnicamente, el mural dorado está hecho de láminas de metal dorado y perforado, como los mensajes que realizó dentro del formato 70x70cm. Para cubrir el ancho del espacio uniría aproximadamente seis láminas en el sentido horizontal y cuatro en el sentido vertical y montándolas sobre bastidores elaboraría el trabajo escultórico y artesanal sobre ellos. (Ver Fig. 153) La temática serían líneas de perforaciones en el sentido horizontal con diferentes tamaños, densidades y pausas. Cada perforación figura como una letra dentro de un gran texto a descifrar. Las láminas están atornilladas al

bastidor, y para camuflar estos tornillos, los ubica dentro de las líneas de perforación, como un punto más, pintándolos igualmente en dorado, por lo que pasan totalmente desapercibidos.

La incorporación del mural dorado suponía para Legorreta “*la presencia del sol en el interior del edificio.*”¹⁵² Y partiendo de esa premisa, Legorreta diseñó el espacio para que el mural incitara a iniciar el recorrido en este laberinto espacial, a través de su propio reflejo. En ese sentido, la obra estaba voluntariamente dentro de la arquitectura. Para lograr este efecto Legorreta establece una relación directa entre el ventanal del vestíbulo de ingreso y el mural, colocándolos de forma

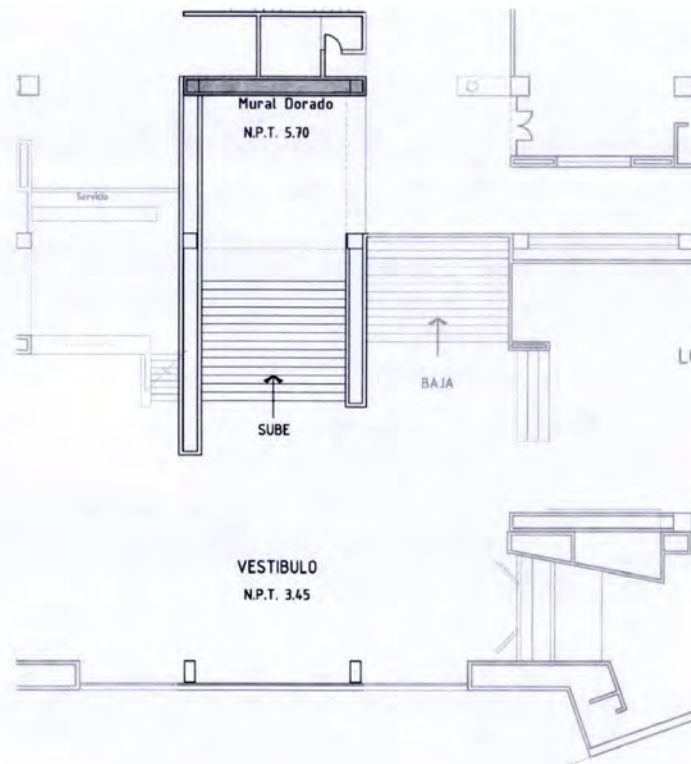


151, 152. Mensajes Dorados, Mathías Goeritz 1959-60's. Ceditos por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

153. Acercamiento sobre Mural Dorado Mathías Goeritz 1967, Hotel Camino Real México. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2003.

154 Planta del vestíbulo de ingreso donde Legorreta ubica el Mural Dorado de Goeritz. Dibujo Mara Partida.

155 Sección transversal sobre el vestíbulo de ingreso y el Mural Dorado de Goeritz. Dibujo Mara Partida.

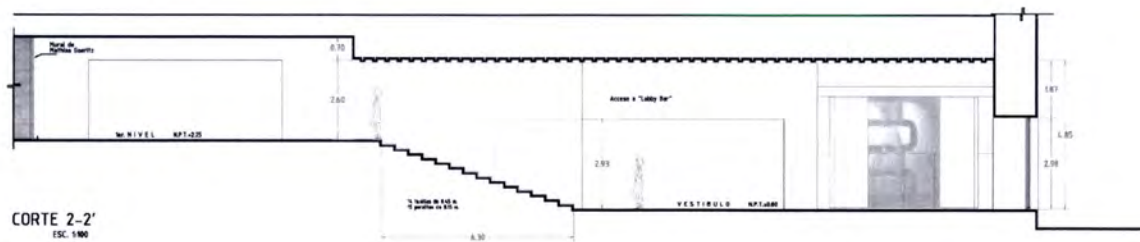


paralela. Si observamos en planta, (ver Fig. 154) el mural está centrado sobre el eje de la ventana del vestíbulo de ingreso, por lo que Legorreta había establecido una jerarquía espacial entre ambos elementos dentro de una misma crujía. Sin embargo, la relación espacial no sería tan simple, Legorreta introduciría su primera escalinata dentro del recorrido de espacios articulados, con una dimensión lo suficientemente espaciosa como para incorporar lo más contundentemente su primera referencia espacial: el *Mural Dorado* de Goeritz.

A diferencia de otras escalinatas a lo largo del recorrido, Legorreta buscaría atraernos hacia el mural sin ninguna sorpresa, por lo que la escalinata mantiene el mismo ancho que la zona del mural (de 7.70m) con la idea de incorporarlos en un mismo espacio.

Sin embargo, contrariamente a la idea en planta, en sección (ver Fig. 155) Legorreta lleva al límite una perfecta secuencia de contrastes espaciales. Por un lado diferencia dos ambientes de alturas totalmente diferentes dentro de una línea de cubierta valiéndose de una especie de operación en embudo, donde la escalinata desfasa 2.25m de altura el espacio mural con respecto al nivel del vestíbulo de ingreso. La idea de introducir este embudo no tendría otro fin que dirigir toda nuestra atención hacia el "Mural Dorado", como recuperando la idea de las ventanas abocinadas que se repetían desde la arquitectura medieval hasta en la misma obra de Barragán. Sin embargo, no bastaría sólo con dirigir nuestra atención dentro de una relación tan directa entre espacios, sino que Legorreta buscaría, por medio del juego de planos, liberar de cualquier vínculo ambos espacios y generar dos ambientes perfectamente diferenciados.

Para lograrlo, Legorreta retraza 60cm la línea de falso techo del espacio mural con respecto a la del vestíbulo de ingreso, con lo que consigue alcanzar una altura mayor de 3.30m. En esquema, este desfase produce una línea quebrada que define el falso techo, que en combinación con la

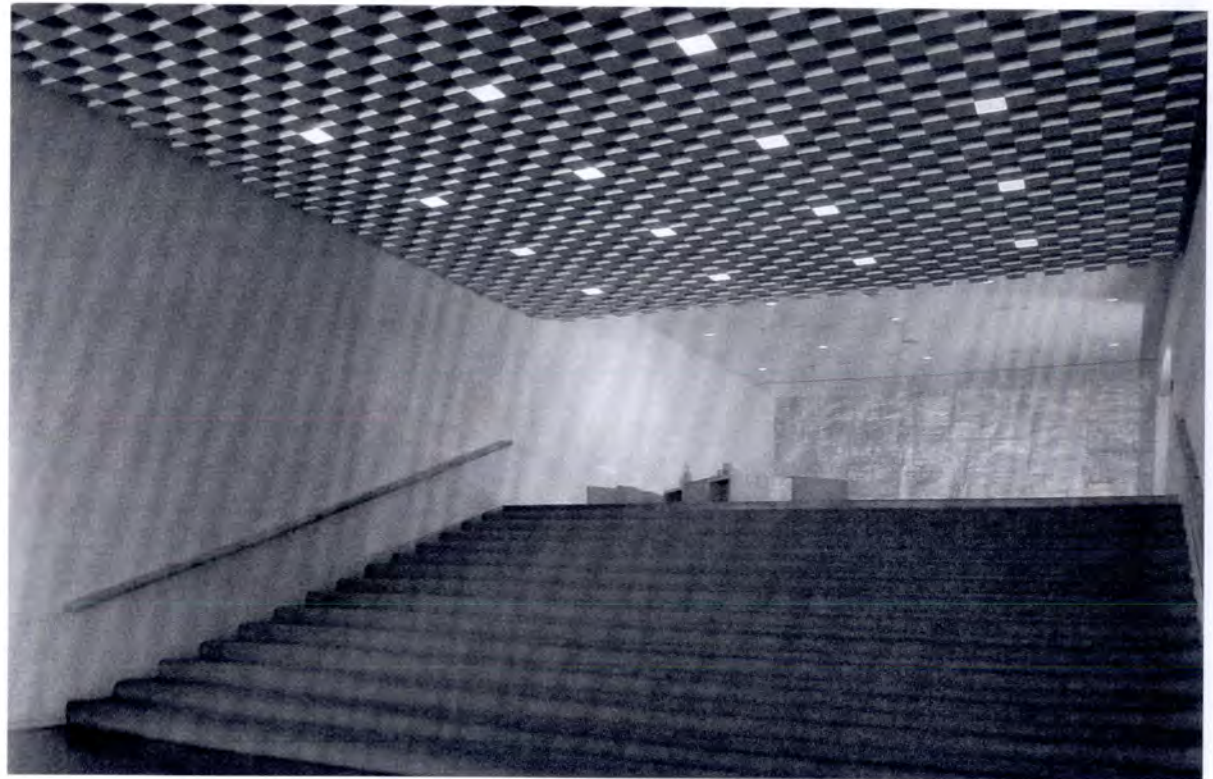


línea en sesgo de la escalinata, generan un espacio de ajuste entre el vestíbulo y la zona del mural. Este ajuste lleva al límite el punto medio del espacio por medio de una operación de estrangulación que rompe definitivamente con el eje de continuidad espacial. El estrangulamiento se produce intencionadamente justo donde la escalinata termina y donde se provoca el quiebre del falso techo para no solamente diferenciar los espacios, sino contrastar las sensaciones ambientales. Cuando uno vive la experiencia se genera una pausa, no sólo temporal, sino espacial, que nos obliga a detener nuestra mirada y atención sobre el Mural.

Esta operación de estrangulamiento no será la única dentro del Hotel, sino que Legorreta la repetirá a lo largo del recorrido con ciertas variaciones dependiendo de lo que busque experimentar. En el caso concreto del vestíbulo de ingreso, el manejo de texturas y dominio de la luz sobre los planos independientes, es lo que diferenciará con mayor intensidad ambos ambientes: el vestíbulo de ingreso y el espacio Goeritz.

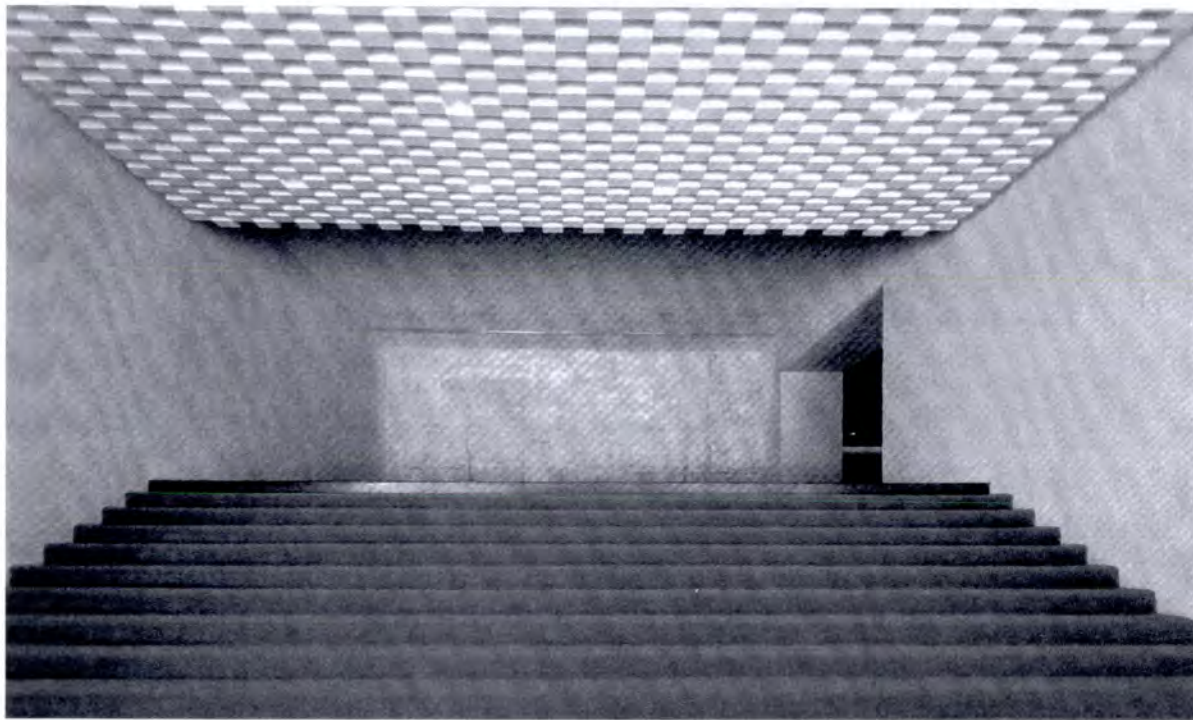
Estos factores, transportados a la tercera dimensión, fueron claves para entender la ubicación y repercusión que el mural ejercía sobre el vestíbulo de ingreso. Aparentemente sin iluminación natural, el mural quedaba rezagado dentro de un embudo espacial, pero Julius Schulman presentaría una fotografía que plantearía una incógnita importante al respecto. (Ver Fig. 156) A primera instancia el espacio parecía ser iluminado por el espacio contiguo al del mural y con ello Julius Schulman lograba capturar la idea lumínica de traer el sol en el espacio, como Legorreta inicialmente proponía. Pero haciendo un repaso por la planta, encontramos que era imposible tener ese tipo de iluminación natural ya que no existía ventana alguna en ese espacio contiguo.

Fue entonces cuando recordamos que la fotografía había representado, a lo largo de estas obras, una forma de experimentar y capturar las ideas arquitectónicas que el arquitecto perseguía y al igual que Salas



156. Mural Dorado, Mathías Goeritz 1967. Fotografía: Julius Schulman. En: ATTOE, Wayne. *The Architecture of Ricardo Legorreta*. México: Ernst & Sohn, 1990

157. Mural Dorado, Mathías Goeritz 1967. Fotografía: Armando Salas Portugal, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.



Portugal logró manipular el espacio de la Capilla de las Capuchinas colocando un reflector bajo el vitral para proyectar la cruz sobre el altar, Schulman lograba elevar el potencial de reflexión del Mural para pintar el espacio de dorado utilizando la misma técnica, un reflector que colocaría justo en el umbral del espacio contiguo. Esto se puede detectar en el momento en que el marco de este umbral proyecta su sombra sobre el cielo raso y el Mural, mientras que la atmósfera es bañada de una luz que parece ser el inicio de una constelación.

Contrariamente Salas Portugal, con una postura madura en su fotografía, (ver Fig. 157) logra captar las propiedades intrínsecas del espacio. A pesar de que la relación con la ventana del vestíbulo de ingreso podía ser para algunos lejana, era lo suficientemente fuerte como para darle al mural el poder sobre el espacio por medio de reflejos. Por relación espacial al ventanal los brillos inician con mayor intensidad de abajo hacia arriba. Paralelamente esta lejanía, en combinación con el desfase del falso techo, le permitían a Legorreta contrastar los espacios por sus propiedades lumínicas, creando una atmósfera de penumbra en el fondo que se contrasta con una luz al inicio de la escalinata, como una especie de remembranza de sus cuadros secuenciales.

Ambos espacios no solamente serían definidos por sus condiciones lumínicas, sino por su textura. Legorreta se vale del uso de la textura para acompañar y dirigir nuestra atención sobre el mural. No es tanto el plano sino la textura implícita en él, lo que conforma el espacio, ya que se desconfigura en planos desprendidos, una especie de vuelta a la concepción neoplástica, donde el valor del plano se da no por su geometría y color, sino por su propia materialidad. Salas Portugal supo plasmar y resaltar estas cualidades táctiles como planos sueltos direccionadores del espacio. Borrando los límites laterales, presenta los planos del cielo raso y de la escalinata como elementos sueltos cuyas líneas de fuga convergen perfectamente

para centrar nuestra atención sobre el mural. Curiosamente las líneas que logran trazar esta fuga no son líneas rectas, sino que son, en el caso de la escalinata un continuo zigzag producido por los escalones, y en el caso del falso techo, un borde acanalado o grecado que responde al diseño de la retícula constante del tablero.

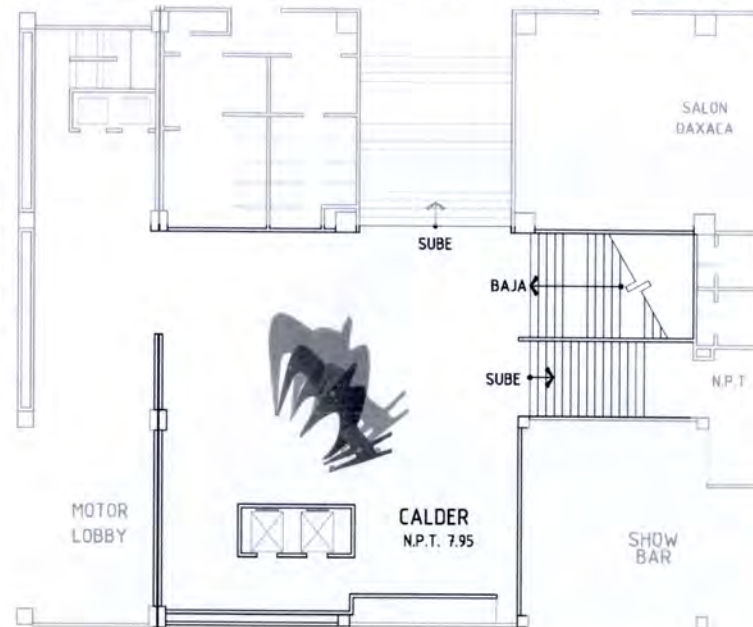
Legorreta separa el plano del cielo raso del paramento vertical para crear una línea de sombra que realza mucho más la textura del tablero que está hecho a base de una especie de cubos de cartón yeso de 20cmx20cm x 10cm de alto. El diseño del tablero le permitiría incorporar una segunda retícula de iluminación cada cuatro módulos en el espacio del Mural, pero que variaría en el resto dependiendo de donde se localizara. El tablero permite varias lecturas sobre el plano, desde considerarlo como una especie de tejido, celosía o incluso escultura grecada que inconscientemente nos evoca a los tableros de la arquitectura prehispánica.

La descomposición y reinterpretación de planos en el espacio hubiera sido difícil de lograr sin un trabajo real de colaboración,¹¹² que diferencia esta obra de muchas otras, porque la intervención artística se vuelve intrínseca al espacio arquitectónico que lo contiene. Legorreta supo proponer y entender las condiciones espaciales y lumínicas, pero Mathías Goeritz aportaría el dominio y conocimiento sobre materialidad y potencial reflexivo que su "mensaje" haría realidad dentro del vestíbulo.

ESPACIO CALDER, "Estáble atrapado".

Continuando el viaje sobre la serie de espacios articulados, una vez traspasado el "Mural Dorado" de Goeritz, Legorreta nos invita a continuar el recorrido a través de una escalinata más estrecha de 5m de ancho que desemboca en el gran Foyer de 18x18m, donde colocaría la siguiente referencia espacial dentro de este laberinto: El Estáble de Calder.

Contrariamente al "Espacio Goeritz", Legorreta propone una estrategia totalmente diferente. En este caso la idea era contrastar dos espacios de diferentes magnitudes para intensificar el impacto emocional. Para lograrlo no se conforma sólo con vincular un espacio relativamente



158. Planta del Espacio Calder. Dibujo Mara Partida.

angosto ante uno sumamente espacioso, sino que desfasa la escalinata del eje central del espacio para provocar dos situaciones: disminuir la posibilidad de vislumbrar o percibir desde el inicio del recorrido cualquier indicio del espacio al que nos dirigimos. (Ver Fig. 158) Y al mismo tiempo, mientras avanzamos a lo largo de la escalinata, descubrir paso a paso la referencia espacial inesperada.

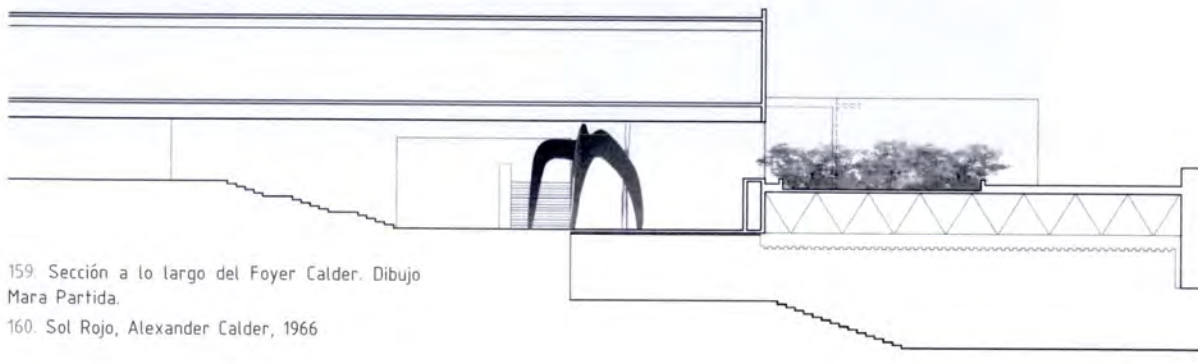
Es importante resaltar que en este Foyer Legorreta consigue introducir luz natural, por lo que el elemento que guía principalmente nuestros pasos a lo largo de la escalinata es precisamente el destello de luz natural que resalta ante la penumbra inicial de la misma. Para introducir la luz, Legorreta crea una especie de patio, como por arte de magia, que viene perforado desde la terraza de la zona de cubiertas. Por lo que la ventana resultante sólo llega hasta una altura media del Foyer de 2.50m. (ver Fig. 159)

La magia de este espacio recae no solamente en su conformación arquitectónica espacial, sino en el hecho de que es resultado de un trabajo en colaboración, donde una escultura sería la protagonista de la historia. No es que el espacio hubiera estado totalmente

construido cuando Legorreta decidiera incorporar el Estábil, sino que paralelamente, artista y arquitecto fueron concibiendo la dinámica de esta obra.

En este sentido Mathías Goeritz volvió a aparecer dentro de esta cadena de colaboraciones. Noe Castro, socio de Legorreta recuerda al respecto: *"El contacto con Calder lo hizo Mathías. Mathías conocía a Calder y viendo los planos, los espacios y el vestíbulo que se había creado arriba, dijo -icaray! Aquí sería fantástico poner una escultura de Calder,- pero todo platicado. A Legorreta le encantó la idea. Goeritz se ofreció buscarlo para ver si le interesaba, lo contactó y lo trajo."*¹¹³

Era obvio que con motivo de las celebraciones de los Juegos Olímpicos, el ambiente artístico en México estaba sumamente excitante y Calder era uno de los tantos personajes que tomaría cartas en el asunto aportando el "Sol Rojo" de 24m de altura frente al Estadio Olímpico. (Ver Fig. 160) Aprovechando su cercanía fue fácil encontrar el momento oportuno de contactarlo. Legorreta recuerda que cuando *"Calder fue a hacer la escultura del Estadio Olímpico, tuve la oportunidad de*



159. Sección a lo largo del Foyer Calder. Dibujo Mara Partida.

160. Sol Rojo, Alexander Calder, 1966

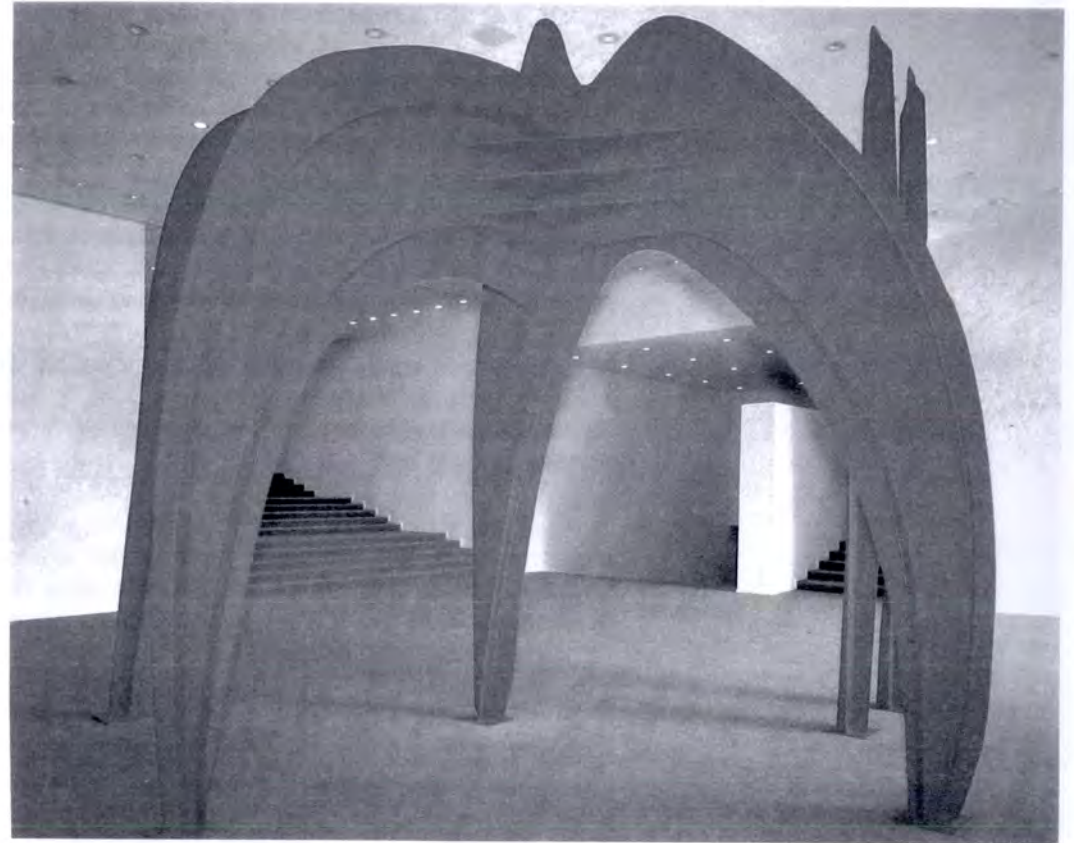


conocerlo en una cena y le dije, -oiga yo tengo el lugar ideal para una obra de usted, - la quiso ir a ver y en ese momento estaba la losa de ese espacio cimbrada con todos los polines y me dijo: -oye esto esta muy bonito, si quieres yo también puedo hacer algo así, que de la sensación de que llene el espacio, pero que deje la utilización del mismo espacio-.”¹¹⁴

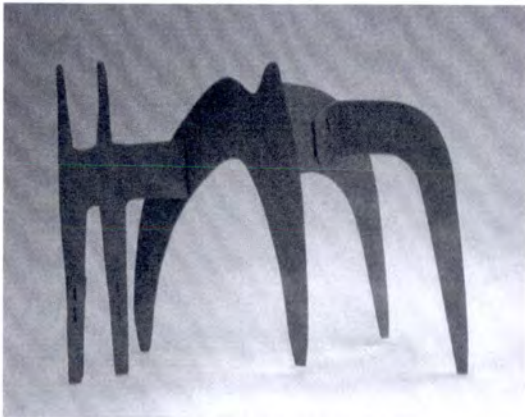
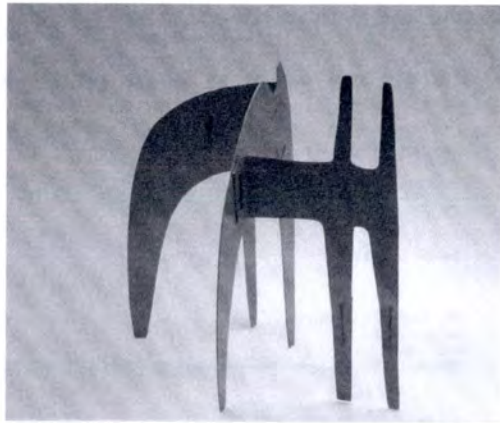
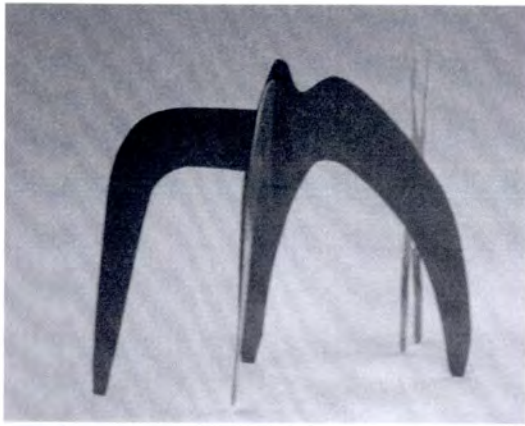
Calder había alcanzado a captar perfectamente lo que el espacio demandaba y trabajando en conjunto con Legorreta estableció el concepto principal del Estábil dentro del Hotel. *“Hizo que parecía que estaba atrapado ahí adentro. Y fue intencional el inclinarse por un objeto atrapado.”¹¹⁵* (Ver Fig. 161) Para ello, según narra Noe Castro, *“Al espacio hubo que hacerle ciertos arreglos para que estuviera más acorde con la escultura que propuso, dándole el aire y espacio que necesitaba...”¹¹⁶*

Es claro que el factor sorpresa dentro de este espacio cobraba un valor relevante para acentuar el impacto que la escultura atrapada provocaba dentro de él, por ello es que Legorreta contrasta con intensidad la relativa estrechez y situación casi relegada de la escalinata ante la apertura del Espacio Calder. El juego final entre el espacio y el mismo Calder recaía en la confusión de la escala real ya que el espacio en sí y los elementos arquitectónicos ante la escultura hacían que el espacio perdiera la escala humana y se sintiera mas relacionado con el Calder escultórico. La luz natural sería el elemento clave para resaltar el Estábil en el espacio por sus propias sombras y reflejos. (Ver Fig. 162)

Calder empezó a trabajar en una pequeña maqueta escala 1:20 en metal, de la cual se tiene el registro de cuatro fotografías dentro del archivo (Ver Fig. 163) y todavía se conserva la maqueta original. Pertenecía a la serie de estables que denominaría “aves fantásticas, dinosaurios u otras criaturas gigantescas” pintados en rojo o negro.



161 Estable de Calder dentro del Hotel Camino Real México. Fotografía: Armádo Salas Portugal, cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.



162. Maqueta del Estáble de Calder para el Hotel Camino Real México. Fotografías cedidas por el archivo Legorreta Arquitectos.

163. Estáble de Calder sobre Foyer en Hotel Camino Real México. Vista desde la escalinata de acceso al Show Bar. Fotografía: John Naar, cortesía Knoll Associates, en: *Progressive Architecture*. Núm. 50, 1969, p. 87



Dentro de éstos diseñaría el famoso *Teodelapio* en 1962 en Italia, (ver Fig. 164), *Large Spiny* en Nueva York en 1966, (Ver Fig. 165) o *La Grande Vitesse* en Michigan en 1969, (ver Fig. 166) entre otros. Esta serie de estables representarían sus incursiones dentro de la construcción de importantes obras monumentales, que se encontrarían principalmente en numerosas plazas públicas de todo el mundo. La técnica constante es la utilización de planchas de acero pintadas y unidas por ensamblajes de esbeltas costillas de acero que se atornillan a las planchas para darle estructura, rigidez y soporte, y permitir un ensamblaje in situ.

De acuerdo a los datos obtenidos por parte de Legorreta en una carta que dirigió a Goeritz para la publicación posterior de esta obra, el Estábile del Hotel, alcanzó unas dimensiones de 5.40m x 5.07m x 6.00m de altura, (ver Fig. 167) según esta carta Legorreta incluía croquis en planta de las medidas y algunas copias y dibujos de Calder. Pero desgraciadamente estos croquis se quedaron en la editorial de la revista. Y digo desgraciadamente, porque hubieran sido muy útiles para aclarar un par de discordancias entre los datos, ya que Legorreta indica que el Estábile mide seis metros de alto, pero la altura final del espacio en el que se ubicó llegaba solamente a los cinco metros con veinticinco. Por lo que suponemos que hubo un error de mecanografía o que el Estábile fue diseñado con esas proporciones y finalmente tuvo un ajuste para encajar mejor en el espacio.

me. - 25.1. 1980.

LEGORRETA ARQUITECTOS

RICARDO LEGORRETA NOE CASTRO CARLOS VARGAS

PALACIO DE VERBALLE 285-A MEXICO 10, D.F. 550-04-11

Enero 17, 1980

DR. MATHIAS GOERITZ
Jalapa #58
Col. Roma
México D.F.

Muy querido Mathías:

Referente al material de publicación del Stabile de Alexander Calder en el Hotel Camino Real México, te adjunto lo siguiente:

- ✓ la escultura no tiene título,
- ✓ las dimensiones son: 5.40 mts. x 5.07 mts. x 6.00 mts. de altura,
- ✓ la fecha de inauguración del Hotel fue el 8 de Julio de 1969,
- ✓ 2 fotografías en blanco y negro brillante, y 2 fotografías en color brillante, del modelo escala natural.)
- ✓ 4 fotografías de la maqueta,
- ✓ croquis de la planta con acotaciones,
- ✓ copias de las cartas, croquis y una postal de Alexander Calder.

we quise
las 2 fotos
original

Recibe un gran abrazo y buen viaje,

Ricardo
RICARDO LEGORRETA

164. Teodelapio, H=15m Alexander Calder, Italia 1962. Fotografía: Pedro E. Guerrero

165. Large Spiny, H=3.8m Alexander Calder, Nueva York 1966. Legado de Nelson A. Rockefeller

166. La Grande Vitesse H= 13m, Alexander Calder, Michigan 1969.

167. Carta de Ricardo Legorreta dirigida a Mathías Goeritz fechada el 17 de enero de 1980. Cedita por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

Alexander Calder fue además de un gran artista, un gran hombre.

Su sensibilidad humana superaba a la artística y su sencillez era auténtica.

El tener en el Camino Real una obra suya fue el resultado de una petición mía y una actitud maravillosa humana, entusiasta y de amor a su trabajo por parte de él.

Se adaptó a las condiciones económicas de México, insistió en que la ejecución del gran artista mexicano Montiel, realizo la maqueta en sus propios muros y basado en la amistad se superó dicha obra.

Ese era el gran hombre y gran artista

sin pactar nada ni posturas. En esa ocasión en una entrevista le pregunté su filosofía, punto de vista y tendencias artísticas solamente respondió: yo... ~~trabajo!~~ solamente me dedico a trabajar.

M.
Julio 1989

Legorreta comenta que la organización con Calder, como sucedió con todos los artistas, fue basada en la amistad. Pero a su debido tiempo hubo que poner las cuentas claras. "Yo le dije, mira no tengo dinero para pagar lo que vale tu pieza y él me dijo, bueno yo tampoco soy beneficencia," pero "insistió en que la ejecutara el gran artista mexicano Montiel¹⁶⁷ y salió baratísima. Costó 20mil dólares... les dije a los clientes que yo tomaba el riesgo y compromiso de venderlo si no les gustaba."¹⁶⁸

"La colaboración con los artistas fue otro aprendizaje. La más humana, la más cálida fue la de Calder. Pero no por eso la más importante. Fueron diferentes en cada caso."¹⁶⁹ Como homenaje Legorreta redactó un discurso de agradecimiento en 1989 para Calder, el cual incluimos como parte del material recopilado para esta investigación. (Ver Fig. 168)

Hoy en día el Estáble de Calder ha sido vendido por los dueños del Hotel y ha dejado un vacío enorme, que a pesar de las adaptaciones que se han tratado de hacer al espacio, es imposible de reemplazar porque la obra fue diseñada en conjunto. El espacio ha perdido mucho y con ello también el Hotel.

168. Carta de Ricardo Legorreta dirigida a Alexander Calder fechada en Julio de 1989. Cediada por el archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

ESPACIO FRIEDEBERG, "16 adivinanzas de un astronauta hindú"

"Con los demás artistas fue en una forma similar. Es decir, se invitó a Pedro Friedeberg que de sus trabajos de litografía se hicieron mural. Y fue cuando empezó, no creo que yo haya sido el descubridor ni mucho menos, pero al menos nosotros empezamos a incorporar el arte desde el inicio, en lugar de terminar una obra y después decir: vamos de compras a ver que le colgamos..."⁴²⁰

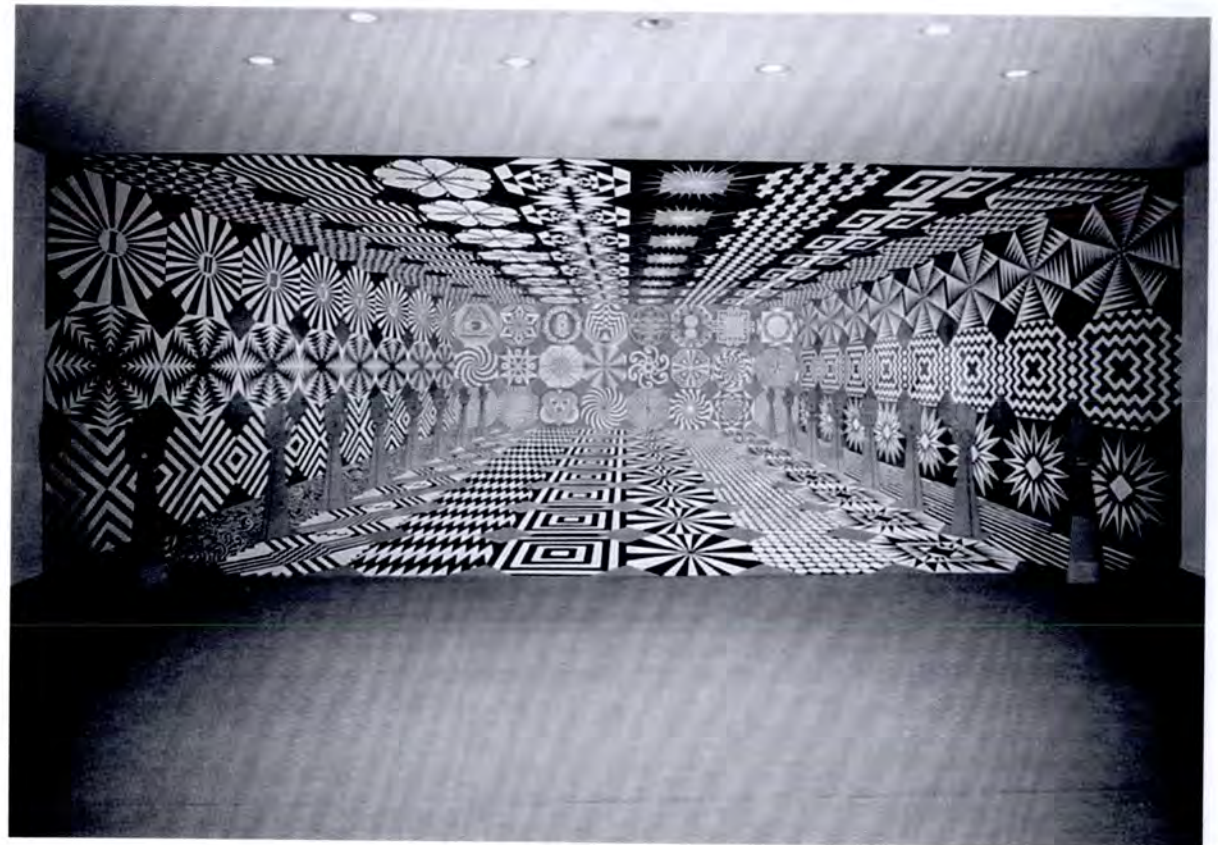
Continuando sobre esta sucesión de espacios articulados, la siguiente y más oculta, pero no por ello menos interesante, intervención de trabajo en colaboración fue llevada a cabo por Pedro Friedeberg.⁴²¹ En este caso se ponía no solamente el reto de integrar una obra de arte dentro del espacio arquitectónico, sino de hacer del mismo espacio una exaltación de la obra en sí. La complejidad de la estructura plástica y espacial entendida como una totalidad donde no existen límites entre pintura, visión, perspectiva y espacio. (Ver Fig. 169)

En este sentido el planteamiento, disposición y relación de elementos y espacios fue clave para lograr plasmar la idea. Por ello fue que la importancia de incorporar el arte desde el inicio, como menciona Legorreta, fue básica para ésta intervención.

Nuevamente Goeritz volvió a tomar parte dentro de la concepción de este espacio, y supo vislumbrar y sugerir que la participación de Friedeberg sería la más adecuada para dar término a esta secuencia de espacios articulados. Asesor estético, artista y arquitecto unirían sus esfuerzos, ingenio y dominio de las tres dimensiones para consolidar esta obra que hemos denominado, para esta tesis de investigación, como Espacio Friedeberg.

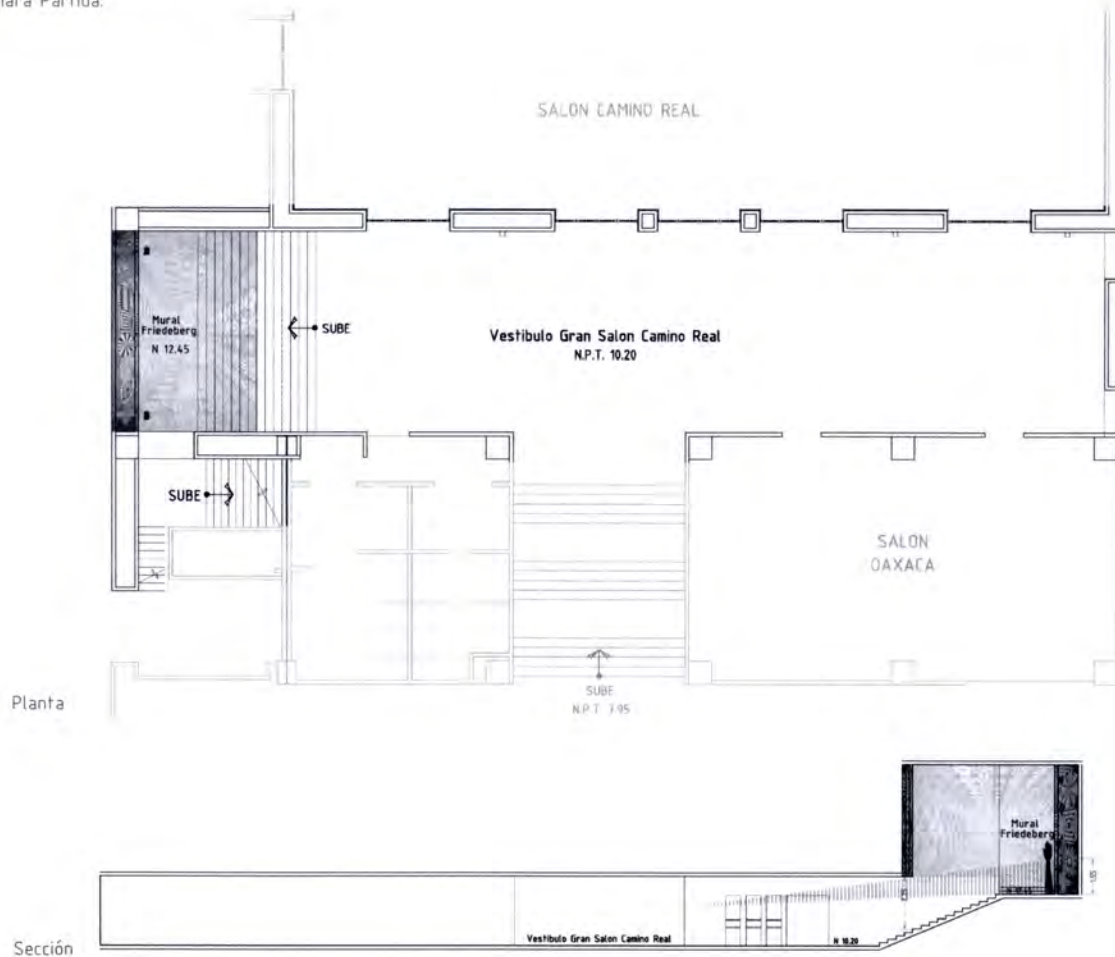
Desplegándose a partir del Foyer de Calder, Legorreta nos conduce por una amplia escalinata de 7.40m de ancho hacia el vestíbulo del gran

169. "16 adivinanzas de un astronauta hindú"
Mural de Pedro Friedeberg, 1966. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.



170. Planta del Espacio Friedeberg. Dibujo Mara Partida.

171. Sección longitudinal del Espacio Friedeberg. Dibujo Mara Partida.

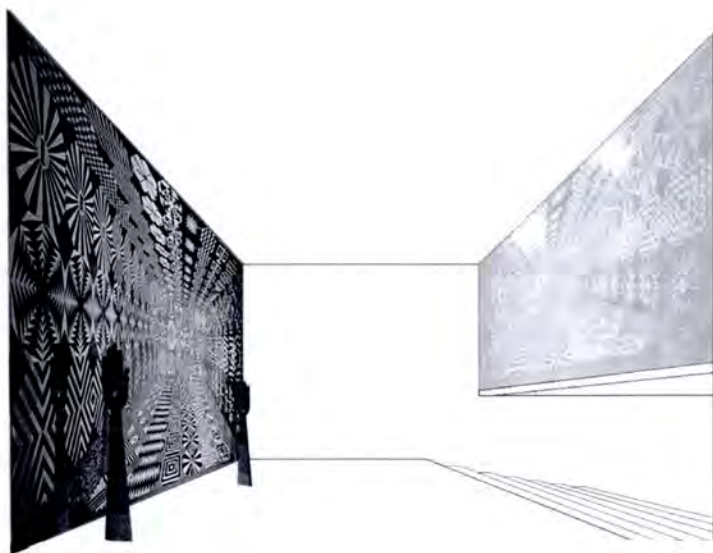


Salón Camino Real. (Ver Fig. 170) La escalinata en este caso desemboca casi a un tercio del vestíbulo y a diferencia de las demás escalinatas no existirá referencia espacial alguna que nos atraiga hacia el espacio, sino la simple cuestión programática de vestibular hacia el gran salón. Es hasta adentro del vestíbulo cuando uno es atraído por un destello de luz como remate de una nueva escalinata que se despliega manteniendo el mismo ancho del vestíbulo de 8.70m.

La complejidad del espacio inicia cuando Legorreta establece un juego contrastante entre las alturas de los espacios y lo lleva a los extremos. Manejando un concepto muy semejante al "Espacio Goeritz", Legorreta logra contener en planta, dentro de una misma crujía la secuencia: vestíbulo, escalinata y mural. Pero será en sección donde dramatiza los contrastes espaciales para atraparnos dentro de este laberinto. (Ver Fig. 171) El juego inicia por un destello que captura nuestra atención sobre el mural que Friedeberg coloca al fondo de la escalinata, pero a diferencia del Mural Dorado, que se percibe en su totalidad desde el inicio del recorrido, Legorreta solamente permitirá que desde el vestíbulo del salón podamos percibir una cuarta parte de él.

Ida Rodríguez, en su monografía sobre Friedeberg, describe que "Pedro es un jugador de tiempo completo, juega con sus conocimientos, juega con sus propias leyes basándose en un orden o desorden por él establecidos, juega con sus viajes al pasado y al presente, juega cuando habla o escribe, juega cuando piensa."¹²² Y dentro de esta temática de juego, sin olvidar que es un arquitecto y un fanático de la arquitectura, tomó su postura hacia el Hotel Camino Real en conjunción con Legorreta y Goeritz.

Para lograrlo, siguiendo la misma operación de estrangulamiento en el espacio, Legorreta lleva al extremo el punto de encuentro entre la cubierta del vestíbulo del salón y la escalinata, con el fin de lograr un mayor impacto en el momento de traspasar el umbral. Así, Legorreta



contrasta la altura constante del vestíbulo de 3m contra la del espacio Friedeberg de 5.55m, reduciendo hasta una altura de 2.25m en la escalinata. Y no conforme con producir este impacto emocional coloca un espejo sobre el paramento vertical paralelo al mural que traspasa las barreras de una perspectiva múltiple reproducida por la temática que la misma pintura sugeriría. (Ver Fig. 172)

"16 adivinanzas de un astronauta hindú", fue el título que Pedro Friedeberg dio a su obra. Y como de costumbre reproduciendo uno de sus tantos espacios imaginarios, fugados, simétricos e inhabitados, logra inspirarse en los patrones de texturas, grecas, tejidos y tableros que se utilizan a lo largo del Hotel como una muestra más del mismo. Aunque no introduce habitante alguno, sus 16 pares de manos, que

traspasan el juego entre escultura y pintura, nos señalan cada una de las posibles adivinanzas del controvertido astronauta hindú. La importancia del título de la obra nos habla de que esta intervención no puede limitarse solamente a lo que el mural contiene por sí mismo, sino que debe traspasarse al espacio en conjunto. 16 son las adivinanzas que Friedeberg plantea, pero en su mural sólo dibuja ocho veces cada uno de elementos, lo que nos habla de que su obra sólo podía completarse a través del mismo espejo.

Una vez más, como menciona Ida Rodríguez, Pedro Friedeberg "*crea estructuras imposibles, multiplica a capricho los puntos de fuga visual, trastoca las posibilidades racionales introduciendo un dinamismo de puntos de vista, polivisuales, que desconciertan siempre al que mira sus cuadros*"¹⁷² En especial su obra dentro del Hotel Camino Real significó una de las experiencias más alucinantes que uno pudiera experimentar. A fin de cuentas el espacio articulado no terminaría ahí, seguiría desarrollándose por medio de una pequeña escalinata escondida que conduce hasta el Salón del Sol y el de la Luna.

Con el tiempo algunas otras obras de arte se fueron incorporando al Hotel, como es el caso del mural en el restaurante la selva de Luis Covarrubias, la pintura de "Los Rincones" de Rodolfo Morales en 1979 y que hoy en día está ubicada en el Espacio Calder, (ver Fig. 173) o las gigantescas esculturas frutales en yeso que se dispusieron en rincones de algunas circulaciones del Hotel. (Ver Fig. 174) Legorreta siempre mantuvo un sentido del humor y creatividad que supo conducir dentro del Hotel Camino Real.

172: Espacio Friedeberg. Dibujo Mara Partida.



173. "Los Rincones" Rodolfo Morales. Fotografía: Lourdes Legorreta. En: ATTOE, Wayne. *The Architecture of Ricardo Legorreta*. EEUU: Erns & Sohn, 1990.

174. Frutas de yeso. Hotel Camino Real México. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

2.11 ESPACIO EXTERIOR

Retomando Conceptos

A pesar de la complejidad que representaba para Legorreta controlar y desarrollar una obra integral bajo su visión de trabajo en colaboración durante un tiempo tan limitado, su postura y planteamiento tanto en el proyecto de interiores como en el de exteriores fue desarrollado minuciosamente. A diferencia del Automex, donde su intervención recayó sólo en disponer una gran superficie de césped como fondo donde se implantaban las plataformas de desplante de los volúmenes programáticos y los propios edificios, Legorreta pondría una especial atención en el planteamiento y diseño de exteriores, por lo que recurriría principalmente a la figura de Luis Barragán.

Esta inquietud surgió durante el acto inaugural de la Fábrica Automex, donde Legorreta tuvo oportunidad de conocer al arquitecto Luis Barragán en persona, quien le fue presentado por Mathías Goeritz. Legorreta se interesó por la opinión que su obra pudiera haber despertado en Barragán, a lo que él respondió: *"Tu arquitectura es de primera categoría, pero tu paisaje, tu jardinería son flojos, tienes que dedicarle más atención al paisaje, pues es una parte inseparable de la arquitectura."*¹⁷⁴ *"Con los exteriores puedes hacer mucho más. Comprendo que quieras unos muros nítidos, pero el paisaje no es solamente césped."*¹⁷⁵

Obviamente Legorreta nunca ha olvidado esta lección y como primera tarea donde puso en práctica esta observación fue en el desarrollo de las áreas exteriores del Hotel. Era evidente que tras una carrera dedicada principalmente a integrar el paisaje como parte de la arquitectura, Barragán centraría su atención en este tipo de observaciones. Legorreta aprovecharía la ocasión para iniciar un acercamiento con Barragán en ese sentido, por lo que *"en la inauguración le dije: - me gustaría platicar mas contigo, para entenderlo. Y ahí se empezó la*

*amistad.*¹²⁶ Después de ese momento Legorreta y Barragán empezaron a verse a menudo y a desarrollar una relación hasta que le pidió asesoramiento sobre los jardines del Hotel Camino Real.

La mayoría de los escritos de la época donde se ha publicado el Hotel, incluyen a Barragán en la lista de colaboradores del Hotel Camino Real, específicamente en el ajardinamiento del Hotel o incluso lo mencionan como asesor paisajista.¹²⁷ Legorreta en "Un Equipo Internacional de Diseño", al mencionar respecto: "*Determinado el concepto y basados en el equipo de nuestra oficina, buscamos primeramente consultores artísticos, especialmente para exteriores y jardines. Esto no significó problema alguno ya que Mathías Goeritz y Luis Barragán aceptaron nuestra invitación.*"¹²⁸

Al vivir el Hotel es evidente que Legorreta fue influido por Barragán no tanto en el tratamiento de los muros, en esta obra en específico, sino en la integración del paisaje como elemento esencial de la arquitectura.

A diferencia de los demás trabajos en colaboración, la participación de Barragán no dejó ninguna intervención o prueba puntual. Noe Castro, socio de Legorreta, describe que "*Luis Barragán no era mucho de agarrar el lápiz y hacer dibujos, él era un hombre de inspiración y de creatividad espontánea, y él sólo opinaba.*"¹²⁹

Legorreta en la entrevista realizada para objeto de estudio de esta investigación recuerda que "*en realidad él sí opinó y fue varias veces al despacho y a la obra. Más que nada como la amistad estaba basada en un trato personal, me sugería, oye porque no subes esto porque no ves lo otro... sugerencias generales. No es que él haya participado realmente en el diseño, sino más bien hubo una asesoría como parte de una amistad, que como cualquier amistad influye.*"¹³⁰



Legorreta supo captar y plasmar cada uno de los consejos de Barragán, y como resultado generó un espacio exterior que nos transporta inmediatamente a la obra inicial de esta tesis de investigación: Los Jardines del Pedregal e incluso la propia casa estudio de Luis Barragán. No solamente se llegó a configurar un ambiente similar, sino que retomando dos conceptos básicos, relieves y vegetación, Legorreta consolidó los jardines del Hotel. (Ver Fig. 175, 176)

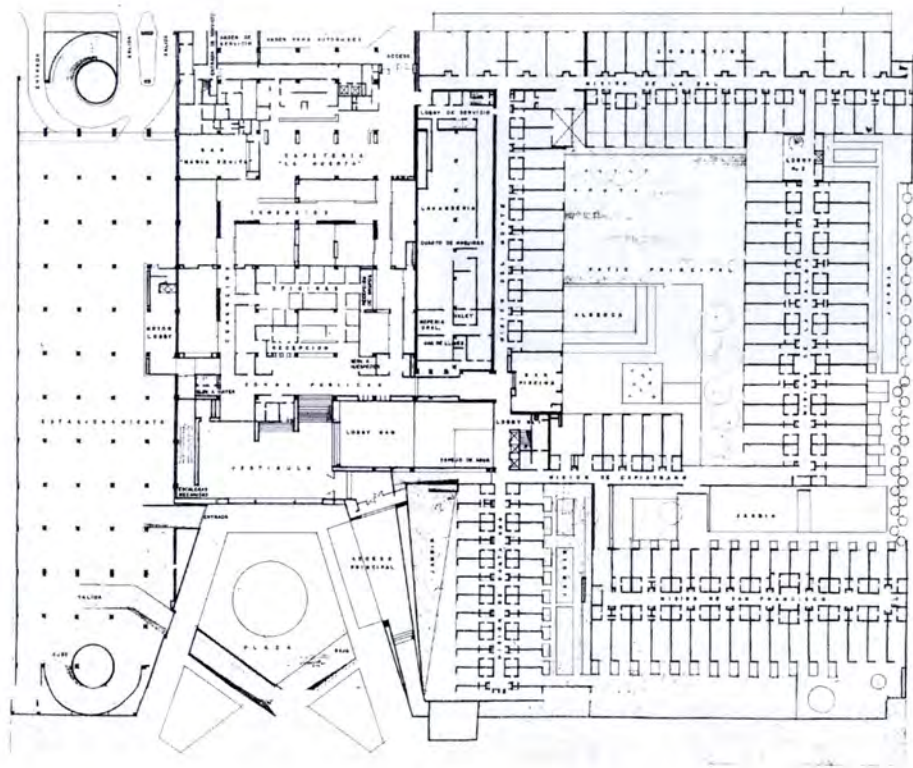
Aunado a estos criterios iniciales Legorreta retomó también algunos conceptos utilizados en el Automex, como el caso de los "caminos" y plataformas de desplante, para crear una textura en relieves.

Bajorrelieves

Revisando cada una de las plantas recopiladas del Hotel Camino Real –ya fueran publicadas o no– encontramos que la única planta que reflejaba lo más apegado al diseño definitivo de todas las áreas

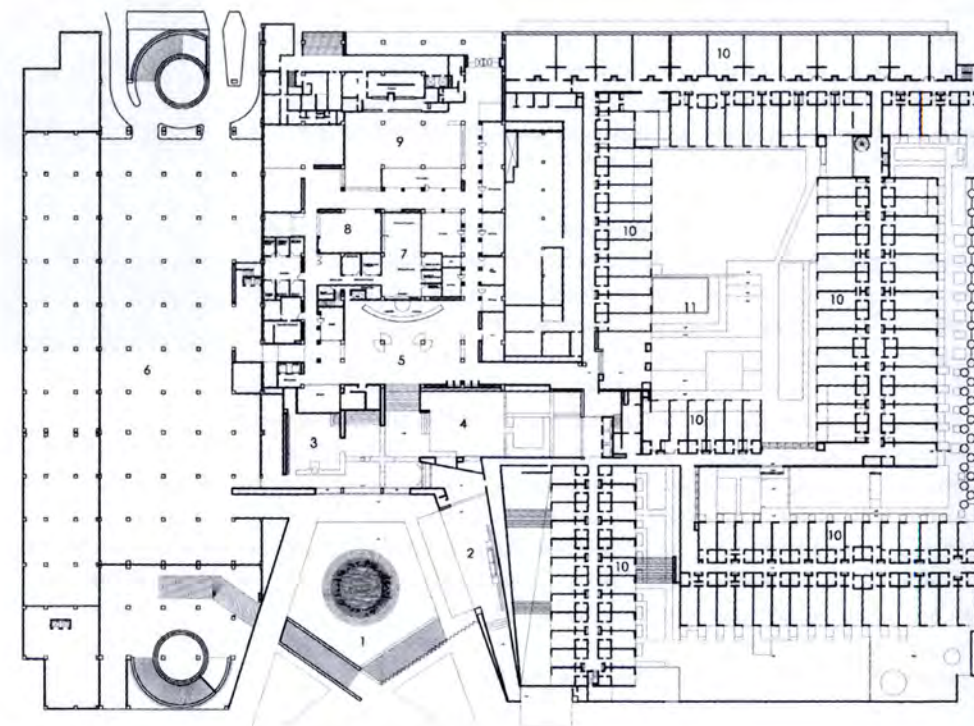
175. Casa estudio Luis Barragán, 1947. *Barragán Foundation*, Suiza.

176. Jardines del Hotel Camino Real. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2003.



6

44



177. Planta baja del Hotel Camino Real México. Material original publicado por Bárbara Rodas para la revista *Moebel Interior Design*, Octubre 1969.

178. Planta baja del Hotel Camino Real. Dibujo Mara Partida.

exteriores, era la publicada en la revista *Moebel Interior Design*, junto con una planta encontrada en el archivo Legorreta. (Ver Fig. 177) Recordemos que Bárbara Rodas, autora del artículo, estuvo como colaboradora de interiores dentro del Hotel, por tanto es lógico pensar que la información que incorporó dentro de esta publicación era lo más cercana a la obra.

Sin embargo, a pesar de su similitud, por medio de estas plantas y un trabajo serio e intenso de comparación entre fotografías y dibujos, logramos encontrar algunas incongruencias por lo que fue necesario recurrir a una reconstrucción de las plantas con respecto a la obra en sí, con el fin de establecer el estado real de la propuesta y encontrar los niveles verdaderos que conformaban esta textura exterior. (Ver Fig. 178) Con lo que nos dimos cuenta de que la decisión de Legorreta de

recurrir al uso de plataformas que conformaran una especie de textura en relieves, no fue casual. El terreno cuenta con una ligera pendiente, que establece una diferencia de alturas de 60cm desde el acceso en la fachada principal hasta la esquina de la calle Víctor Hugo, a la que Legorreta logró adaptarse por medio de un juego de niveles entre el interior del hotel y esta serie de plataformas sobre el terreno.

Las plataformas ya habían sido exploradas por Legorreta en el Automex, solamente que de manera más básica o literal para adaptarse al sitio, y en ciertas ocasiones en vez de crear una serie de bajorreliieves escalonados para ajustarse a las variaciones del terreno, como lo hacía Barragán, introducía una rampa como mediadora. En el Hotel, el juego de textura producido por estos bajorreliieves fue la estrategia utilizada no sólo para salvar las diferencias de niveles entre las habitaciones de la planta baja, el espacio exterior y la calle, sino para incitar los recorridos en cada uno de estos espacios de una forma totalmente diferente a la experiencia interior. A diferencia de Barragán, Legorreta diseñaría el jardín no sólo para ser contemplado, sino para vivirse. El diseño en este sentido repercutiría sobremanera no tanto en la gran variedad de combinaciones que harían más complejo y diverso el esquema, sino que estaría diseñado para despertar los sentidos del que lo experimenta, haciendo la caminata más placentera.

El ejemplo más específico se encuentra en los jardines que resultan del espacio entre las Misiones y la calle, como es el caso de la "Misión de San Francisco y la de la Palma". No sabemos lo que condujo a Legorreta a optar por el manejo de plataformas o relieves en estas zonas, pero es claro que en esta decisión existe una sensibilidad en búsqueda de una experiencia mucho más perceptual y emocional, que operativa. Por lo que las plataformas están pensadas para crear pausas en el recorrido que obliguen a agudizar nuestros sentidos en cada uno de los pasos o movimientos que se den. El jardín en sí se vuelve toda una experiencia a recorrer, donde todo es posible desde que uno sale, hasta que se

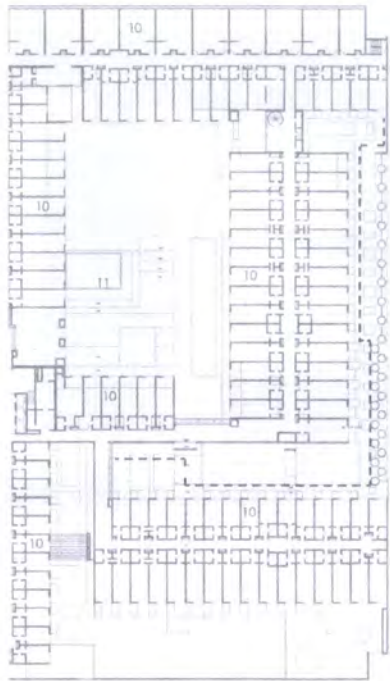


recupera la cota de inicio. Una continua búsqueda para hacer de la caminata una especie de experiencia plural.¹⁷⁹

Partiendo de esta premisa Legorreta generó ciertos patrones de relación para que las habitaciones en la planta baja no se vieran disturbadas por el funcionamiento del Hotel. En el caso de la "Misión de San Francisco" en su cara norte, sin establecer una comunicación física con el exterior, elimina la zona de terraza de los cuartos, lo que hace que la adaptación a los diferentes desniveles tenga una repercusión solamente en el exterior. (Ver Fig. 179) El edificio se va desplantando sobre plataformas, como lo hacía inicialmente en el Automex, pero en el Hotel tendrían ciertos accidentes como cajetes de vegetación y terrazas escalonadas que de forma sutil resguardan la privacidad de las habitaciones. (Ver Fig. 180) Aunque el jardín se presenta casi desconectado, la experiencia es sumamente gratificante mientras se recorre, nunca se está en la misma cota, uno puede subir y bajar de la cota cero a la menos treinta constantemente sin sentirse perturbado, al contrario cada plataforma significa una pausa intencionada para incitar la experiencia sensorial. (Ver Fig. 183)

179. Jardín de Misión de San Francisco. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2003.

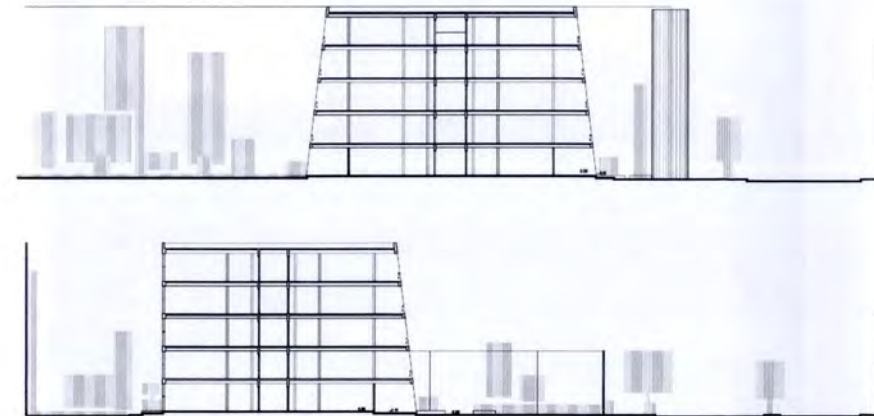
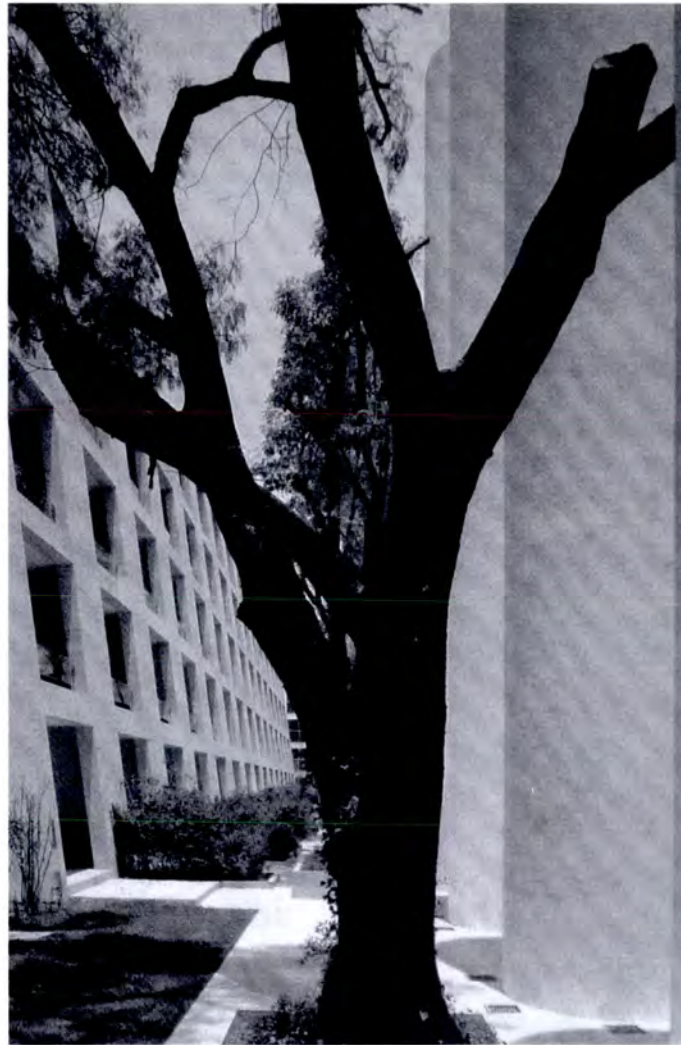
180. Jardín de Misión de San Francisco. Fotografía: Mara Partida para efectos de esta investigación, 2003.



181. Esquemas de recorridos en planta a lo largo de la Misión de la Palma y la Misión de San Francisco. Dibujo Mara Partida.

182. Jardín exterior de la Misión de la Palma. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos.

183. Secciones por Misión de San Francisco y Misión de la Palma. Dibujo Mara Partida.



En el caso de la "Misión de la Palma", Legorreta establece una relación gradual entre interior y exterior, donde la adaptación a la diferencia de cotas la irá haciendo de forma paulatina introduciendo un espacio mediador: la terraza, que se dispondrá en un nivel intermedio entre la habitación, y el jardín. (Ver Fig. 182, 183)

Dentro de esta Misión experimentará diferentes opciones, como dejar una plataforma de desplante perimetral con sus variaciones entre el jardín y el edificio. A diferencia de la "Misión de la Palma", esta plataforma será alternada con jardineras rompiendo la estructura lineal del recorrido. En este sentido, el movimiento no será en el sentido vertical, sino horizontal. (Ver Fig. 181) Esta misma plataforma, dentro de su configuración en zigzag, aparecerá como una extensión de la propia terraza de la habitación, o se separará por un pequeño escalón, o estará interrumpida por una jardinera. En casos extremos, como en la cara sur de la "Misión de la Palma" será suprimida para crear una relación inmediata entre el jardín y la terraza de la habitación.

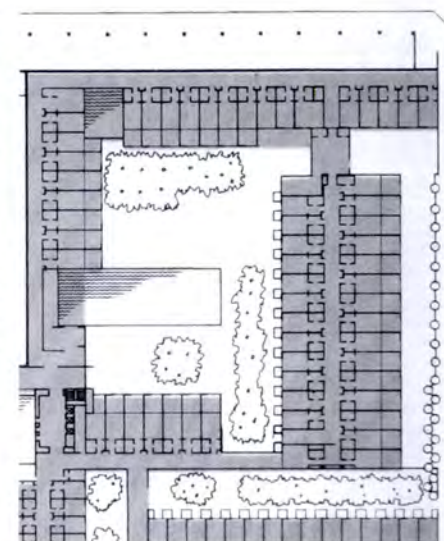


Cada misión será identificada no sólo por su propia orientación, sino por la forma en que Legorreta logra relacionarla con el espacio exterior. Dentro de las combinaciones entre los relieves se experimenta no sólo con plataformas de pavimentos y vegetación, sino que también el agua será uno de los motivos que acompañen la experiencia. De ahí la insistencia en la serie de piscinas o espejos de agua que introduce en cada uno de estos espacios exteriores. El caso más significativo será el del patio principal, (ver Fig. 184) donde la serie de plataformas están dispuestas no sólo para enfatizar la privacidad de la piscina resguardándola de la apertura del jardín, sino para organizar el espacio abierto programáticamente.

Observando la serie de plantas recopiladas, encontramos que la mayoría de ellas no incluyen el dibujo de las áreas exteriores del Hotel; el esquema de este patio fue el único que fue incluido en la mayoría de los dibujos y maqueta publicados, y se puede ver que hubo un estudio

constante para lograr la propuesta final, ya que fue variando desde proponer romper los límites entre interior y exterior incorporando parte de la alberca dentro del área correspondiente a algunos de los módulos de habitaciones de la "Misión del Norte", o disponerla totalmente en el centro del jardín creando diferentes plataformas de agua, hasta conformar la serie de bajorrelieves de vegetación y pavimentos que envolvían la piscina. (Ver Fig. 185, 186)

El juego de altos y bajorrelieves no se emplearían sólo al nivel de planta baja, sino que en las áreas de azoteas también introduciría este tipo de experimentaciones, y con ello no establecería limitante alguna para disponer una alberca, un jardín, o un patio en cualquier nivel del edificio. Una idea muy moderna en la que Barragán empezó a abordar tempranamente en México, desde su casa estudio, pero que no tuvo muchos seguidores, hasta que Legorreta en el Hotel le dedicó parte importante de su diseño y programa.

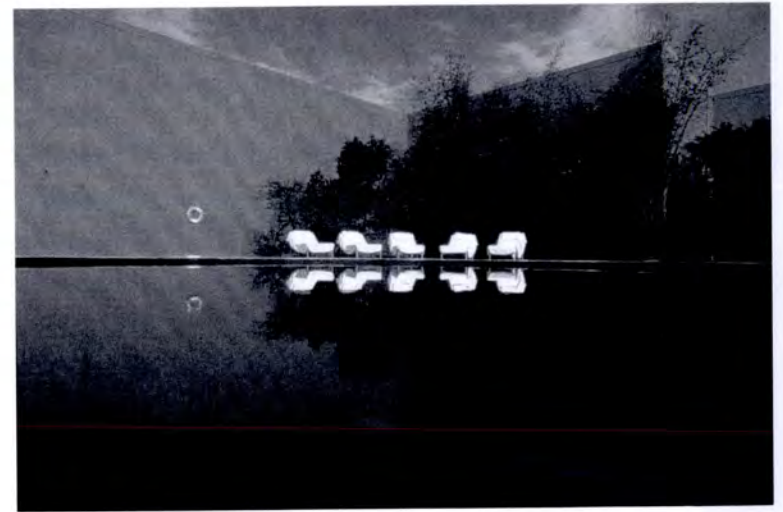


184. Patio principal del Hotel Camino Real México. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedita por el archivo Legorreta Arquitectos.

185. Planta del Patio Principal. En: *Progressive Architecture*. Núm. 50, 1969.

186. Piscina en Patio Principal. Fotografía cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

Legorreta tomó la estafeta en este campo y experimentó con el uso de geometrías, color y reflejos en los lugares más inusitados del Hotel. Por ejemplo la piscina circular en el área norte de las suites, (Ver Fig. 187) o la piscina sur. (Ver Fig. 188) Espacios donde enfatizaría la importancia de la cualidad cambiante de la luz para vivificar y conferir carácter al espacio arquitectónico, pintándolo de color y resaltando situaciones intrínsecas de los mismos planos como textura o materiales.¹³⁷ Exterior e Interior fueron tratados con el mismo ímpetu y cualidad espacial. Hoy en día el espacio Exterior por medio de su paisaje es un refugio interesante dentro de la estructura espacial del Hotel que merece vivirse.



187. Piscina en terraza de Suites. Fotografía: Julius Schulman. Cedita por el archivo Legorreta Arquitectos

188. Piscina en terraza de Suites. Fotografía: Armando Salas Portugal cedita por el archivo Legorreta Arquitectos

2.12 UNA NUEVA MODALIDAD

*"Fue en el Hotel Camino Real, donde creo que hemos formado un equipo completísimo pues aparte de nuestra organización, de los consultores técnicos y plásticos, de la organización hotelera y sus propios consultores, tenemos ahora un equipo de primera en el campo de Diseño de Interiores y de Diseño Gráfico"*¹⁹² Ricardo Legorreta.

El trabajo de colaboración dentro del Hotel Camino Real México no solamente se limitó al campo de acción de las artes dentro del espacio arquitectónico. A diferencia de las obras que analizamos a lo largo de esta tesis, el Hotel fue una de las primeras obras en México donde el trabajo en colaboración rebasó las barreras del arte e incursionó en campos que hasta entonces no se les habían puesto atención. Legorreta tuvo la visión suficiente para detectar que el trabajo en equipo debía extenderse a la mayor cantidad de disciplinas posibles para conseguir un buen resultado y fue entonces cuando el *Diseño Gráfico* y *Diseño de Interiores* fueron considerados como parte indispensable e innovadora en el quehacer arquitectónico del trabajo en equipo.

Diseño de Interiores

*"Como se sabe una de las cosas que deslucen el mejor proyecto es un Diseño de Interiores mal concebido."*¹⁹³ Para Legorreta, esta preocupación fue primordial ya que según sus preconcepciones, en un hotel más que en otras obras, el diseño de interiores juega un papel importantísimo, por lo que era necesario encontrar personas de primera calidad que pudieran asesorar en este campo. Dos cuestiones estaban en juego: el tiempo y las limitantes de la capacidad individual, Legorreta no podría consumir solo tan compleja labor. *"De modo que condicionamos nuestra firma a una decisión definitiva respecto a quién se encargaría de esos aspectos: el Diseño gráfico y de Interiores. No podíamos arriesgarnos a que se escogiera a un diseñador nuestro de*

*"estilos", – el cliente quería para el edificio un carácter "mexicano"– ni tampoco a que se escogiera a un diseñador que no tuviera los elementos y experiencia para desarrollar esta tarea. Fue cuando nos dimos cuenta de que México no ha preparado organizaciones de Diseño de Interiores para responder a este tipo de problemas."*¹⁹⁵

Diseño de Interiores, como le denominó Legorreta, no solamente abordaba lo referente a mobiliario, sino a lo que convencionalmente entendemos por arquitectura de interiores, ambas cosas debían ir de la mano. El tiempo apremiaba y no se sabía a quien acudir por lo que revisando revistas especializadas Legorreta se interesó en el trabajo de un artista norteamericano residente en París: el Sr. Charles Sevigny, (ver Fig. 189) al que invitó a colaborar y aceptó gustosamente. *"Su trabajo era personal, y era necesario que se asociara con una firma que tuviera la organización, capacidad y experiencia suficiente en construcción de muebles como para desarrollar todo el proyecto, por lo que mencionó que había trabajado exitosamente con la firma Knoll Internacional a la que recomendaba ampliamente."*¹⁹⁶

En ese entonces la Knoll International tenía su oficina central en Nueva York y según palabras de Legorreta *"se mostraron sorprendidos y entusiasmados ante el hecho de que un arquitecto tuviera interés en formar un equipo de esa naturaleza"*¹⁹⁷ por lo que también aceptaron tomar parte de esta experiencia bajo la consultoría del Sr. Sevigny.

La decisión no fue fácil y hubo que poner a prueba las propuestas de la Knoll. Entre el material recopilado dentro del archivo Mathías Goeritz del Instituto Cultural Cabañas, encontramos una pequeña carta fechada el 2 de Diciembre de 1966, (ver Fig. 125) que Legorreta envió a Goeritz para ponerlo al tanto de los avances del Hotel. En este caso, el tema era una presentación de la Knoll que se llevaría a cabo el 27 de Diciembre en Nueva York.



189. Diseño de patio central de una residencia. Arq. Carlos Sévigny. En: "Un Equipo Muy Especial." *Arquitectura México*. Núm. 99, 1967



Fig. 192) Legorreta pasó a ser un miembro más dentro de cada una de estas áreas con el fin de regular las diferentes propuestas que se iban creando y evitar que pudieran existir cambios después de terminada la construcción.

La participación de todos los miembros del equipo internacional empezó desde la fase de proyecto, pero tuvo que enfrentarse a una serie de obstáculos, como el caso de que en México en ese tiempo no eran permitidas las importaciones, lo que condicionó que sólo productos mexicanos podían usarse o en caso alterno debían realizarse diseños propios. *"El Hotel tuvo que construirse no sólo desde el mobiliario, sino los textiles- desde alfombras hasta telas de mobiliario- lámparas, espejos, etc., tuvieron que ser diseñados y producidos."*¹³⁹

Poco a poco la imagen de interiores se fue definiendo y con ella *"Tuvimos que organizar un equipo internacional complementado por Peter Andes, especialista en diseño de interiores, Lewis Buttler y Curt Berghold de la Knoll International en EEUU, como consultores en diseño y técnica de construcción de muebles respectivamente, (Ver Fig. 190) y Bárbara Rodes residente en Stuttgart, como técnica y diseñadora especialista en textiles. (Ver Fig. 191) Así quedó integrado finalmente un equipo "sui generis" para el diseño de interiores del cual quedaron los propietarios sumamente satisfechos por el entusiasmo y la calidad de sus elementos."*¹³⁸

El equipo auguraba todo un éxito y Legorreta quedaba completamente justificado puesto que para él si había una buena arquitectura estaría respaldada por un buen diseño siempre y cuando estuviera clara la imagen que se quería transmitir del Hotel. Se incursionó en el diseño no sólo de muebles, sino de acabados, textiles, tapicerías, etc. (Ver



190. Silla. Diseño Knoll Internacional. En: *Arquitectura México*. Núm. 99, 1967

191. Diseño de Telas por Bárbara Rodes. En: *Arquitectura México*. Núm. 99, 1967

192. Pasillo de Suites en el Hotel Camino Real México. Fotografía: Ricardo Legorreta. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos



(Ver Fig. 193) El cliente, que poca experiencia tenía en esto, le costaba trabajo entenderlo,¹⁴⁰ lo que representó una serie de retos para Legorreta, pues tenía que ser partícipe de cualquier decisión.

El equipo no se limitó solamente con la participación de sus propios colaboradores, sino que se abrieron a las tendencias internacionales. Entre las intervenciones más importantes en el campo de textiles fue la inclusión de un tapiz de Anni Albers dentro del lobby, el cual fue publicado en varias revistas de esa época como *Moebel Interior Design* o *Progressive Architecture*. (Ver Fig. 194)

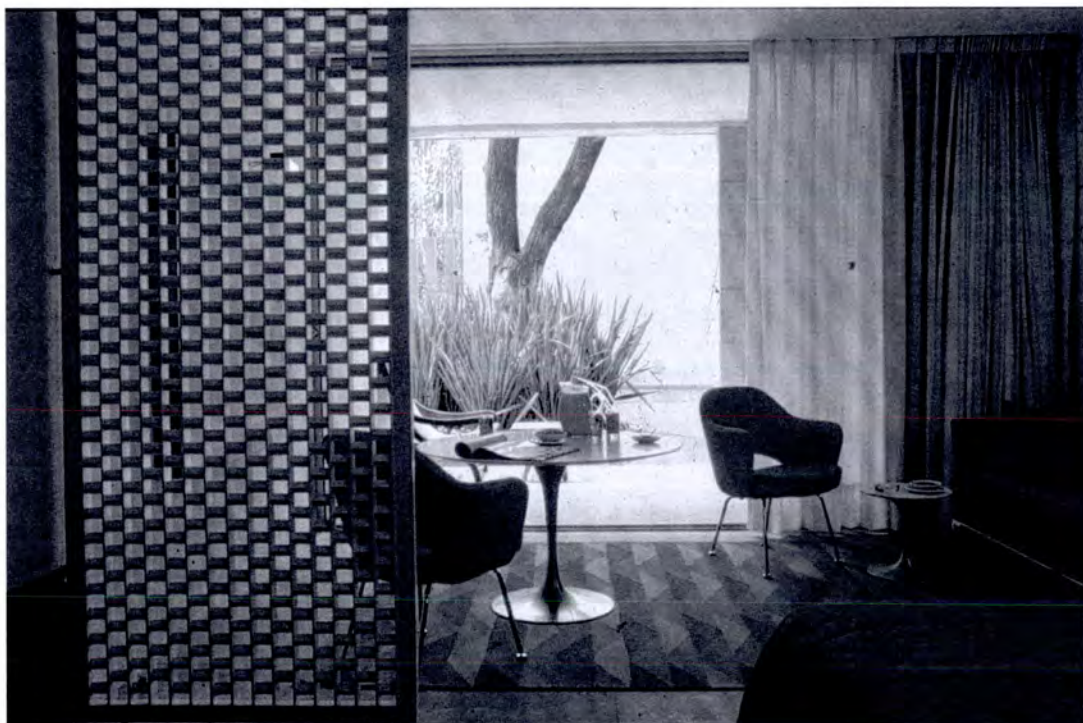
Uno de los momentos cruciales dentro del diseño de interiores, y que dejó repercusiones en la arquitectura futura de Legorreta, representó la consolidación de la "habitación tipo". Legorreta al respecto recuerda "... otra de las anécdotas. Teníamos que presentar el cuarto tipo y como siempre todo mundo estuvo retrasado. El día anterior por la tarde fue el director de la cadena hotelera, llegó a las seis y dijo, - a ver señor, ¿dónde está la prueba? ¡Ya perdiste! - y es que no había nada, los muros no estaban ni aplanados y entonces empecé a hablarle a los equipos y demás... -mañana las 9 de la mañana está citado el presidente del banco y esto no se acaba nunca-, (...) se hizo un equipo de euforia a tal grado de que fue incierta la forma en como descubrimos los aplanados, porque cuando llamé al yesero, le dije: - oye necesitamos aplanar esto en dos horas-. A lo que contestó - ¡Es imposible! Entre que pongo lo que se llaman las maestras... (se quedó pensando y dijo) sólo que se haga a mano- y le dije: - ¡pues hazlo a mano!-. Se inició con un núcleo de gentes trabajando a mano y no dormimos, a las cuatro de la mañana fui a comprar ron para el desvelo y terminamos. De ahí salió la textura rugosa tan característica de nuestros revocos y todo el concepto que se volvió un poquito de "marca" con el tiempo."¹⁴¹

Aunque pareciera mentira, el cliente quedó complacido y se optó por aplicar este tipo de textura como acabado dentro de las habitaciones. Para muchos sería una novedad, para otros una improvisación, lo que sí es que este tipo de aplanados dio pie para experimentar con el juego de texturas en la mayoría del Hotel. Texturas que fueron aplicadas no sólo en textiles y tapices, sino incluso en el falso techo y pantallas dentro de las habitaciones. (Ver Fig. 195, 196)

Bárbara Rodes, colaboradora de esta área de diseño en el Hotel, fue invitada a participar en la redacción de un artículo especial dentro de la revista *Moebel Interior Design*, que representaría la publicación más completa del Hotel desde este enfoque. El Hotel representó una



193. Diseño de Interiores por la Knoll Internacional dentro de las Suites del Hotel Camino Real México. En: *Deutsche Bauzeitung*. Núm. 104, 1970
194. Tapicerías de motivos piramidales de Anni Albers en el Lobby Bar del Hotel Camino Real. Fotografía: John Naar, cortesía Knoll Associates. En: *Progressive Architecture*. Núm. 50, 1969.



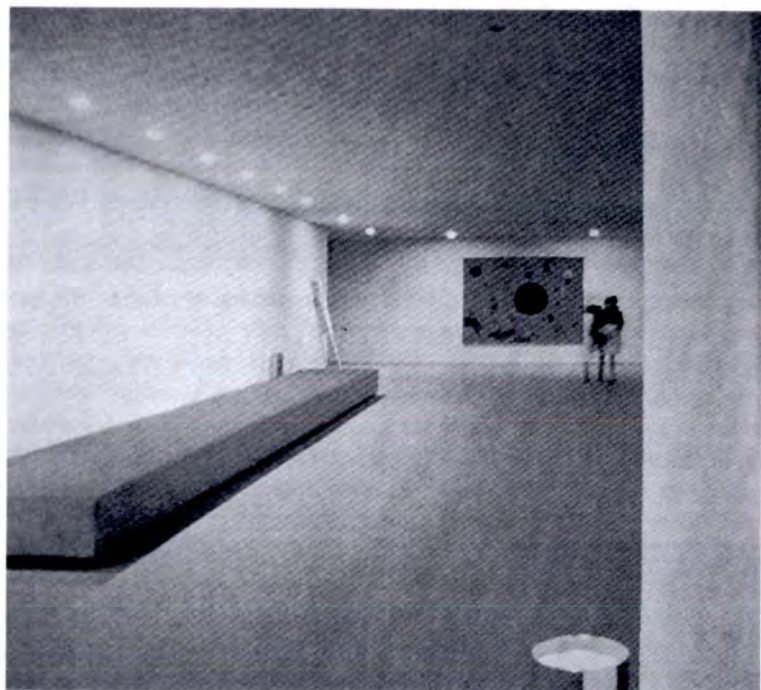
195. Diseño de interiores para las habitaciones del Hotel Camino Real México. Fotografía: John Naas. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

196. Vestíbulo de Ingreso del Hotel Camino Real México. Fotografía: Julius Schulman. Cedida por el archivo Legorreta Arquitectos

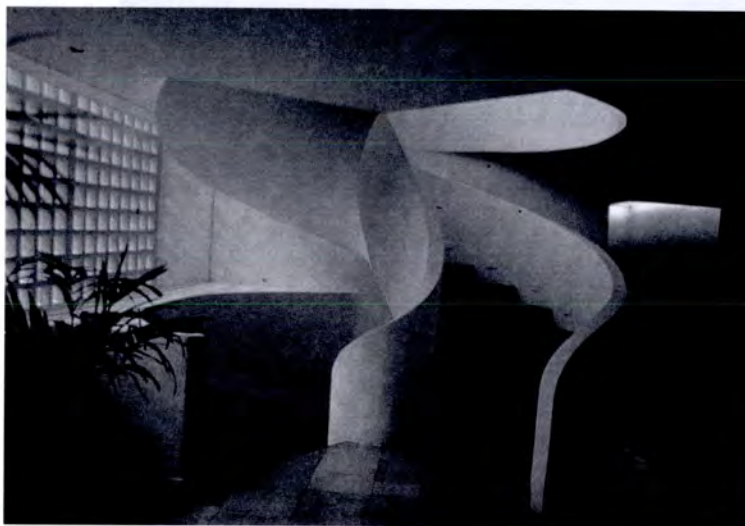
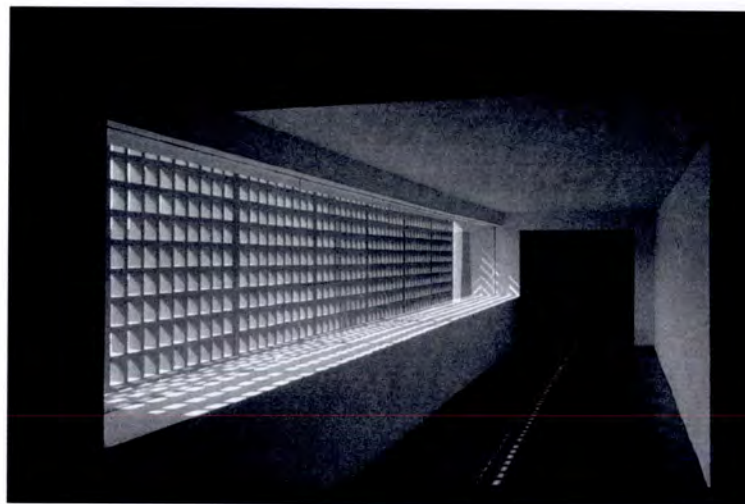
de las grandes oportunidades de experimentación, el hecho de trabajar para México y en México posibilitaba la utilización de colores para el mobiliario, por lo que la Knoll estableció una paleta de esquemas de gamas en grupos: rojo, naranja, y rosa; azul y verde; marrón y oro; marrón y beige. Para las texturas de cada uno de los tapices se diseñaron una gran cantidad de dibujos estilizando y abstrayendo referentes prehispánicos, que fueron trabajados paralelamente bajo los criterios de Diseño Gráfico.

Una vez culminado el Hotel, Peter Andes señaló orgulloso *"No hay diseño de interiores en este proyecto. Cuando miras la mayoría de lugares públicos, no piensas que es obra de diseño de interiores. ¡Parece Arquitectura!"* Esto sucede no sólo por los inmensos cubos en cobre, o la madera fina, o por las peculiares geometrías de las piezas de mobiliario, sino como Peter Andes define: *"porque los diferentes asesores fueron trabajando en un nivel básico de colaboración con el arquitecto, como si fueran parte del despacho."*¹⁴²





El Diseño de Interiores se redujo también a lo que la sencillez de su arquitectura podía transmitir. Una celosía es transformada en una textura permeable, cuyo color permite pintar el espacio al darle paso a la luz. La luz se vuelve protagonista tanto de lo tangible, como de lo perceptible. Es la configuradora del espacio, y es quien dará las variaciones atmosféricas sin necesidad de ir a elementos decorativos u ornamentales dentro del diseño de interiores. Las geometrías puras se mezclan con las sombras que se reflejan sobre los muros transformándolos y dándoles su acabado final; el color se impregnará en los paramentos blancos transformando su tonalidad dependiendo de la intensidad lumínica y los contrastes de penumbra. Esto es el arte que Legorreta supo entender y plasmar sobre el espacio, rebasando las barreras del entendimiento convencional de los elementos arquitectónicos. Una obra en palabras de Goeritz "Emocional".



196a. Diseño de Interiores dentro de las áreas comunes frente a restaurante del Hotel Camino Real México. en: *Moebel Interior Design*, Octubre 1969.

196b. Diseño de Interiores dentro de corredores del Hotel Camino Real México. Fotografía: Armando Salas Portugal. Cedida por el despacho Legorreta Arquitectos

197. Tarjeta Navideña diseñada por Luis Barragán haciendo uso de la fotografía de Salas Portugal. Cédida por *Barragán Foundation*, Suiza.

198. Logotipo del Museo Experimental El Eco. Diseño Mathías Goeritz. 1953.

199. Propaganda publicitaria para la Karl Lagerfeld Fashion Shot, utilizando las Torres de Ciudad Satélite. *Barragán Foundation*, Suiza.



Diseño Gráfico

Dentro del trabajo arduo que se desarrolló para idear la imagen arquitectónica del Hotel Camino Real, los resultados que se produjeron dentro del área de Diseño Gráfico, merecen una pausa importante dentro de este capítulo. Además de la imagen contundente que el Hotel, como obra arquitectónica debía transmitir, quedaba por último el problema de ofrecer una imagen corporativa ante la inminente conmemoración de los Juegos Olímpicos.

A lo largo de las obras que hemos estudiado, la preocupación por diseñar una imagen publicitaria de la propia obra había sido una constante, aunque con variantes claramente reconocibles. En cada obra hubo una manera de abordar el tema y de delegarlo para dar cabida al trabajo en colaboración. Barragán por ejemplo, en el caso del Pedregal de San Ángel, siendo no sólo el arquitecto, sino el promotor de la urbanización, tomó las riendas en el área publicitaria y trabajando en conjunción con Armando Salas Portugal utilizó la fotografía como recurso clave para promover su propia obra. (Ver Fig. 197) En el caso de Mathías Goeritz en el Museo Experimental El Eco, fue él mismo quien se encargó de diseñar la imagen o icono que representaría al museo, una especie de logotipo con el nombre "El Eco". (Ver Fig. 198)

Para las Torres de Satélite, el campo publicitario dio un giro interesante, se utilizó la misma arquitectura- o en su caso escultura monumental- como emblema representativo del desarrollo Ciudad Satélite. La escultura monumental revolucionaba el concepto de fundir un hito urbano como icono o imagen publicitaria. (Ver Fig. 199). Situación semejante se presentó en el momento de llevar a cabo las Fábricas de Automotores Mexicanos (Automex), donde la misma arquitectura se fusionó con la imagen publicitaria a través de sus conos, al grado que el mismo promotor decidió utilizar, e incluso promoverlos, como imagen corporativa de la empresa.

En el caso del Hotel Camino Real, no sólo se buscaba una imagen para el Hotel como hito arquitectónico, sino para el México Contemporáneo de los Juegos Olímpicos, que era el escaparate del mundo. Por lo que Legorreta no titubeo en empujar la idea de conformar una imagen en común. Coincidió el hecho de que el Comité Olímpico Mexicano contrató para el diseño gráfico de las Olimpiadas al Sr. Lance Wyman miembro de una firma neoyorquina-londinense de gran experiencia y capacidad. Wyman tuvo bajo su responsabilidad proyectar al mundo internacional el México contemporáneo de los años sesenta, y su intervención no



se limitó solamente a establecer un logotipo, sino a vestir la ciudad completa, desde sus infraestructuras, calles y lugares conmemorativos, hasta el evento en sí. Su intervención fue tan acertada, que incluso hoy en día la ciudad de México nos habla y se nos presenta por medio de su trabajo.¹⁴¹

Legorreta que estaba al tanto de los acontecimientos y novedades que el evento generaba no titubeó en considerar como opción que el Hotel Camino Real entrara dentro de los equipamientos provistos para los juegos, y por tanto, integrarlo a la imagen corporativa y gráfica que Wyman había diseñado. Por lo que sin titubear, previa a la autorización

del Comité Olímpico, le contrató para dicho trabajo incorporándose inmediatamente al equipo interdisciplinario. (Ver Fig. 200)

*"Lance Wyman fue contratado para hacer el diseño gráfico de los Juegos Olímpicos y con toda la euforia que había entonces en el país por los juegos, lo conocí y lo invité a hacer el diseño gráfico del Hotel. Él fue el que hizo el logotipo y todo lo que estaba relacionado con imagen, uniformes de personal, etc."*¹⁴²

Así como el logotipo de México 68' estaba basado en geometrías tradicionales de la cultura Mexicana, el logotipo del Hotel se basó en

200. Izquierda: Logotipo de los juegos Olímpicos de 1968. Derecha: Logotipo del Hotel Camino Real, México. Centro: Serie de logotipos diseñados por Lance Wyman.



201. Izquierda: Remates en asentamientos de Tula. Derecha: Bajorelieves prehispánicos. Referencias para Lance Wyman en el diseño de los logotipos en México, 1968. Fotografías: Lance Wyman.

202 Proceso de diseño gráfico para la imagen corporativa del Hotel Camino Real. Lance Wyman. En: *Architectural Forum*. No. 4, 1968. Fotografía: Lance Wyman.

203. Maqueta del Logotipo Hotel Camino Real en placas de acero retomando los estables de Calder. Lance Wyman, 1968. Fotografía: Lance Wyman.

204. Esculturas monumentales del Logotipo del Hotel Camino Real México. Izquierda: labrada en piedra. Derecha: estable colocado al ingreso del Hotel. Fotografías: Lance Wyman.

formas prehispánicas encontradas en los asentamientos de Tula. (Ver Fig. 201) Lance Wyman inició con unos pequeños bosquejos tomando como base las dos iniciales del Hotel Camino Real "CR".¹⁴⁵ (Ver Fig. 202)

Wyman optó por un juego de ensamblajes entre las letras, lo que le dio al logotipo una versatilidad suficiente que permitiría aplicarlo en un amplio rango de escalas, desde la escultura monumental hasta los detalles de los uniformes. Para cada caso, Wyman en colaboración con Peter Murdock desarrollaron modelos y maquetas. Existe el registro de una maqueta de estudio en acero, donde Lance Wyman potencializa las

propiedades de ensamblaje dentro del logotipo y al pasarlo a la tercera dimensión (ver Fig. 203) construye una especie de Logo-Estable, que más tarde llevaría a cabo a escala 1:1 en acero para el ingreso del Hotel Camino Real. (Ver Fig. 204) Simultáneamente, contrario a la idea kinética, realiza otra escultura tallada en piedra, que colocaría en un patio evocándonos a los orígenes de la cultura en Tula y del logotipo en sí. En este caso la extrucción de las letras generaría la solidez y simplicidad de la escultura que sería colocada en uno de los patios, como un emblema más.



Una vez que estuvo listo el diseño del logotipo del Hotel, se empezó a establecer una relación intrínseca entre la imagen corporativa y los diferentes diseños de texturas, textiles, e incluso acabados, de forma que el diseño no quedó sólo en papel. El trabajo de Lance Wyman se aplicó en distintas disciplinas, desde el vestuario de los empleados del Hotel, (Ver Fig. 205) hasta en el diseño de alfombras y algunos tapices. Así, intuitivamente el grupo de colaboradores unió sus esfuerzos hacia una línea clara y definida de Lance Wyman. Diseño gráfico sin ninguna pretensión logró conciliar una línea sobre la que fue fácil generar la imagen en su totalidad.

No quise pasar por alto el trabajo de Wyman en México, y más que nada este pequeño capítulo es un homenaje a la gran aportación que Lance Wyman hizo, no sólo para el Hotel sino para México. Es un trabajo que vale la pena conocer y valorar en el día a día. Pocas son las ciudades que guardan una imagen tan sólida, fresca y rica en contenido y Wyman supo abstraer y consolidar cultura, pasado, presente, arte y ciencia en un simple gesto para la ciudad y para los ciudadanos. "Los créditos de la olimpiada fueron un poco inciertos, a Lance Wyman no se le dio el reconocimiento que se merecía, hubo mucha incertidumbre, y sigue habiendo."¹⁵⁶ Por eso hoy no nos quedamos callados.

En el Hotel Camino Real, la presencia de un equipo interdisciplinario no puede definirse simplemente como la de un asesor, sino como copartícipe en el discurso propositivo, de tal suerte que la obra finalmente fue resultado de un diálogo intenso entre creadores y de ningún modo una simple adición de temas plásticos sobre un edificio.

Aún así, como todo lo bueno dura poco "... y sucedió que después de las olimpiadas, vino un bajón. El cliente estaba desconcertado, lo querían hacer hospital. El que lo salvó curiosamente fue un norteamericano, que dijo: -nosotros creímos en México y en Ricardo, denos un año, y si no funciona en un año lo cambiamos.- La noticia había empezado a



correr hasta que salió en los periódicos - "Se iba a convertir en un hospital. Ahí fue cuando empecé a sufrir y ahora a tratar de ser indiferente a la campaña desalmada de los colegas, esa sigue, sigue por una razón o por otra."¹⁵⁷

Afortunadamente el Hotel pasó la prueba de un año de manera que hoy en día tenemos la oportunidad de experimentar su espacio arquitectónico todavía. Legorreta a través del Hotel Camino Real iniciaría una nueva etapa en su proyección profesional, y nunca olvidaría que esta obra le abrió las puertas en el campo de la colaboración internacional, pero al mismo tiempo cerraría el que para mí es el mejor periodo de experimentación en su carrera.

"Ha sido inusitado el entusiasmo de los miembros del equipo para dar un máximo rendimiento, y si bien el proyecto tendrá sin duda las fallas por ser la primera experiencia de ese tipo en nuestro medio, y por la limitada capacidad de cada uno de nosotros, consideramos que es una interesante experiencia para todos los participantes en él. Los resultados podrán ser útiles en el futuro para planear nuevos equipos..."¹⁵⁸ Ricardo Legorreta

205 Diseño gráfico aplicado en otras disciplinas. Vestuarios de empleados en el Hotel Camino Real. Fotografía: Lance Wyman.



Notas Bibliográficas

¹ Ver: "Entrevista / Interview". En: *Arquitectos de México* [México: Ed. México] Núm. 28 (Agosto 1967), p. 28-27

² LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño". En: *Arquitectura México* [México: Arquitectura] Núm. 99 (Septiembre-Diciembre 1967), p. 195

³ El Hotel, en el sentido de colaboraciones, fue planeado desde el principio. Y a pesar de ello, al igual que en las obras anteriores, este tema creó un poco de conflicto de autorías, y malentendidos publicitarios, por ello es de suma importancia entender los criterios que Legorreta establece con respecto al trabajo en equipo y la certera postura de evitar cualquier tipo de conflicto ante las publicaciones parciales.

⁴ LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño", cit., p. 195

⁵ Doctor experto en cimentaciones y subsuelo de la ciudad de México.

⁶ Especialistas en tratamiento arquitectónico de los elementos estructurales.

⁷ LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño", cit., p. 196

⁸ Técnica y diseñadora de textiles, residente en Stuttgart

⁹ Ver: ZEVALLOS, Víctor R. "Hotel Camino Real México". En: *The Architectural Forum*. [Nueva York: Urban America Inc.] Vol. 129. Núm. 4. (Noviembre, 1968), p. 87-91

¹⁰ Ver:

"Hotel Camino Real México". En: *L'Architecture d'Aujourd'hui*. [Francia] Núm. 144. XXXI-XXXII (junio-julio, 1969)

CRS. "Everyman's Mexican Home". En: *Progressive Architecture* [Nueva York: Reinhold Publication] Núm. 50 (Junio 1969), p. 91

"Legorreta Remembers Barragán". En: *Progressive Architecture*. [Nueva York: Reinhold Publication] Núm. 7. (Febrero 1989), p. 23

"Hotel Camino Real México". En: *Architecture Formes Fonctions*. [Lausana, Suiza: Anthony Krafft, y Architecture Formes Fonctions SA] Vol. 15, (Edición 1969), p. 230-233

ZEVALLOS, Víctor R, op. cit., p. 87-91

RODES, Bárbara. "Hotel Camino Real México". En: *Moebel Interior Design*. [Stuttgart: International Business Associates] (Octubre 1969), p. 41-51

CLARENBACH, Dietrich, "Hotel Camino Real in Mexico-City". En: *Deutsche Bauzeitung* [Stuttgart] Núm. 104. (Febrero 1970), p. 80-83.

¹¹ ANDES, Peter, citado en: CRS. "Everyman's Mexican Home", cit., p. 91

¹² RODES, Bárbara, op. cit., p. 47

¹³ No olvidemos que el tema del color era una de las mayores preocupaciones de los grandes arquitectos como Le Corbusier, los Eames, Marcel Breuer, etc.

¹⁴ Para mayor facilidad en la lectura y referencia de esta obra, se ha decidido introducir el Hotel por sus iniciales HCR, a lo largo de este capítulo

¹⁵ Se entrecorilla "emoción" por el hecho de ser un elemento que desde el inicio de esta tesis y los trabajos de colaboración de este equipo interdisciplinario, se fue acentuando y apropiando en el léxico de la arquitectura en México, sobretodo a partir de Luis Barragán y Mathías Goeritz, por su puesto, con su manifiesto de Arquitectura Emocional. (Ver Capítulo 2: Museo Experimental El Eco en la segunda parte de esta tesis de investigación)

¹⁶ Se localizaron en el archivo los siguientes artículos: BUDD, Jim; ORTIZ, Macedo, Luis. "Una tradición de Camino Real". En: *Excelencia*. [México] (Otoño, 1987), p. 21-35. Así como las cartas de correspondencia del arquitecto con la misma revista. Revistas como *A+U*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architecture Formes Fonctions*, *Deutsche Bauzeitung*, *Moebel Interior Design*, *Arquitectura México* y *Arquitectos de México*, entre otras, algunas en original y otras más en fotocopia.

¹⁷ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Noe Castro el 21 de Noviembre de 2002, vía telefónica desde Barcelona.

¹⁸ Ver Anexo documental de las memorias del Hotel Camino Real México 1968, Legorreta.

¹⁹ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 Mayo 2003.

²⁰ Ver Anexo: "Hotel Camino Real in México City" Memoria del Hotel escrita y cedida por Ricardo Legorreta. Agosto 2001.

²¹ Ver: ZEVALLOS, Víctor R, op. cit., p. 87-91

²² Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 Mayo 2003.

²³ ídem.

²⁴ ídem.

²⁵ Ver Capítulo 1: la Ruta de la Amistad en el Capítulo México 68 de la tercera parte esta tesis de investigación.

²⁶ En esta zona se ubicarían los Hoteles Marriot, Presidente Continental y el Niko, que junto con el Hotel Camino Real consolidarían un polo de gran interés turístico en la ciudad fuera del centro principal.

²⁷ Ver Memoria "Hotel Camino Real México 1968". En Anexo Documental.

²⁸ Ver: "Entrevista / Interview", cit., p. 30

²⁹ ídem.

³⁰ Ver Memoria Descriptiva en Anexo. Cedido por el Archivo Legorreta + Legorreta Arquitectos.

³¹ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18

206. Logotipo del Hotel Camino Real aplicado en una alfombra, por Lance Wyman. En: *Arquitectura México*. Núm. 99, 1967

Mayo 2003.

³² Tuve la oportunidad de trabajar en el despacho Legorreta Arquitectos y esa experiencia me permitió comprender los procesos de diseño del arquitecto. Como ejemplo específico desarrollábamos el partido del TEC Campus Santa Fe, igualmente se inició con una somera zonificación programática que inmediatamente se le dio volumen y dimensión en maquetas hechas de figuras geométricas muy simples, cubos, prismas, pirámides, cilindros de diferentes dimensiones o incluso hasta fragmentos de cada uno. Para Legorreta la composición del proyecto iniciaba partiendo de sus esquemas y jugando con la combinación de dichos volúmenes. Conforme el proceso avanzaba los volúmenes simples se transformaban por operaciones básicas de sustracción, adición, perforación, etc., complejizándose geométricamente hasta que Legorreta lograba consumir su idea. Se hacían pruebas y pruebas de maqueta y era como retomar la propuesta, ya antes mencionada de Mathías Goeritz, por medio de su escultura *Do it Yourself*. Esta experiencia dio la pauta para entender los procesos por los que Legorreta pasó para llegar a su propuesta del Hotel Camino Real.

³³ Compacto es: Que reúne en una sola pieza diversos aparatos. Dicho de la impresión: Que en poco espacio tiene mucha lectura. Poroso es: Intersticio que hay entre las partículas de los sólidos de estructura discontinua. (*Diccionario de la Real Academia Española*)

³⁴ Lineal es: Sucesión continua e indefinida de puntos en la sola dimensión de la longitud. Dirección, tendencia, orientación o estilo de un arte o de un saber cualquiera. (*Diccionario de la Real Academia Española*)

³⁵ Espacios articulados es el término utilizado para englobar el concepto espacial interno del Hotel Camino Real, mismo que analizaremos a lo largo de este capítulo

³⁶ En la entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto, Legorreta trae a colación la experiencia de su amigo arquitecto Richard Rogers dentro de esta serie de comentarios: "Me decía Richard Rogers que parte de la especificación es que no haya dónde sentarte, más que en las salas de espera, para que andes caminando y comprando." (Entrevista realizada por Mara Partida, Barcelona, 18 de Mayo 2003)

³⁷ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo 2003

³⁸ Esto trae una serie de problemas en cuanto a circulación, accesos verticales, centralización etc. El planteamiento de Legorreta incluso podía interpretarse como algo antiprofesional, pero indudablemente es muy audaz.

³⁹ "Entrevista/ Interview", cit., p. 30

⁴⁰ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003

⁴¹ "Entrevista/ Interview", cit., p. 31

⁴² Ver capítulo 2: "Museo Experimental El Eco", en la segunda parte de esta tesis de

investigación.

⁴³ El tiempo apremiaba y había que resolver lo más pronto posible el proyecto, la herramienta de maqueta permitió explorar mucho más en campos que quizá el sólo proyectar en dos dimensiones no hubiera permitido. Cabe señalar que este proceso no fue muy comprendido por el mismo cliente. En una entrevista realizada por la revista *Arquitectura México* 100, Legorreta explica: "para el Hotel Camino Real hicimos la prueba con una serie de torres convencionales, de pronto, controlamos los espacios interiores probando diversos colores. Dio resultado... todo fue a partir de experimentos, no quería que el despacho se convirtiera en una fábrica de planos, a pesar de que sentí la presión de la gente que exigía planos." En: "Ricardo Legorreta". En: *Arquitectura México*. [México: Arquitectura] Año 30., Núm. 100 [abril-Julio 1968], p. 32

⁴⁴ Cabe recalcar que la operación de vaciado no fue una solución realizada a partir del Hotel Camino Real México. Sino que experimentó simultáneamente este proceso en el Hotel Camino Real Ciudad Juárez, (ver planta Fig. 13), solamente que en el de ciudad Juárez, Legorreta solamente vacía literalmente la esquina sin ninguna experimentación o repercusión mayor. En el Camino Real ciudad de México, estudiaría con mayor interés otras formas de solucionarla.

⁴⁵ Lo característico de los claustros es que siempre crean arcadadas alrededor de los patios, conformadas por los corredores que conducen a las celdas o espacios secundarios. El paseo en relación directa con el espacio exterior es casi el patrón de vida. Incluso en la Tourette de Le Corbusier, esta idea es la que distribuye el programa a lo largo del claustro, dejando la galería como elemento perimetral del patio. Ver: LE CORBUSIER. *Œuvre Complète*. Vol. 8. Zurich: Les Editions d'Architecture, Artemis, 1963.

⁴⁶ En específico en las dos esquinas, que describiremos más adelante, trabajará con los elementos que han sido constantes a lo largo de este trabajo de investigación: las celosías.

⁴⁷ Ver: Capítulo 2: "El Museo Experimental de El Eco", en la segunda parte de esta tesis de investigación.

⁴⁸ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003

⁴⁹ Entrevista realizada por Mara Partida a Federica Zanco, Basilea, 16 de Febrero de 2004

⁵⁰ MUTLOW, John V. *Legorreta Arquitectos. Ricardo Legorreta, Víctor Legorreta, Noé Castro*. México: GG, 1997, p. 18

⁵¹ Legorreta siempre nombra este espacio como Lobby, en México esta palabra es muy recurrente principalmente en edificios de gran escala, como hoteles u oficinas, y se utiliza para nombrar al vestíbulo o distribuidor.

⁵² Resaltamos la importancia de esta coincidencia, por dos factores. Pareciera ser

que Legorreta desde el momento de diseñar cada una de las intersecciones supiera perfectamente que el espacio de cada una tendría que ser dimensionado a partir de esta modulación reticular. Sin embargo, es difícil afirmar esta situación porque ni la maqueta ni los planos manifiestan la consideración de este elemento. Y sabiendo que el edificio sería construido con tanta premura, tanto el proyecto, como la obra irían muy paralelos. Si además consideramos que en México, en este tipo de situaciones, siempre existe la posibilidad de un considerable margen de error, es importante recalcar que la celosía embona perfectamente en cada uno de los espacios en los que interviene, por lo que se habla de un dominio y oficio por parte de Legorreta en esta obra del Hotel Camino Real México.

⁵³ Estas medidas fueron tomadas directamente en obra. Visita realizada por Mara Partida en Diciembre 2003.

⁵⁴ Cabe advertir que el color en estas intersecciones fue un elemento intrínseco al espacio, planteado desde sus inicios, a diferencia de lo que será en el resto del hotel.

⁵⁵ Cada marco contiene 9x14 módulos prefabricados.

⁵⁶ Ver Anexo I: Memoria Descriptiva del Hotel Camino Real, cedida por el despacho Legorreta Arquitectos.

⁵⁷ MUTLOW, John V, op. cit., p. 8

⁵⁸ ATTOE, Wayne. *The Architecture of Ricardo Legorreta*. Berlín: Ernst & Sohn, 1990, p. 18

⁵⁹ CLIVE BAMFORD, Smith. *Builders in the Sun: Five Mexican Architects*. Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1967, p. 19

⁶⁰ MUTLOW, John V, op. cit., p. 8

⁶¹ BEACHAM, Hans. *The Architecture of Mexico, Yesterday and Today*. Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1969, p. 9

⁶² "Entrevista / Interview", cit., p. 55

⁶³ MUTLOW, John V, op. cit., p. 22

⁶⁴ "Para el proyecto estructural y aunque los edificios no presentan problemas en ese sentido, sí existen posibilidades de movimientos diferenciales. Se invitó a diseñar las cimentaciones a un experto en subsuelo de la ciudad de México, el Dr. Bernardo y José Luis Calderón. Para el diseño de instalaciones se presentó la oportunidad de romper con la costumbre de dar estos proyectos a contratistas sin recurrir a consultores. Considerando que el principal problema de este proyecto eran las instalaciones de aire acondicionado en las cuales se tenía poca experiencia en México se otorgó el diseño a la Compañía de Ingeniería Panamericana, en relación con la firma Norteamericana". En: LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño", cit., p. 195

⁶⁵ Ver Anexo: Memoria Constructiva escrita por Ricardo Legorreta en Agosto de 1966, p.

12. Cedida por el Archivo Legorreta Arquitectos.

⁶⁶ Esta explicación es lógica al recuerdo a mi experiencia en su oficina. La inclinación por un canto limpio en esquina era algo que Legorreta buscaba y diseñaba continuamente. En encuentros de alicatados en baños, en diseño de mobiliario, esta solución siempre estuvo presente.

⁶⁷ Ver: CLARENBACH, Dietrich, op. cit., p. 82

⁶⁸ 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 UNAM, 1995, p. 114

⁶⁹ ATTOE, Wayne, op. cit., p. 22

⁷⁰ ZEVALLOS, Víctor R, op. cit., p. 89

⁷¹ Tampoco es casual que la figura de Albers estuviera siempre constante en Mathías Goeritz. "Language of Vision de Albers" fue un libro que Díaz Morales regaló a Mathías Goeritz para que fuera tomado como referencia para la clase de Educación visual. "Aunque él no lo conocía. Se trataba de motivar al alumno a que con elementos que entre sí no tienen ninguna vinculación, pueda él crear algo estético; algo que no tenga precedentes, entonces se entusiasmó Mathías e hizo una verdadera creación de esa clase" Ver: GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *Mathías Goeritz en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, p. 39 (Colección Fundamentos.)

⁷² MUTLOW, John V, op. cit., p. 17

⁷³ LEGORRETA, Ricardo. *Legorreta Obras Recientes, 1997-2003*. México: Area, 2003, p. 110

⁷⁴ Ver: Capítulo I: El Pedregal de San Ángel, dentro de la segunda parte de esta tesis de investigación.

⁷⁵ MASTRETA, Ángeles. *Ricardo Legorreta*. México: Círculo de Arte, 2001, p.13

⁷⁶ MUTLOW, John V, op. cit., p. 13

⁷⁷ ATTOE, Wayne, op. cit., p. 40

⁷⁸ "Ricardo Legorreta", cit., p. 32

⁷⁹ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta el 18 de Mayo de 2003, Barcelona, España

⁸⁰ LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño", cit., p. 194

⁸¹ Ídem.

⁸² Discurso escrito por Ricardo Legorreta para la conmemoración de los 20 años del Hotel Camino Real, 28 de Julio de 1987.

⁸³ LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño", cit., p. 195

⁸⁴ Ídem.

⁸⁵ "Entrevista/ Interview", cit., p. 28

⁸⁶ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Noe Castro el 21 de Noviembre de 2002, vía telefónica desde Barcelona, España.

⁸⁷ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

⁸⁸ RODES, Bárbara, op. cit., p. 47

⁸⁹ LEGORRETA, Ricardo, citado en: ATTOE, Wayne, op. cit., p. 29

⁹⁰ De hecho esta situación no pudo consumarse dentro de los Laboratorios Smith Kline & French, donde la celosía se lee como elemento superpuesto.

⁹¹ Ver: CLARENBACH, Dietrich, op. cit., p. 80. Ver: KASSNER, Lily *Mathias Goeritz. Una Biografía 1915-1990*. México: CONACULTA- INBA, 1998. Tomo 2 p. 166. Ver: ROBINA, Ricardo. "Mi Relación con Mathías Goeritz. Escultura Urbana, Integración Plástica y Estética del Urbanismo". cit., p. 115

⁹² CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, Leonor *Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique*. L'Université de Paris-Sorbonne, Octubre 2000, París: L'Harmattan, 2002, p. 191. [Director: Señor Profesor Serge Lemoine]

⁹³ DE ANDA ALANIS, Enrique. "La Arquitectura Emocional" En: *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1995, p. 105

⁹⁴ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

⁹⁵ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Noe Castro, socio de Ricardo Legorreta, el 13 de Noviembre de 2002, vía telefónica.

⁹⁶ ATTOE, Wayne, op. cit., p. 52

⁹⁷ Estas medidas fueron rectificadas en sitio, cuando en diciembre de 2003 se llevó una visita de campo al Hotel.

⁹⁸ ATTOE, Wayne, op. cit., p. 52

⁹⁹ LEGORRETA, Ricardo. *Legorreta Obras Recientes: 1997-2003*, cit., p. 114

¹⁰⁰ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹⁰¹ ATTOE, Wayne, op. cit., p. 56

¹⁰² Ibid., p. 37

¹⁰³ Ningún otro testimonio nos habla de esta participación, ni siquiera Ricardo Legorreta lo menciona, por lo que dejamos abierta esta línea para iniciar nuestro análisis. ROBINA, Ricardo. "Mi Relación con Mathías Goeritz. Escultura Urbana, Integración Plástica y Estética del Urbanismo", cit., p. 114

¹⁰⁴ TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. A Study of Space*. Italia: The Monacelli Press, 2000, p. 298

¹⁰⁵ ATTOE, Wayne, op. cit., p. 37

¹⁰⁶ TORRES, Ana María, op. cit., p. 259

¹⁰⁷ ATTOE, Wayne, op. cit., p. 37

¹⁰⁸ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Noe Castro el 21 de Noviembre de 2002, vía telefónica desde Barcelona.

¹⁰⁹ Ídem.

¹¹⁰ Mathías Goeritz, poesía para la exposición de sus mensajes en la exposición del 3 de noviembre de 1960 en la galería Antonio Souza en México y posteriormente llevada a Nueva York.

¹¹¹ LEGORRETA, Ricardo, citado en: ATTOE, Wayne, op. cit., p. 33

¹¹² No sólo hablamos de la colaboración entre artistas y arquitectos, sino también de la intervención del equipo de Diseño de Interiores.

¹¹³ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Noe Castro, el 21 de Noviembre de 2002, vía telefónica desde Barcelona.

¹¹⁴ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹¹⁵ Ídem.

¹¹⁶ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Noe Castro, el 21 de Noviembre de 2002, vía telefónica desde Barcelona.

¹¹⁷ Ver en Anexo Documental el escrito dedicado por Ricardo Legorreta para Alexander Calder fechado en Julio de 1989. Material cedido por el archivo Legorreta Arquitectos.

¹¹⁸ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹¹⁹ Ídem.

¹²⁰ Ídem.

¹²¹ "Allí fue donde conocí a Pedro Friedeberg, el más ilustre de los 45,000 discípulos que fue a lo largo de los años, el único que el primer día de clase ya sabía quién era Kandinsky, Klee o Kiessler. Lo invité a mi casa y le sugerí que no demostrara tanta cultura en público y lo invité a colaborar y ayudarme en algunos de los trabajos que me encargaban. Fue así como se encargó de un pequeño mural abstracto en la oficina de Luis Barragán en la calle Niza." Ver: FRIEDEBERG, Pedro. "Autobiografía". En: *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y Testimonios*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1997, p. 23

¹²² RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *Pedro Friedeberg*. México: Círculo de Arte, 2000, p. 10

¹²³ *Ibid.*, p. 22

¹²⁴ "Entrevista a Ricardo Legorreta", citada en: MUTLOW, John V, op. cit., p. 13-14, 23

¹²⁵ *Ibid.*, p. 23

¹²⁶ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹²⁷ Ver: RODES, Bárbara, op. cit., p. 41. Ver: "Everyman's Mexican Home", cit., p. 91. Ver: CLARENBACH Dietrich, op. cit., p. 80. Ver: MUTLOW, John V, op. cit., p. 14

¹²⁸ LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño", cit., p. 195

¹²⁹ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Noe Castro el 21 de Noviembre de 2002, vía telefónica desde Barcelona.

¹³⁰ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹³¹ WALKING AS SOME KIND OF DIVERSION

¹³² MUTLOW, John V, op. cit., p. 17

¹³³ "Entrevista/ Interview", cit., p. 29

¹³⁴ Ídem.

¹³⁵ Ídem.

¹³⁶ Ver: LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño", cit., p. 195

¹³⁷ *Ibid.*, p. 196

¹³⁸ Ídem.

¹³⁹ Ver: RODES, Bárbara, op. cit., p. 47

¹⁴⁰ Para el cliente "La propuesta era como un poco loca. Cuando yo les propuse que tenía que hacer los interiores, me dijeron ¡Pues tú estás loco!, Si esas cosas las hacían otras gentes, las hacían decoradores comerciales. Y dije -es que si no lo hago, no hago el hotel, porque va a ser un desastre." - (Entrevista realizada por Mara Partida a Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003)

¹⁴¹ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹⁴² CRS, "Everyman's Mexican Home", cit., p. 90

¹⁴³ Para mayor información revisar primer capítulo: México 68. de la tercera parte de esta tesis de investigación

¹⁴⁴ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹⁴⁵ A diferencia de la serie de logotipos que Wyman distribuye a lo largo de la ciudad, el Logotipo del Hotel se basaba y componía de letras, esto se debe a que supo distinguir el tipo de usuario a quien se destinaba su obra. La labor de Wyman dentro de la ciudad fue un valor importantísimo porque supo hacer de su trabajo un tercer lenguaje para un altísimo porcentaje de analfabetas, por lo que su labor fue que concentrarse en reproducir imágenes que fueran reconocidas por la gente. Para el Hotel, el usuario representaba un giro de 180 grados, un empresario culto y de altos recursos que busca un refugio en la ciudad, por lo que basarlo en letras no implicó problema alguno.

¹⁴⁶ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹⁴⁷ Entrevista realizada por Mara Partida al arquitecto Ricardo Legorreta, Barcelona, 18 de Mayo de 2003.

¹⁴⁸ LEGORRETA, Ricardo. "Un Equipo Internacional de Diseño", cit., p. 197

