

[F1] Diagramas originales de El Eco, Mathias Goeritz, Archivo Goeritz CENIDIAP México DF

Fernando Quesada

Profesor titular del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Escuela Politécnica de Alcalá de Henares

La realidad de la ficción

El ECO de Mathias Goeritz

Empatía, Gesamtkunstwerk, fábula, biografía, América



Este artículo recorre al completo la biografía de un edificio, el Museo Experimental *El Eco*, del artista y arquitecto alemán emigrado a México Mathias Goeritz. Se entrecruzan la biografía del propio autor y la del edificio con las de personalidades de las dos tradiciones culturales, la alemana y la mexicana, que intervinieron en la creación de una arquitectura tan particular y única como es la de *El Eco*. De Alemania provienen la ética del expresionismo, el interés por el arte no europeo, el culto al primitivismo y el sistema estético del par abstracción-empatía. De México la religiosidad panteísta del paisaje, el zoomorfismo y antropomorfismo, el interés por las máscaras y la estética monumental. A partir del cruce de Mathias Goeritz con personas y temas provenientes de su pasado alemán y de su futuro mexicano, en las que cabe resaltar las figuras de Wilhelm Worringer, Paul Westheim, Luis Barragán, Edmundo O'Gorman e Ida Rodríguez Prampolini, es posible en este artículo proponer un viaje de ida y vuelta de la ficción a la realidad, siguiendo los pasos de su autor y comparándolos con los que siguió el propio edificio.

Empathy, Gesamtkunstwerk, tale, biography, America



This article covers the full biography of a building, the Experimental Museum *El Eco*, designed by German-born and Mexican émigré artist and architect Mathias Goeritz. It provides an approach intersecting the biography of the author, the history of the building, and prominent individuals of the two cultural traditions, German and Mexican, who participated in the creation of a very special and unique building: *El Eco*. On the one hand, the ethics of Expressionism, the interest in non-European art, the cult of primitivism and the aesthetic system of the pair of concepts abstraction-empathy, all stemming from German culture. On the other, the pantheistic religiosity of landscape, zoomorphism and anthropomorphism, the interest in masks, and the aesthetics of monumental scale, stemming from pre-Cortesian Mexican culture. Taking the stance of intertwining Mathias Goeritz parours with those of individuals and issues from his German past and his Mexican future – highlighting the figures of Wilhelm Worringer, Paul Westheim, Luis Barragán, Edmundo O'Gorman, and Ida Rodríguez Prampolini – this article proposes a return trip from fiction to reality, following in the footsteps of the author and comparing them with the pathway of the very building *El Eco*.

El itinerario formal y plástico de la obra de Mathias Goeritz (Danzig, Alemania 1915-México DF 1990) solo puede seguirse con cierta dificultad por haber realizado incursiones en muchos de los lenguajes artísticos de su tiempo: expresionismo, dadá, surrealismo, arte primitivo, informalismo, concretismo, abstracción monocromática, escultura abstracta monumental, *land art*, tipografía, poesía concreta, *happening* y arquitectura. Además, Goeritz construyó sistemáticamente su biografía tanto vital como artística incorporando altas dosis de fabulación.

Ante esta trayectoria la crítica se ha movido sistemáticamente entre la mistificación y el desvelamiento, algo propiciado por la astucia con la que Goeritz manejó su biografía y por sus enormes capacidades para generar polémicas en los medios de difusión. Su obra siempre fue objeto de controversia y estuvo a menudo acompañada por el fantasma del plagio, el oportunismo o las batallas sobre la autoría, como la célebre ruptura con Luis Barragán en la carrera por la internacionalización en la que ambos se enfrentaron tras el éxito de las Torres de Satélite, de 1957¹.

Esa discontinuidad presenta, sin embargo, dos vectores de continuidad fundamentales. El primero es el del artista como productor de contextos, como actor cultural y social que supera la mera labor de investigación del propio lenguaje artístico y de sus disciplinas, para

1. La polémica fue desatada por la publicación en prensa en septiembre de 1975 de un memorándum firmado por Luis Barragán en el que acusa a Goeritz de minusvalorar su aportación al proyecto en diversas publicaciones mexicanas e internacionales. En su informe, Barragán considera que este fenómeno habría comenzado con la monografía sobre Goeritz editada en 1963 por Olivia Zúñiga, en la que Barragán aparece como 'arquitecto paisajista'. Más tarde se incorporaron a las discusiones en la prensa otras personas de los círculos de Barragán y Goeritz en un cruce de ataques mutuo que duró años. El archivo del CENIDIAP custodia la totalidad de recortes de prensa de esta polémica, que fueron cuidadosamente conservados por Goeritz a lo largo de los años.

adentrarse de lleno en tareas de organización, publicidad y producción de conocimiento a todos los niveles posibles. El segundo es el del trabajo artístico como agente productor del ambiente espacial a nivel corporal, arquitectónico, urbano e incluso territorial, es decir una vocación de generación de espacio desde la obra de arte como punto de emanación. Estas dos voluntades mantuvieron, en el caso de Goeritz, una relación de completa subordinación: la primera fue un vehículo para la segunda, al menos si se atiende a su obra como un gran proyecto en evolución que le llevó desde la práctica de la pintura de caballete, en 1942, a la construcción de obras ambientales de gran escala, que culminó con el *Espacio Escultórico* realizado en colectivo con otros artistas en 1979-80².

Con la construcción del Museo Experimental El Eco en 1953 Goeritz realizó su primera obra integral de 'Arquitectura Emocional', una categoría que él mismo definió en un breve manifiesto del mismo título publicado el año siguiente apelando a una arquitectura como plástica espacial abstracta desde la forma, los planos y el color puros en reverberación empática con el cuerpo humano³. *El Eco* es un edificio pequeño configurado alrededor de un patio oculto a la calle por un muro [F1]. El edificio se configura como una 'L', de 7 metros de altura y dos plantas abrazando al patio. La entrada se realiza por la derecha a través de un espacio vertiginoso definido por paredes y techo telescópicos e inclinados, de modo que este espacio actúa como un acelerador perceptivo del movimiento de ingreso. Desde el punto final de este corredor se accede al espacio de exposición de doble altura al fondo, y de este al patio, configurado, al estar cerrado a la calle, como un espacio expositivo al aire libre o 'patio escultórico'. Ambos se comunican por un gran ventanal con una carpintería en forma de cruz, casi idéntico al de la casa Barragán de Tacubaya de 1947-48. Dos escaleras, una tras la barra y otra trasera de servicio, dan acceso a la planta superior con espacios de exposición y oficinas.

Detrás del muro de la calle y en el patio se eleva una pieza muraria exenta llamada *Torre Amarilla*, que sobresale visiblemente en altura con sus 11 metros de altura sobre el muro que cierra la visual a la calle [F2]. Goeritz realizó la obra con la asistencia técnica de la hija de Diego Rivera, la arquitecta Ruth Rivera. Las míticas fotografías de Armando Salas Portugal provocaron en más de un caso la confusión entre esta obra y algunas obras de Luis Barragán.

La Torre Amarilla es una forma totémica sin función aparente, a medio camino entre la escultura y la arquitectura como el obelisco, que Goeritz llamó 'rezo plástico'. A ella se adhiere un 'jeroglífico' metálico, una pieza escultórica en bajorrelieve con forma de texto ininteligible, que prefigura los posteriores experimentos de Goeritz alrededor de la poesía concreta⁴. Junto a la torre se montó en el patio otra pieza escultórica, *la Serpiente*, realizada en metal negro y hueca, heredera de las series de animales escultóricos realizados por Goeritz a su llegada a Guadalajara en 1949 desde España, y cuyo más insigne representante es, junto a *la Serpiente*, *el Animal del Pedregal*, instalado en 1951 a la entrada de la urbanización de los Jardines del Pedregal por encargo de Luis Barragán [F3]. Además, se expusieron obras de Henry Moore, Germán Cueto, Alfonso Soto Soria y Carlos Mérida, y se inauguró con un ballet experimental ideado, según fuentes jamás documentadas, por Luis Buñuel, con música de Lam Adomain y puesta en escena del bailarín Walter Nicks, el 7 de septiembre de 1953 [F4]. Goeritz diseñó asimismo algunas piezas pequeñas, el mobiliario, algunos tapices y cubiertos⁵.

Se trata, y así ha sido interpretada por la práctica totalidad de la crítica, de una obra de síntesis de las artes en la tradición romántica de la *Gesamtkunstwerk* que unifica las artes en un único organismo y que coloca al cuerpo en el centro del espacio. En el patio vacío Goeritz coloca sus dos figuras escultóricas interpretables como cuerpos, la serpiente y la torre, entre los se moverán los cuerpos de los visitantes, un hecho claramente alegorizado en el ballet con el que se inauguró.

Los principales argumentos vertidos sobre este edificio lo proponen como un experimento expresionista tardío⁶, una anticipación anómala del *Minimal* norteamericano⁷, un homenaje al Cabaret Voltaire zuriqués de Hugo Ball⁸ o una cueva de Altamira para el nuevo primitivo moderno⁹. Estas interpretaciones han insistido recurrentemente en la homologación de este edificio con el arte internacional [F5].

Sorprende aún hoy que, de la totalidad de la gran atención crítica que ha merecido El Eco de Mathias Goeritz, solo Ida Rodríguez Prampolini (que fue la segunda mujer de Goeritz y madre de su hijo único Daniel) haya mencionado el nombre de Wilhelm Worringer, aunque de modo algo tangencial, al referirse a 'lo mexicano' en la obra de Goeritz¹⁰ y a su profundo conocimiento de un libro escrito por un discípulo de Worringer, el alemán expatriado a México Paul Westheim.



[F2] La Torre Amarilla, Mathias Goeritz, fotografía de Matianne Gast, Archivo Goeritz CENIDIAP México DF



[F3] La Serpiente, Mathias Goeritz, fotografía de Armando Salas Portugal, Archivo Goeritz CENIDIAP México DF



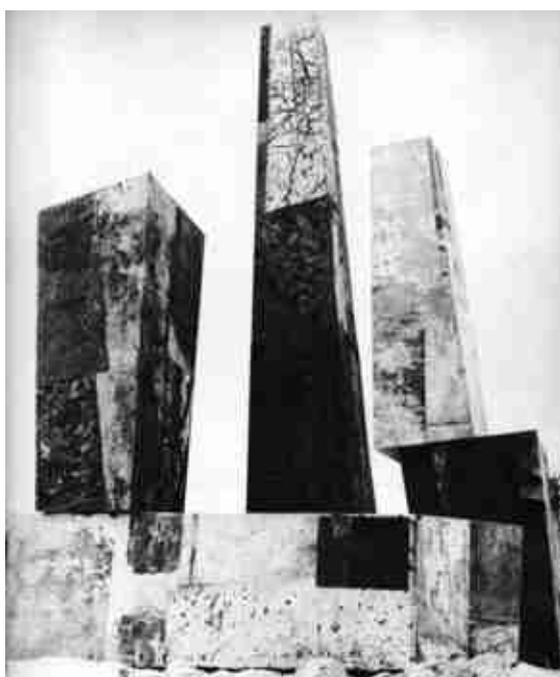
[F4] Ballet inaugural de El Eco de Walter Nicks, fotografía de Matianne Gast, Archivo Goeritz CENIDIAP México DF



[F5] El Eco en construcción, Mathias Goeritz en visita de obra, fotografía de Matianne Gast, Archivo Goeritz CENIDIAP México DF



[F6] Homenaje a Orozco, Mathias Goeritz 1951, Museo de Arte Moderno de México DF (34,5 cm de alto). Fuente: Olivia Zúñiga



[F7] Construcción Emocional, Mathias Goeritz 1959, colección Iris Clert, París (2,85 m de alto). Fuente: Olivia Zúñiga

Arte antiguo de México, publicado en 1950, fue un libro que Goeritz estudió atentamente, y se ocupaba de proponer una estética del arte mexicano precortesiano que, a juicio de Westheim, no había sido escrita a pesar de la abundancia de textos descriptivos y analíticos de los arqueólogos¹¹. El libro consta de tres partes. En la primera se expone la 'concepción del mundo' de las culturas precortesianas a partir de sus sistemas teogónicos, de una forma de producción artística desde la colectividad, de sus diversos entendimientos de la espiritualidad, y de las ideas que se manejaban sobre la naturaleza y sus fuerzas. La segunda parte se centra en 'la expresión' a partir de la propuesta de tres grandes temas: la estética de la pirámide, la máscara y la greca escalonada. La tercera parte analiza casos concretos en los distintos ámbitos culturales, regionales y geográficos del México antiguo, como la cultura Tehotiuacana, la tolteca, la maya, Chichen Itzá, la zapoteca, la azteca y la del pueblo tarasco [F6].

La torre 'sin función' de *El Eco* tiene en realidad una función bien clara desde la lente interpretativa enunciada por Westheim, la de facilitar la proyección sentimental del visitante en el vacío espacial del patio. Wilhelm Worringer había descrito en *Abstracción y naturaleza*, de 1907, cómo delante de los templos egipcios de la Antigüedad se colocaban columnas sin función portante delante de las edificaciones, interpretando el gesto como recurso para aliviar la agorafobia o angustia provocada por el vacío. Según Worringer esas columnas egipcias son residuos culturales de aquel fenómeno, ya que ofrecen amarres espaciales al ojo y contribuyen a generar orientación en el espacio¹².

Por tanto y según esta ficción interpretativa derivada del sistema estético de Worringer, se recurre a la abstracción para perseguir la proyección sentimental, algo que Goeritz denominará 'Arquitectura Emocional' en su manifiesto de 1954, y se presenta la figura de la serpiente como testigo primitivo o como gesto antecedente de este procedimiento. Worringer trazó su semblanza de la empatía a partir de los escritos de varios autores que le precedieron: Hermann Lotze, Friedrich Vischer, su hijo Robert Vischer, Johannes Volkelt y Theodor Lipps. Y aunque se vale fundamentalmente del esquema de Lipps, el trabajo de Robert Vischer contiene una cierta conclusión inesperada que, en el caso de Goeritz, es de gran importancia: la relación entre proyección sentimental y forma política y social, que se encuentra en el centro del proyecto ético del expresionismo alemán y que forma parte de la agenda de la 'Arquitectura Emocional'. Vischer distinguió entre dos formas de empatía ligadas a dos modos perceptivos que se dan en continuidad. A la 'sensación inmediata' que es estática sigue la 'empatía fisionómica' como proyección inmóvil del cuerpo hacia el centro de la masa material que la despierta, mientras que a la 'sensación de respuesta', ahora ya dinámica, sigue la 'empatía afectiva' asimismo cinética¹³.

La forma arquitectónica de *El Eco* elude el ángulo recto por completo, la simetría y el estatismo, invitando mediante el uso de formas angulosas en perspectiva acelerada al movimiento real del espectador. De una empatía fisionómica basada en cierto antropomorfismo más o menos mimético, y claramente despertado con *la Serpiente*, se pasa a una empatía afectiva mediante una mayor abstracción y el alejamiento de las formas de la arquitectura de la lógica formal del cuerpo humano e incluso del animal. Mediante un proceso de abstracción formal se busca un modo de empatía que, a través del movimiento del espectador, confiere cierta vitalidad a las formas [F7].

Todo esto no pasó en absoluto inadvertido para ninguno de los analistas de esta obra y fue además bendecido por el propio Goeritz, pero sin nombrar jamás a Worringer, Vischer o cualquier otro de los autores de la estética espacial alemana. Para Lily Kassner, por ejemplo: *Poseía una dinámica interna, como si los elementos arquitectónicos hubieran adquirido vitalidad, las cualidades de un organismo vivo, pues la disposición de sus paredes y compartimientos organizados en forma radial, según el principio dinámico de las diagonales, evitaba la repetición simétrica y formal, al rechazar la estructura convencional de las construcciones rectas*¹⁴.

Dos años antes de su llegada a México Goeritz se instaló en Madrid a comienzos de 1947, después de haber vivido en Marruecos desde octubre de 1941 y haber desempeñado el cargo de delegado en el Consulado alemán en Tetuán del Instituto Alemán de Cultura, contratado por la Embajada de Alemania en España¹⁵. Solo este dato desmiente las ficciones que Goeritz construyó sobre sí mismo a su llegada a España y, desde entonces, una cierta fabulación respecto a su propia vida, que le acompañó siempre y que los críticos más próximos a él han alimentado tras su muerte. Algunas fabulaciones relataban que tuvo que huir de Alemania por su origen judío y por fuertes discrepancias con el nacionalsocialismo. Sin embargo la documentación que él mismo archivó escrupulosamente indica que pertenecía a una familia alemana de religión evangelista, y el mero hecho de haber sido empleado público de la

Deutsche Akademie de Munich durante su estancia marroquí, haber sido auxiliar científico de la National Galerie de Berlín y haber solicitado permiso a la Cámara de Cultura de Berlín para publicar su tesis doctoral - todas ellas instituciones cuidadosamente controladas por el régimen nacionalsocialista-, marca una fuerte componente novelesca a su biografía. Desde el inicio la trayectoria de Mathias Goeritz está marcada por una enorme tensión entre ficción y realidad. La ficción novelesca, más allá de ser necesariamente desvelada para arrojar luz, puede ser considerada en este caso, y en todos aquellos en los que interviene en la historia, como un motor de producción de verdades interpretativas y lo que es más, de obras que persisten en el tiempo a sus interpretaciones.

Una fotografía de Goeritz fechada en 1968 nos lo muestra jugando en su pose, frente a un mural revolucionario de Guillermo Chávez, de modo que parece arrebatar la espada a la figura pintada y presentarse como un paródico guerrillero o caballero andante [F8]. Veinte años antes, en el verano de 1948, Goeritz y su entonces mujer la fotógrafa Marianne Gast conocen en Santillana del Mar al pintor mexicano Alejandro Rangel, y muy poco después a las también mexicanas Josefina Muriel e Ida Rodríguez Prampolini. Ellos tres serán los estudiantes que conformen el grupo que Goeritz denominó 'Escuela pictórica de Altamira' y que publicitó incansablemente para edificar su ambicioso proyecto de una 'Escuela de Altamira' para la difusión de la pintura moderna en España. La Escuela efectivamente tuvo vida entre 1949 y 1951 y todavía hoy mantiene ocupados a los historiadores que trabajan sobre el arte de postguerra en España.

Más allá del propio relato de la Escuela, de su génesis y de su trascendencia para el arte español e internacional del momento, la presencia de Ida Rodríguez Prampolini fue clave para la construcción no solo de la ficción Goeritz, sino de su más que real y fulgurante carrera en México a partir de su traslado a este país en octubre de 1949. Ida Rodríguez, nacida en Veracruz en 1925, había obtenido su doctorado en Historia justo antes de su viaje a España con una tesis dirigida por Edmundo O'Gorman, hermano del arquitecto y pintor Juan O'Gorman y autor de pioneros y polémicos estudios coloniales. Las ideas de O'Gorman circularon ampliamente entre sus estudiantes con antelación a ser publicadas y su autoridad fue indiscutible pese a contar con numerosos adversarios. Fue no solo el mentor de Ida Rodríguez y su cómplice intelectual de por vida, sino su marido durante un breve matrimonio que duró solo dos años, comenzando en 1948 con el regreso de Ida Rodríguez a México tras su intensa estancia española.

Frente a las insatisfacciones que sentía por la idea de que América había sido descubierta 'un buen día de octubre de 1492', O'Gorman propone la tesis de la invención de América¹⁶. Su labor de investigación se centra en las interpretaciones sobre los hechos que rodean al descubrimiento, no sobre los hechos mismos. Cristóbal Colón, al volver de su cuarto viaje, siguió insistiendo en que había llegado a tierras asiáticas, en concreto al entonces llamado archipiélago de Cipango, o Japón [F9]. Sin embargo ya entonces comenzaba a enunciarse un discurso oficial y hegemónico, aunque contradictorio, del descubrimiento.

El hecho de que se hubiera mantenido durante siglos la interpretación de aquel acontecimiento como un descubrimiento que ni siquiera su propio agente protagonista admitió en su testaruda insistencia en la hipótesis asiática, resultó según O'Gorman en un absurdo cargado de valores que únicamente puede desmontarse a partir no de los hechos, sino de sus interpretaciones. Estas son en última instancia las responsables de la lectura de lo sucedido como una empresa descubridora, la misma que O'Gorman cuestiona en su misma base. Lo que O'Gorman viene a demostrar es que el término descubrimiento no solo es absurdo e incluso falso al confrontarlo con los hechos documentados -las crónicas de Indias-, sino que el término invención responde más certeramente a lo sucedido. Esto permite la posibilidad de una historicidad específicamente americana que está en la base de su constitución identitaria, modulada por lo tanto desde concepciones canónicamente europeas de la historia, el tiempo y los territorios. Antes de ser inventada, América simplemente no existía como tal y por tanto no podía ser descubierta.

O'Gorman repasa la literatura del descubrimiento minuciosamente, de modo que un recorrido ordenado por ella le permite comprobar que entre la interpretación de, por ejemplo, Fray Bartolomé de las Casas y la de Alexander von Humboldt, lo que realmente media es la propia concepción del tiempo histórico de sus respectivos modelos de pensamiento: el teológico y el determinista.

El mismo acontecimiento, un almirante que se topa con una tierra desconocida, es definido como un hecho que debe sus causas al designio divino en el primer caso, y al proyecto científico en el segundo¹⁷. En Casas este acontecimiento sería una demostración más de



[F8] Parodia de Mathias Goeritz frente al mural de Guillermo Chávez, 1968. Fotografía de Eric Couafl. Fuente: Ida Rodríguez Prampolini.

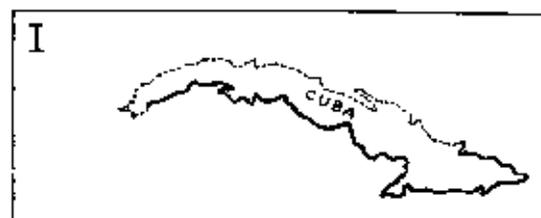


LÁMINA IV. Diseños del liberal sur de Cuba. Ilustran las ideas geográficas de Cristóbal Colón después de haber recorrido esos territorios en su segundo viaje. (I: Línea continua, territorios explorados por Colón; línea quebrada, territorios sospechados por Colón. II: Línea continua, territorios explorados por Colón; línea quebrada, territorios imaginarios como los sospechados por Colón.)

[F9] Ilustración de La invención de América, de Edmundo O'Gorman, 1958

2. El Espacio Escultórico es una obra de escultura en el paisaje de lava en las inmediaciones de la Ciudad Universitaria y fue firmado por el colectivo de artistas Hersúa, Helen Escobedo, Sebastián, Mathias Goeritz, Federico Silva y Manuel Felguérez.
3. GOERITZ, Mathias, "El Eco. Arquitectura emocional", *Cuadernos de Arquitectura*, 1, marzo de 1954, Guadalajara.
4. En orden cronológico han sido tres los principales críticos que han investigado la producción poética de Goeritz: Federico Morais, *Mathias Goeritz*, UNAM, México 1982; Lily Kassner, *Mathias Goeritz. Una biografía*, 2 vols., UNAM e INBA, México 1998; y Jennifer Josten, *Mathias Goeritz and International Modernism in Mexico 1949-1962*, Tesis Doctoral, Yale University, 2012, inédita.
5. Todas las monografías y catálogos de obra completa sobre Goeritz dan esta información además de él mismo en innumerables fuentes bibliográficas y de archivo. Olivia Zúñiga, *Mathias Goeritz*, Editorial Intercontinental, México 1963; Federico Morais, cit. 1982; Gerard Auer, *Mathias Goeritz. El Eco*, Deutschen Forschungsgemeinschaft, Brwnswick 1995; Ida Rodríguez Prampolini (ed.), *Los ecos de Mathias Goeritz*, 2 vols., catálogo de la exposición en el Colegio de San Ildefonso, INBA, UNAM, CNCA, México 1997; Lily Kassner, cit., 1998; Leonor Cuahonte, *Mathias Goeritz (1915-1990). L'art comme prière plastique*, L'Harmattan, París 2002; y Francisco Reyes Palma (ed.), *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la arquitectura emocional*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fomento cultural Banamex y Fundación Amparo, Madrid 2014.
6. ASTA, Ferrucio, "La ética del expresionismo", en Ida Rodríguez Prampolini (ed.), cit., pp: 25-37.
7. MORAIS, Federico cit., pp: 34-35, donde comenta las referencias que hizo Gregory Battcock sobre Goeritz como un 'antecedente no válido del Minimalismo' en la introducción a su antología *Minimal Art. A Critical Anthology*, Dutton, Nueva York 1968.
8. EDLER, Rita, 'Ma Go: visión y memoria', en Ida Rodríguez Prampolini (ed.), cit., pp: 37-47.
9. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, Pomaca, México, 1964. En este libro pionero Ida Rodríguez articula la relación entre las vanguardias históricas y las neovanguardias de su momento, además de revelar las raíces de las neo en el primitivismo, el expresionismo y el dadá.
10. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. 'Lo mexicano en la obra de Mathias Goeritz', en *Los ecos de Mathias Goeritz*. cit. pp: 183-195.
11. WESHTEIM, Paul. *Arte antiguo en México*, Fondo de Cultura Económica FCE, México 1950. Edición consultada: Alianza Forma, Madrid 1988.
12. WORRINGER, Wilhelm, *Abstraktion und Einföhrung*. Múnich: R. Piper & Co. Verlag. Versión castellana: *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 30.
13. VISCHER, Robert, *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*, Tesis Doctoral, Leipzig, Hermann Credner 1873. Versión inglesa consultada en Ha-my Francis Mallgrave, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, The Getty Center, Los Angeles 1994, pp: 89-93 y ss.
14. KASSNER, Lily, cit., vol 1, p. 76.
15. TUDELILLA LAGUARDIA, Chus, GOERITZ, Mathias. *Recuerdos de España 1940-1953*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 19. Este libro es el único que, junto al artículo de Javier Arnaldo "Mathias Goeritz en la cultura española de posguerra. La ficción de una nueva prehistoria", *Kalías* n.13, 1995, pp: 93-105, ha investigado documentalmente la biografía de Goeritz en Alemania, Marruecos y España, y ayuda a reconstruir su complicada trayectoria vital gracias a una exhaustiva investigación de archivos.
16. O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, Fondo de Cultura Económica FCE, México 1958, p. 9.
17. *Ibid.*, pp: 27-40.
18. *Ibid.*, pp: 42-43.
19. *Ibid.*, pp: 146-147.
20. *Ibid.*, p. 79.
21. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Amadises de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca*, Consejo Nacional de la Cultura, México 1948.
22. Así lo señala una reseña de su libro aparecida en *The Hispanic American Historical Review*, Duke University Press, 1949, pp: 386-388 y firmada por Irving A. Leonard, un historiador del colonialismo muy en sintonía con las ideas de Edmundo O'Gorman.
23. 'Al estudiar las crónicas y demás textos que me sirven de apoyo, me guía el sentimiento de apartarme de la manera tradicional de considerarlos; es decir, de sólo ver en ellos una especie de inventario de hechos y fechas que se aceptan como errores o verdades, según cierto criterio impuesto por el método llamado científico de la investigación'. RODRÍGUEZ, Ida *Amadises de América*, cit., p. 15.

la existencia de Dios, en Humboldt un síntoma inequívoco de la idea de destino histórico emanada del ideal científico de progreso típico del XIX.

Lo que está deliberadamente en juego aquí es la distinción entre acontecimiento y acto, y su mutua relación, de modo que *lo esencial al respecto consiste en reconocer que cualquier acto, si se le considera en sí mismo, es un acontecimiento que carece de sentido, un acontecimiento del que, por lo tanto, no podríamos afirmar lo que es, es decir, un acontecimiento sin ser determinado*¹⁸. Ante el dilema de la interpretación, es decir frente a la transformación de un acontecimiento sin sentido en un acto determinado, O'Gorman plantea que, en el caso del acontecimiento del encuentro entre la masa de tierra hoy conocida como América y Cristóbal Colón, el límite interpretativo fue sistemáticamente sobrepasado.

Si el encuentro entre América y Colón deja de ser visto como un acto y es asumido como acontecimiento desaparece la idea de descubrimiento, y solo la idea de invención será entonces capaz de determinar un sentido a esa nueva relación que se estableció entre dos masas de tierra, asimétrica desde el principio porque la una inventa a la otra. El mero hecho de determinar que es una masa de tierra, Europa, la que inventa a la otra, América, abriría potencialmente la posibilidad de que esta interpretación se hiciera en reverso, como ha sido el caso en los posteriores estudios potcoloniales y en las apropiaciones de la modernidad desde la periferia.

En la Antigüedad se asumía que el *orbis terrarum*, es decir el mundo, consistía en tres entidades distintas, Europa, Asia y África, que además respondían a una jerarquía cultural en ese orden¹⁹. El Cristianismo hizo suyas esas ideas, de modo que en 1492 la cuarta masa de tierra fue finalmente absorbida como otra parte más del *orbis terrarum* produciendo además enormes cambios. El mar dejó de verse como límite del mundo, algo que cancelaba la posibilidad de existencia de mundos distintos manejada por culturas antiguas no cristianas, para pasar a ser simplemente una especie de lago situado entre masas de una misma tierra. En el sistema de O'Gorman la idea genuina de descubrimiento como encuentro, que al no haberse dado solo existe como ficción frente a la realidad de la invención, implica una concepción plural de mundos relacionados igualmente. En la realidad de la invención esa relación solo puede ser de subsidiariedad con respecto al agente inventor. O'Gorman plantea el absoluto desmontaje de la conversión de un acontecimiento sin sentido original en un acto determinado por interpretaciones, el del descubrimiento en este caso, y su potencial sustitución por una tábula rasa interpretativa que permitiría la completa redefinición del acontecimiento original desde interpretaciones nuevas no lastradas por las anteriores. En sus propias palabras: *A diametral diferencia de la actitud que adoptan todos los historiadores, que parten con una América a la vista (y O'Gorman se refiere concretamente a las mitologías ptolomeicas y aristotélicas) nosotros vamos a partir de un vacío, de un todavía-no-existe de América*²⁰.

El bagaje intelectual de Ida Rodríguez a la hora de su encuentro con Mathias Goeritz arrastra consigo el sistema estético-político de su maestro Edmundo O'Gorman. El imaginario que en ese momento ella estaba manejando se vio encarnado en la figura de Mathias Goeritz, al que conoce tras su trayectoria de viajes aventureros repletos de peripecias ficcionales que le llevan de Alemania a España pasando por Marruecos, con parada en Granada. Según su asombroso relato, desmentido por fuentes documentales solo muy posteriormente, Goeritz formó parte de *Die Brucke* (1905-1913), pintó codo con codo con Picasso, conoció a Paul Klee y fue capaz, sorprendentemente dada su fecha de nacimiento 1915, de absorber las experiencias pedagógicas de la Bauhaus (1919-1933). Es decir, que en la ficción Mathias Goeritz ya había transitado por una parte considerable del imaginario geográfico del caballero andante-artista moderno al que solo faltaba una lógica culminación, América y la invención de sí mismo.

En su tesis doctoral *Amadises de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca* defendida en 1947²¹, Ida Rodríguez desafía la historiografía anglosajona contemporánea por su excesiva confianza en la documentación y el archivo ya que para esa escuela los archivos son la única y principal evidencia histórica primaria²³. Si el objetivo de la investigación historiográfica es la verdad demostrable, la escritura de ficción, como producto de la imaginación, queda definitivamente fuera de sus intereses y es sistemáticamente ignorada, incluso a efectos de procedimientos estilísticos. A pesar de la preponderancia de los impulsos y la emoción sobre la razón y el discernimiento al condicionar muchos de los actos humanos, algo que la actual neurociencia admite sin paliativos, el posible efecto de la escritura de ficción sobre los acontecimientos raramente entra en la literatura histórica que Ida Rodríguez desafía.

El objetivo de Ida Rodríguez fue doble, por una parte analizar el espíritu caballeresco de la épica que explicaría los motivos para impulsar la empresa indiana desde Castilla, y por la otra señalar y demostrar el reflejo y las influencias mutuas entre la ficción caballeresca y las crónicas de Indias. A pesar de que la literatura caballeresca fue condenada por los humanistas españoles erasmistas, gozó de una popularidad enorme entre todas las clases sociales con acceso a la lectura²⁴. El propio Gonzalo Fernández de Oviedo, capitán de Carlos V, gobernador de la Fortaleza de Santo Domingo y autor de la *Historia general y natural de las Indias* en 1526, abominó del género caballeresco, aunque él mismo lo había practicado en una novela dedicada al caballero Don Claribate en 1519. Su *Historia*, como demuestra Ida Rodríguez, está plagada de rasgos estilísticos de la literatura de caballerías, presentando al explorador náutico como un caballero andante marítimo²⁵. Por su parte, la literatura caballeresca fue asimilando nuevos personajes, tramas y figuras procedentes de las crónicas de Indias, tales como las ínsulas, los navegantes y los paisajes exóticos y tropicales con sus extrañas criaturas humanas y animales.

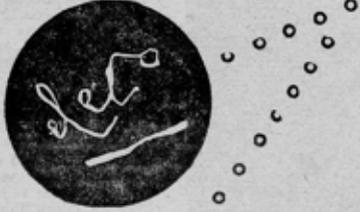
En la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de 1575, su autor Bernal Díaz del Castillo se muestra atónito ante la ciudad de Tenochtitlan, una ordenación reticular de manzanas lacustres con un centro monumental, calzadas rectas, piraguas y huertos flotantes. Ante la imposibilidad de comparación con cualquier otra ciudad conocida recurre a una referencia literaria y fantástica, el *Amadís de Gaula*, mimetizando su estilo y modos de construcción, las figuras empleadas y la terminología²⁶. Los aventureros y conquistadores del Nuevo Mundo no dejaron de proyectar sobre aquellas tierras un imaginario cuyo origen solo puede ubicarse en el suyo propio, construido a partir de la larga tradición de relatos y crónicas occidentales desde la Atlántida de Platón en adelante. A pesar de la voluntad de objetividad descriptiva de los cronistas, las palabras vertidas en las crónicas se filtraron inevitablemente a través de las ficciones populares que más circulaban en aquel momento, las caballerescas, hasta el punto de adquirir un estado de veracidad que solo mucho más tarde pudo ser cuestionado. En todo este asunto, la única verdad remanente es la componente fantástica, novelesca y ficcional de la elaboración de pruebas documentales de una serie de hechos acaecidos en territorios ignotos, es decir, la coalescencia de ficción y realidad.

El 27 de marzo de 1952 Mathias Goeritz inauguró su segunda exposición individual en Ciudad de México, en la Galería de Arte Mexicano, dirigida por Inés Amor. Con el título de 'Mathias Goeritz. Exposición de pinturas y esculturas' la muestra reunió, hasta el 30 de abril, obras realizadas durante su estancia en México: seis pinturas, un dibujo y treinta esculturas²⁷. Fue allí donde Goeritz conoció al empresario de Guadalajara Daniel Mont, que había fundado en el DF las galerías Mont-Orendain, en 1947, y Mont, en la calle Hamburgo en junio de 1952. El 27 de junio de ese año Mont y Goeritz firmaron el contrato para la realización de El Eco, que incluía los honorarios y presupuesto, la incorporación de Ruth Rivera como arquitecta encargada de la supervisión técnica y la obligación por parte de Goeritz de realizar dos esculturas²⁸. Las obras comenzaron en septiembre de 1952 y la inauguración oficial tuvo lugar el 7 de septiembre del año siguiente [F10].

En una carta dirigida a su amigo el intelectual canario Eduardo Westerdhal, Goeritz menciona que está enfrascado en la construcción de un 'restaurante galería-bar'²⁹. Daniel Mont falleció repentinamente el 25 de octubre de 1953 de un infarto y la financiación del proyecto expositivo entró en crisis.

El gran mural de Rufino Tamayo previsto para la pared del espacio del fondo no se realizó, salvo unos trazos vagos que posteriormente sirvieron de base a la instalación, en febrero y marzo de 1954, de un mural pintado por Jesús Soto Soria desde unos dibujos de Henry Moore. En enero de ese año Moore visitó México y *El Eco*, para el que accedió contribuir. En su visita a la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel, del arquitecto Juan O'Gorman, Moore vio unas figuras de Judas populares mexicanos de las que realizó el boceto que Soto Soria transfirió al muro de *El Eco* a partir de ampliaciones fotográficas realizadas por Marianne Gast. Daniel Mont no pudo ver terminado su proyecto que tras su preinauguración en septiembre de aquel año, se abrió como restaurante, con galería de arte, el 18 de febrero de 1955³⁰. Solo el pequeño espacio de la planta superior funcionó como galería y por muy poco tiempo [F11].

Otra carta de Goeritz a Westerdhal in forma de la preinauguración, que tuvo una gran repercusión en la prensa. En ella Goeritz relata críticas recibidas de Siqueiros y Rivera: 'dos días más tarde, Siqueiros en un discurso dijo que yo sea una amenaza para la arquitectura moderna, con esta nueva Arquitectura Emocional (en vez de funcional). Además dijo que todos somos unos homosexuales, etc. Otro día más tarde, Diego Rivera, en el Palacio de



El restaurante más artístico y discutido de nuestra capital, tiene el honor de ofrecer al distinguido público de México su espléndida cocina internacional y mexicanísimo ambiente.

RESTAURANTE "EL ECO"
Sullivan 43
(Frente al Monumento a la Madre)
Teléfonos: 16-67-28 y 35-04-08
No hay problema de estacionamiento

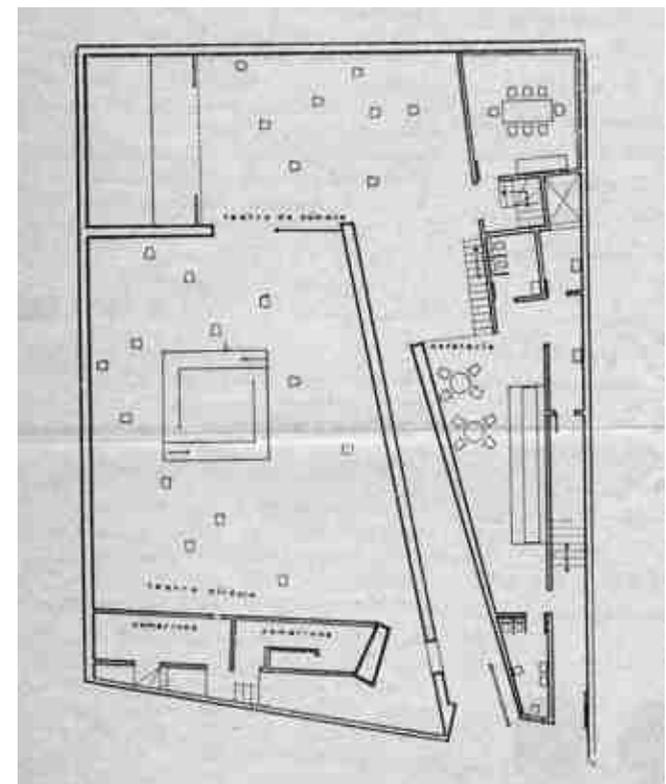
[F10] Publicidad de El Eco en el periódico Excélsior, México DF, 19 de febrero de 1955. Archivo Goeritz CENIDIAP México DF

SENSACIONAL VEDETTE ACTUA EN "EL ECO"



Para usted, ALICIA LUNA, una mujer colosal. Por primera vez cerca de usted cantando y bailando. Todas las noches en el restaurante "EL ECO", el sitio más original del mundo.
Sullivan 43.

[F11] Publicidad de El Eco en prensa, sin fecha. Archivo Goeritz CENIDIAP México DF.



De izquierda a derecha, de arriba a abajo:

[F12] Diego Rivera, Arte puro. Puros Maricones, revista 'Choque. Órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas', nº. 1. México DF, 27 de marzo de 1934. Fuente: archivos del Museum of Fine Arts Houston

[F13] Foto de moda en *El Eco* en un suplemento de periódico, sin fecha. Archivo Goeritz CENIDIAP México DF

[F14] Portada de la revista *Progressive Architecture*, 12 de diciembre de 1956. Archivo Goeritz CENIDIAP México DF

[F15] Planta de *El Eco* transformado en Centro Universitario de Teatro de la UNAM, junio de 1962, folleto. Archivo Goeritz CENIDIAP México DF

*Bellas Artes, me insultó, con mucha gracia, durante 10 minutos*³¹.

Acusado de homosexual Goeritz es visto como un invasor del espacio americano y de la identidad nacionalista postrevolucionaria canónica defendida por los muralistas. La ideología del muralismo se fraguó al calor del auge de la izquierda en coincidencia con el nacionalismo postrevolucionario entre los años 1925 y 1940. Algunos historiadores extienden el proceso revolucionario mexicano de 1910 incluso hasta 1940, muchos años más allá de la Constitución de 1917. El sexenio presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) fue un régimen de socialismo de estado de fuertes inclinaciones nacionalistas, con énfasis en la producción y consumo interno, potenciación del ámbito rural agrario y expropiaciones a inversores extranjeros. Los dos sexenios presidenciales sucesivos, el de Manuel Ávila (1940-1946) y especialmente el de Miguel Alemán (1946-1952), fueron los responsables de la industrialización del país, su apertura a los mercados internacionales y el inicio de profundos cambios en los comportamientos sociales urbanos.

La identificación del espíritu burgués con la homosexualidad y lo contrarrevolucionario fue también objeto anteriormente de una de las famosas polémicas de Diego Rivera, que en marzo de 1934 escribió: *Por eso el arte puro, arte abstracto, es el niño mimado de la burguesía capitalista en el poder, por eso aquí en México hay ya un grupo incipiente de pseudo plásticos y escritores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones*³² [F12]. El ataque de Siqueiros contra el grupo de amigos de Goeritz, entre los que se encontraban notorios homosexuales dandis de Guadalajara como Luis Barragán, Jesús (Chucho) Reyes Ferreira y el mismo Daniel Mont, conocido como *King Kong* en sociedad, fue un dardo ideológico premonitorio. La vida de *El Eco* como Museo Experimental fue muy breve, apenas un año, tras el que funcionó desde 1955 y por poco tiempo como restaurante y club nocturno dirigido a la alta burguesía mexicana, los empresarios norteamericanos adinerados y el público del ambiente homosexual de la capital mexicana [F13]. Chucho Reyes se instaló en el DF tras ser arrestado en Guadalajara bajo acusaciones de *'invertido, corruptor de menores y organizador de saturnales en su domicilio, sito en el cruzamiento de las calles Ocho de Julio y Morelos'*³³.

En 1949 ya existía en DF un pequeño cabaret de ambiente homosexual, el llamado Madreselva, y en 1951 Daniel Mont inauguró el segundo, llamado Los Eloínes y situado frente al teatro Lírico: *un cabaret amenizado por un conjunto cubano, que mezcla obviedades y sigilos, al amparo de un cuadro enorme de Carlos Mérida, situado detrás de la barra. El dueño, Daniel Mont, el 'King Kong', convoca a los gays de buena sociedad, que luego del teatro, la ópera la Sinfónica, cenan en sitios chic y -con frecuencia de smoking- se descuelgan en Los Eloínes a codearse con el pelaje*³⁴. En *El Eco* y delante de la larga barra con el mural abstracto de Carlos Mérida, análogo al de Los Eloínes, desfilaban en pasarela los homosexuales capitalinos más sofisticados.

En 1956 el ideograma que Mathias Goeritz realizó como único plano de arquitectura de *El Eco* se publicó en la portada de la revista norteamericana *Progressive Architecture*, iniciando una imparable presencia de este edificio en los medios de difusión internacionales [F14]. En junio de 1962 la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM adquirió la gestión del inmueble e instaló el Centro Universitario de Teatro³⁴, que posteriormente fue conocido como Foro Isabelino, realizando importantes reformas. El espacio del fondo se convirtió en teatro de cámara con un escenario al lado izquierdo, se añadió un cuerpo alargado de camerinos pegado a la *Torre Amarilla* y con ello se produjo la subsiguiente alteración de la fachada, que introducía ahora una celosía metálica de gran altura. En 1972 la fachada sufrió una nueva alteración, la celosía metálica fue sustituida por un cerramiento opaco de color azul claro y la *Torre Amarilla* aparece pintada en color gris en las fotografías [F15, 16, 17, 18].

En septiembre de 1983 se publicó una noticia de prensa que relataba las polémicas entre los ocupantes del edificio y la *Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México*, que había denunciado a las dos asociaciones residentes allí desde 1968, CLETA (Centro Libre de Expresión Teatral y Artística) y Centro Cultural Tecolote³⁶. En el informe aportado por CLETA en su defensa se menciona que el cierre de *El Eco* como restaurante cabaret se debió, sin dar fecha del acontecimiento, a una 'riña' que acabó en un asesinato, y que el edificio *pasó un tiempo cerrado con el consecuente deterioro producto del abandono*.

Según el autor del texto, Luis Cisneros, que sigue actualmente dirigiendo CLETA en otra sede, el Foro Isabelino fue un teatro de lujo que costó muchos millones a la UNAM. Entre otras causas, la utilización presupuestaria de una manera unilateral generó descontentos que



[F16] Fachada de El Eco transformado en Centro Universitario de Teatro de la UNAM, sin fecha, folleto. Archivo Goeritz CENIDIAP México DF



[F17] El patio de El Eco transformado en Centro Universitario de Teatro de la UNAM, sin fecha, folleto. La Torre Amarilla (ahora gris oscuro) sirve de soporte constructivo a la celosía de fachada. Archivo Goeritz CENIDIAP México DF

24. Ibid., pág. 29. Cita 21.

25. Ibid., pp: 81-88. Cita 21.

26. CELORIO, Gonzalo, 'El Quijote en la concepción de lo real-maravilloso americano de Alejo Carpentier', en *Casa del tiempo*, n. 83, dic-enero 2005, p. 102.

27. TUDELILLA, Chus, cit.15, pág. 289.

28. Contrato entre Daniel Mont y Mathias Goeritz, CENIDIAP, Fondo Goeritz, México DF.

29. TUDELILLA, Chus, cit.15, p. 336.

30. Ibid.,pág. 341.

31. Ibid., pág. 339.

32. RIVERA, Diego, 'Arte puro, puros maricones', en *Choque*, Órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas, México 27 de marzo de 1934.

33. MONSIVÁIS, Carlos, 'Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del ghetto', en *Debate feminista*, año 13, vol. 26, México, octubre 2002, p. 97.

34. Ibid., pág. 102.

35. Hoja volante, CENIDIAP, Fondo Goeritz, México DF.

36. Diario Excelsior, Sec. B, pp: 1-11, 14 de septiembre de 1983. CENIDIAP, Fondo Goeritz, México DF.



[F18] Fachada de El Eco transformado en Centro Universitario de Teatro de la UNAM, 1972, folleto. Archivo Goeritz CENIDIAP México DF



[F19] Museo experimental El Eco tras su restauración, 2010. A la izquierda puede apreciarse la ampliación mimética realizada para alojar las actuales oficinas del museo

culminaron con la toma del Foro Isabelino por parte de un grupo de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, iniciándose el controvertido movimiento CLETA. El año de la toma, 1968, coincidió con la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco el 2 de octubre y con la celebración de los Juegos Olímpicos de México, para los que Mathias Goeritz ideó la llamada *Ruta de la Amistad*, una serie de esculturas urbanas de gran escala instaladas por un equipo internacional de escultores en un tramo del anillo periférico capitalino en los alrededores de la Ciudad Universitaria.

El informe de CLETA concluye que *El Eco ha dejado de ser el Museo Experimental como lo concibió Mathias Goeritz, pero creemos que si este artista conociera a fondo la historia de lo que aquí ha nacido y se ha desarrollado en los últimos diez años, coincidiría con nosotros en que su experimento arquitectónico ha cumplido de una manera viva, dinámica, el objetivo de 'producir (y reproducir) emociones humanas dentro de un concepto moderno, y sin caer en un decorativismo vacío y teatral'*³⁷, citando en sus cursivas una frase del Manifiesto de la Arquitectura Emocional de Goeritz.

El Eco fue completamente restaurado en 2005 y su uso original de Museo Experimental se restituyó, cerrando para siempre el círculo de la arquitectura moderna en México [F19]. La modernización mexicana de la que Goeritz fue uno de los principales protagonistas fue un sueño, fraguado en ocasiones de la mano de acontecimientos vitales, trágicos e incluso sangrientos que, como en los relatos caballerescos y las crónicas de Indias, hacen indistinguibles la ficción de la realidad.

●○

EMPATÍA
GESAMKUNSTWERK
FÁBULA
BIOGRAFÍA
AMÉRICA

37. CISNEROS, Luis, informe dirigido al Sr. Regino Díaz Redondo, Director General del periódico Excelsior. CENIDIAP, Fondo Goeritz, México DF.