



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EN BUSCA DE LA RUTA DE LA AMISTAD:
PATRIMONIO CULTURAL OLVIDADO**

ENSAYO

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A

RICARDO DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ

ASESORA DE ENSAYO

DRA. GUADALUPE GEORGINA SOSA HERNÁNDEZ



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A ti, mi instantánea en el naufragio de la vida. ¡Ya es hora! Fue un privilegio bailar tregua y bailar catala contigo.

Agradecimientos

A mi familia (Fabián, María, María Elena, Virginia, Juan Pablo, Adriana y Esmeralda): Por todo. ¡Sí, por todo!

A mi otra familia (Hugo Enrique, Juan Manuel, Lizbeth e Itzel): Por esos momentos.

A la Dra. Guadalupe Georgina Sosa Hernández: Por revelarme el camino y proveerme las herramientas, así como por su paciencia, guía y buenaventura.

Al Prof. David Navarrete Ángeles: Por influir en mi decisión y alentarme con ahínco.

A mis jurados (Dra. Frambel Lizárraga Salas, Dra. Marianna de Carmen Jaramillo Aranza y Mtra. Viridiana Carrera Aguirre): Por su consejo y apoyo.

A la UNAM: Por aceptarme.

A la FCPyS: Por enseñarme.

“No es verdad. El viaje no acaba nunca. Sólo los viajeros acaban. E incluso éstos pueden prolongarse en memoria, en recuerdo, en relato. Cuando el viajero se sentó en la arena de la playa y dijo: ‘No hay nada más que ver’, sabía que no era así. El fin de un viaje es solo el inicio de otro...”. (Saramago, 1998 : 351)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I	5
Olimpiadas Culturales	5
1. La primera gesta: Programa Artístico y Cultural	5
2. Aproximación: Reunión Internacional de Escultores	10
3. Sobre un ideal: Ruta de la Amistad	19
4. Recovecos: Sinuosidad de la Ruta	33
CAPÍTULO II	38
¿Quién busca a la Ruta?	38
1. Patronato Ruta de la Amistad A.C.	38
2. La aureola del Patronato	42
CAPITULO III	44
Actualidad de la Ruta de la Amistad	44
1. Derredor de la Ruta	44
2. Hermanados con la travesía	46
CAPITULO IV	74
Un futuro para la Ruta	74
1. Premonición: Monumento artístico	74
2. Camino legal, propiedad, similares y conexas	77
3. La escultura urbana como fuente inspiración	79
CONCLUSIONES	83
ANEXOS	94

INTRODUCCIÓN

La concepción de un proyecto de gran calado es un proceso forjado con los años. Surge de una idea alimentada día con día. No se trata de un quehacer instantáneo, no al menos en este caso, fue el cúmulo de la superposición de imágenes adoptadas con el tiempo.

En específico, *En busca de la Ruta de la Amistad: Patrimonio cultural olvidado* germina de lo que denominaremos: “lo que está ahí pero no vemos”.

Durante años, al recorrer el mismo sitio la percepción se vuelve selectiva, lo evidente deja de serlo o al menos no de forma consciente. La epifanía estuvo ahí: esculturas abandonadas. Prácticamente a diario son contadas, memorizadas, ubicadas, incluso, acogidas y habitadas. A partir de esa semilla, la inquietud creció.

Grosso modo, la *Ruta de la Amistad* es un conjunto de diecinueve esculturas monumentales de concreto realizadas por artistas de talla internacional, hechas a raíz de las Olimpiadas de 1968. Éstas se colocaron en la parte sur del Anillo Periférico, en el tramo de diecisiete kilómetros iniciado en la glorieta de San Jerónimo y culminado en Cuemanco.

Con ese antecedente, idear este proyecto y, sobre todo, concretarlo no fue tarea fácil. Si bien, por formación, los textos de Vicente Leñero y Julio Scherer fueron libros de cabecera para muchas generaciones y en consecuencia imitables, el entorno actual ha rebasado esos cánones.

La frontera digital es ingobernable y más lo es, la inmediatez. La infinidad de nuevos canales para transmitir información casi en forma instantánea han dado un golpe casi mortal a la difusión de textos de gran formato, inclúyanse ensayos, además del consecuente imperio de las imágenes sobre las letras.

La periodista y escritora Alma Guillermoprieto dice que “no existe ningún tópico banal en el periodismo: el mundo es fascinante y hay un reportero para cada tema en la vida”. (Villegas, mayo 17, 2011 : 35)

Así, la delimitación del tema para este ensayo fue la primera decisión singular de este investigador. So pena de expresar un cliché: el tema llegó solo. Como se mencionó al principio, estaba ahí, sólo fue asunto de aguzar los sentidos. He ahí

su génesis. Este antecedente, basado únicamente en la observación, fue secundado por una referencia: “Blindan contra grafitis obras de la *Ruta de la Amistad*”. (Ceballos, marzo 6, 2003 : 2)

Con ello, una pregunta merodeó el entorno: ¿por qué una asociación civil rescata las esculturas y no la autoridad cultural gubernamental?

Y de aquí se detonó lo demás. Se esbozaron todos los cuestionamientos, tal como un infante aprehendiendo el mundo: no cabía guardarse ningún por qué. Es decir, todo el hecho y su circunstancia.

Este ensayo no intenta probar una verdad absoluta, sino más bien reflexionar sobre lo circundante respecto al olvido y rescate de la *Ruta de la Amistad*, incluyendo sus matices, los más posibles, por ello se disecciona la valía de la escultura urbana ante el desinterés de las autoridades y su importancia en las comunidades con las que cohabita e interactúa, es decir, su relevancia social.

En busca de la Ruta de la Amistad: Patrimonio cultural funge como una guía susceptible a modificación y no como un tratado rígido e inamovible.

Su Capítulo I está dividido en 4 apartados. El primero versa sobre los antecedentes, históricos propiamente, y conceptos en los que se apoya la Ruta: los Juegos de la XIX Olimpiada. El segundo se refiere a origen: la *Reunión Internacional de Escultores*. En sus apartados tercero y cuarto se habla de la gestación del proyecto y las vicisitudes a las que se enfrentó Mathias Goeritz, su planificador.

El Capítulo II está dedicado a quien realiza la encomiable labor de rescatar las esculturas: el Patronato Ruta de la Amistad A.C. Éste contiene dos apartados. El primero acerca de la función e integración de la asociación civil y el que lo secunda sobre el primer boceto de restauración de la Ruta y su incipiente reubicación.

El Capítulo III contiene dos apartados. En uno se hace referencia a las labores paralelas realizadas para infundirle vida y contenido a la Ruta. En el otro se detalla la actualidad del proyecto. Es decir, la descripción pormenorizada del rescate y del estado de las 19 esculturas conformantes de la Ruta.

Un último Capítulo sirve para esclarecer conceptos en torno a la Ruta. En el primer apartado de éste se analiza la declaración de la *Ruta de la Amistad* como

monumento artístico. El segundo se refiere a su propiedad y legalidad. Y un último en el que se aborda a la escultura urbana como fuente inspiración y un esbozo, una pequeña señal, de cómo el arte crea nexos con la comunidad.

Si en 50 años la Ruta ha visto pasar gloria, abandono, olvido, apatía, nostalgia, evocación, buenaventura e inspiración, es tarea fundamental asirnos de este último concepto para continuar con esta travesía. Sin más preámbulo, vayamos al sendero.

CAPÍTULO I

Olimpiadas Culturales

1. La primera gesta: Programa Artístico y Cultural

El origen para el desborde de la imaginación en la Ruta fue la designación de México como la sede de los Juegos de la XIX Olimpiada. Ocurrió el 18 de octubre de 1963 en la Sexagésima Sesión del Comité Olímpico Internacional (COI), celebrada en Baden-Baden, Alemania. México ganó con 30 votos a favor.

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada México 1968, encabezado primero por Adolfo López Mateos y posteriormente por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, basándose en el principio de mayor significación de los Juegos Olímpicos, la paz mundial, adoptó la conciencia de que las competencias deportivas no sólo eran la forma de conjugar la amistad y fraternidad entre los países del mundo, sino que los ideales podían expresarse a través de la cultura.

Así, el Comité Organizador anunció, paralelamente a los eventos deportivos, un programa de actividades culturales. Éstas se expondrían al COI para su aprobación. El Manual Deportivo Olímpico destaca que la “Olimpiada de México no sólo congregará a los atletas y visitantes en torno a una contienda deportiva; será, además, un cotejo de lo más significativo que han creado los hombres en el transcurso de su historia”. (Tovilla Laguna, 1968 : 10)

El entonces Presidente de la República y Patrono de los Juegos, Gustavo Díaz Ordaz ¹, expresó:

“En los Juegos Olímpicos organizados por México se dará igual importancia a las competencias deportivas y a la presencia de los altos valores de la cultura... y permitirá a los participantes vincularse más estrechamente entre sí por el mutuo conocimiento de sus culturas...”. (Díaz Ordaz, 1968)

¹ Gustavo Díaz Ordaz gobernó México del 1 de diciembre de 1964 al 30 de noviembre de 1970. Durante su sexenio el país tuvo la menor tasa de inflación desde 1930, mientras que la tasa de crecimiento llegó al 3.3% anual. Sin embargo, esta imagen de prosperidad contrastaba con su estricto control político basado, regularmente, en la represión.

Es el Manual en donde se destaca la tercera tarea básica del Comité: “Organizar el control técnico-deportivo de los eventos y formular los programas tanto de las competencias cuanto de las actividades artísticas y culturales”. (Tovilla Laguna, 1968 : 20)

El 22 de febrero de 1967 el Comité Organizador presentó el Programa Artístico y Cultural conformado por 20 eventos. De estas actividades, algunas se anticiparían al inicio de los Juegos y otras se extenderían luego de culminadas las competencias. Es decir, comenzarían antes del 12 de octubre de 1968 y se prolongarían después del 27 de octubre.

Los 20 eventos culturales se concentraron en cinco capítulos:

- I. Los Juegos Olímpicos y la Juventud
- II. Los Juegos Olímpicos y el Arte
- III. Los Juegos Olímpicos y la Expresión Popular
- IV. Los Juegos Olímpicos en México
- V. Los Juegos Olímpicos y el Mundo Contemporáneo

El Comité Organizador sometió el informe del programa para su aprobación a la Comisión Ejecutiva del COI, reunida en Teherán, Irán, del 29 de abril al 7 de mayo de 1967. Este informe expresaba que con ello se lograría la consecución de los ideales del movimiento olímpico: mutuo conocimiento, respeto, fraternidad y amistad, existentes entre las naciones para alcanzar una concordia. (Conade, 1968)

Al aprobar el proyecto, el COI felicitó a México por ampliar el programa. Junto con la invitación oficial a los Juegos de la XIX Olimpiada México 1968, el Comité Organizador entregó a los dirigentes de los Comités Nacionales una instancia convocándolos a participar. En ese momento se aseguró la intervención de 69 naciones, después se sumaron 28. De los 128 países miembros del COI en ese año, 97 participaron en la Olimpiada Cultural.

El 20 de agosto de 1967, en la Ciudad de México, el Presidente del COI, Avery Brundage, expresó que los Juegos Olímpicos de 1968 adquirirán en el campo

de la cultura un nivel superior a todos los realizados en la época moderna. Sin embargo, la tranquilidad político-social mexicana no era la ideal. Mientras se fraguaban las actividades deportivas y culturales, la estabilidad política se desarticulaba. Si años antes esa misma estabilidad había ayudado al país para obtener la sede de los Juegos, en 1968 era motivo de preocupación debido, principalmente, al movimiento estudiantil.

“La crisis (de estabilidad) se expresó en términos políticos y se concentró básicamente en búsqueda de la reapertura democrática del sistema político; el movimiento fue fundamentalmente estudiantil y espontáneo”. (Espinosa Prieto, 1986 : 335). Es decir, el movimiento estudiantil mexicano logró un gran apoyo popular porque se levantó contra el autoritarismo del gobierno. Rompió los esquemas que el PRI ² había construido para restringir algún signo de oposición.

La situación no era distinta en otros países, pues el auge estudiantil no fue característico de México, éste formó parte de los movimientos gestados en el mundo entre los años 1967 y 1969. Las movilizaciones fueron un producto de la crisis generalizada del capitalismo, ocurrieron también en Francia, Alemania, Japón y Brasil. “Como en México, el apogeo de estos movimientos, incluidos los de Estados Unidos (Black Power), significó también su crisis y la reorientación de la lucha a formas no violentas”. (Espinosa Prieto, 1986 : 336)

La situación política del país, desde un año antes de las Olimpiadas, iba adquiriendo niveles mayores de tensión y el 2 de octubre de 1968 alcanzó su punto más álgido. Durante un mitin convocado por el Consejo Nacional de Huelga (CNH), en la plaza de Tlatelolco, con la asistencia de más de 15,000 personas, un helicóptero que sobrevolaba la plaza arrojó una luz de bengala. Sin aviso, el Ejército disparó contra los ahí reunidos y bloqueó todos los accesos. El tiroteo prosiguió hasta la una de la mañana del día siguiente, varios edificios fueron cateados y ocupados por las fuerzas militares. Se confirmó que muchos líderes del CNH fueron aprehendidos y transportados al Campo Militar No. 1. (Gómez Nashiki, 1988). Con

² El Partido Revolucionario Institucional (PRI) prácticamente mantuvo el poder político en México desde el periodo posterior a la Revolución hasta la época moderna. Ya con ese nombre, este instituto político ganó las elecciones presidenciales desde 1946 hasta 1994. En el año 2000, por primera vez se presentó la alternancia en la Presidencia de la República con el triunfo del Partido Acción Nacional (PAN).

ello, el movimiento estudiantil quedó desarticulado. Además, éste no se proponía ningún objetivo específico en relación con los Juegos, incluso antes del 2 de octubre el CNH había declarado que no interferiría con el desarrollo de las Olimpiadas.

El gobierno adjudicó al movimiento estudiantil la responsabilidad de pretender desprestigiar al país aprovechando la difusión mundial de los Juegos. Un año después felicitó “a las fuerzas armadas nacionales por su cooperación durante los Juegos de la XIX Olimpiada, así como a la mayoría de la nación por haber colaborado en un esfuerzo común para la realización y el éxito de los Juegos”. (Díaz Ordaz, 1969)

Probablemente, por el contexto tanto nacional como mundial y en un afán pacifista, a finales de 1967, el alcalde de la ciudad de Grenoble, Francia, y el regente de la Ciudad de México, Alfonso Corona del Rosal, lanzaron un llamamiento para convocar a una tregua de las armas y la suspensión de todo combate, donde lo hubiera, durante el período de febrero-octubre de 1968.

El Congreso de la Unión adoptó una iniciativa similar. Reunido al final de su periodo ordinario de sesiones de 1967, el 27 de diciembre acordó dirigir a todos los parlamentos del mundo un mensaje nombrado: *Proposición para que 1968 sea proclamado el Año de la Olimpiada de la Paz*. El punto esencial de la propuesta fue:

“Estima el Congreso Mexicano que la próxima Olimpiada -lo mismo que las sucesivas-, debe significar también un nuevo esfuerzo de los pueblos y de sus representantes por eliminar las causas de los conflictos internacionales, y por contribuir a resolver los que aún subsisten a través de la negociación pacífica, y jamás por la violencia”. (DOF, 1967)

El mensaje recibió apoyo y ratificación de algunos parlamentos del mundo, como el Senado Francés, la Cámara de los Comunes de la Gran Bretaña, el Poder Supremo de la Unión Soviética, la Asamblea Nacional de Checoslovaquia y el Parlamento de Israel.

Así, el 19 de enero de 1968 comenzó el *Programa Artístico y Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada*.

Al evento inaugural, realizado en el Palacio de Bellas Artes, asistieron el entonces Presidente de México y Patrono de los Juegos, Gustavo Díaz Ordaz, el otrora presidente del COI, Avery Brundage y el presidente del Comité Organizador, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

Ahí, el presidente Díaz Ordaz se refirió al gran honor de enriquecer los Juegos Olímpicos con “la vieja idea, auténtica olímpica, de que no fueran simplemente el cultivo del músculo sino, al mismo tiempo, las manifestaciones más altas de la cultura las que constituyeran el espectáculo fundamental”. (Conade, 1968)

2. Aproximación: Reunión Internacional de Escultores

La *Ruta de la Amistad* se inscribió en la *Reunión Internacional de Escultores*, actividad integral del programa artístico y enmarcada en el Capítulo II denominado *Los Juegos Olímpicos y el Arte*. En la ponencia presentada por el Comité Organizador de los Juegos ante la UNESCO en 1968, denominada *Comprensión Internacional a través de las Manifestaciones Artísticas y Culturales con motivo de los Juegos de la XIX Olimpiada que se efectuará en México en 1968*, se destacó:

“... se considera brillante ocasión la XIX Olimpiada para que los más destacados escultores del mundo proyecten y ejecuten obras escultóricas originales sobre el tema de los ideales olímpicos y las nobles aspiraciones del hombre... que se realicen estas obras que quedarán como monumentos simbólicos de los Juegos Olímpicos y de los anhelos de amistad internacional”. (Conade, 1968)

El encargado de efectuar tal reunión fue Mathias Goeritz, arquitecto y escultor de origen alemán, quien llegó en 1949, invitado por la Universidad de Guadalajara. Desde ese momento quedó prendado del país, por lo que a partir de 1953 se instaló en la Ciudad de México.

En 1966, al ser designado Consejero Artístico y Jefe de Promociones Internacionales del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, propuso al presidente del Comité Organizador convocar a una *Reunión Internacional de Escultores*.

La Reunión “debía ser un evento internacional con el tema de la unificación y de la fraternidad de toda la gente del mundo”. (Wendl, 1998). Así, desde su cargo, Goeritz trabajó con gran ahínco en la realización del evento. Sin embargo, ese no fue –propriadamente dicho– el inicio del proyecto. En 1965 Goeritz asistió a una reunión de escultores en Rugaumont, Francia, y desde entonces para él, la idea de la Reunión, y de la Ruta, tuvo sentido. En una misiva enviada a su amigo Joop Beljon, fechada el 11 de abril del mismo año, le dice: “El 23 de abril estaré en Rugaumont. ¿por qué no hacemos un Simposio en México? Me gustaría traerte aquí y

seguramente podría conseguir que los mexicanos organizaran todo esto, diremos para 1967 o 68". (Beljon, 1997 : 169)

Ese antecedente suscitó polémica respecto a quién le pertenecía la autoría intelectual de la Ruta. El propio Goeritz le dio –años después- el crédito de su concepción a Otto Freundlich, pues éste fue el primero quien tuvo la idea sobre la unificación de las esculturas por tamaño, material y marco estético.

“Freundlich imaginó en 1936, lo que denominaría Vía de la fraternidad humana creada por los artistas. Esta vía... consistiría en dos carreteras, una partiendo de Holanda y llegando hasta el Mediterráneo y otra atravesando Alemania, Polonia y Rusia”. (Morais, 1982 : 70)

Goeritz sólo tuvo conocimiento de Freundlich y de su propuesta hasta junio de 1969. Su reacción se evidencia en dos artículos publicados en la revista londinense *Leonardo* en 1970. En uno de ellos comenta: “Only recently did I learn that Otto Freundlich also had such an interest and that in 1936 he proposed Towers Sculptures”. (Goeritz, 1970 : 319). En otro texto, al describir todo el proyecto, Mathias dedicó todo su trabajo en la Ruta y el propio artículo a la memoria de Otto Freundlich.

Desde la década de los cincuenta del siglo pasado escultores urbanos se reunían en foros internacionales, principalmente en Europa, en donde manejaban la idea de construir una carretera esculpida. Entre esos escultores se encuentran el belga Jacques Moeschal y el húngaro Pierre Székely, quienes pensaron en proyectos parecidos. El primero publicó en Bruselas, el 20 de mayo de 1960, un texto donde describió su idea y el segundo presentó una ponencia denominada *Vía de las artes*, en el *Coloquio Internacional de Rogaumont* en 1965.

Con estas apreciaciones la contradicción aparece. El crítico Frederico Morais afirma que Goeritz desconocía esos proyectos cuando en 1966 le presentó al presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada México 1968 su propuesta de construir la Ruta. (Morais, 1982 : 71). Además, Mathias ya tenía un proyecto similar que sólo sus amigos conocían, planteado a principios de los 60, en

el que proponía un plan artístico para dos extensas carreteras de México: la Panamericana que va de Tijuana a Chiapas y la Transoceánica de Veracruz a Acapulco. En ellas se erigirían grupos de torres monumentales de 150 a 300 metros de altura separadas entre sí por 160 kilómetros y a su alrededor deberían construirse hoteles, gasolineras, en fin, que a través de ellas se impulsara el desarrollo de nuevas ciudades.

Sin embargo, para Raymundo Fernández, investigador de la UNAM, Goeritz planteó su proyecto, en 1962, al arquitecto Mario Pani. Mathias al asistir a esos foros entró en contacto con los artistas y, por consiguiente, se enteró de las ideas que venían manejando, razón por la cual propuso algo similar para México. “Obviamente esa idea no prosperó porque implicaba un gasto tremendo, incluso se llegó a hablar de 250 millones en una primera fase”. (Fernández, 2007)

Pero ya desde ese año, incluso antes, Mathias Goeritz traía el concepto de realizar un trabajo escultórico monumental aplicado a la carretera. Esta idea la confirma Joop Beljon al decir que ni Freundlich ni su asistencia a Rogaumont llevaron a Mathias a concebir la Ruta. (Beljon, 1997 : 169). En adición, está el año de gestación de las Torres de Satélite. ¡Sí, las Torres! Fueron construidas en conjunto por Goeritz y el arquitecto Luis Barragán en 1957. Y qué son las Torres sino esculturas monumentales en una vía rápida de comunicación.

Sin embargo, Goeritz reconoció el lugar de Otto Freundlich demasiado tarde, al igual que los escultores que vinieron a México, quienes ya conocían el proyecto con anticipación. El argumento ganó magnitud en 1980 cuando un grupo cercano a Mathias se reunió en el Colegio de Arquitectos para homenajearlo por su trabajo como escultor y, concretamente, por la *Ruta de la Amistad*. Ahí se planteó la idea de recuperarla. Para sorpresa de los presentes, Goeritz sugirió su destrucción debido a la distorsión de los objetivos originales.

Las esculturas ya no se veían, ya no formaban una unidad, se convirtieron con el correr de los años en elementos aislados, el devenir urbano las había transformado. Éstos y más fueron los argumentos de Goeritz. Él no quería rescatarlas, veía inútil trabajar en ellas. Después de esta declaración tomó fuerza

la polémica. ¿Por qué el autor intelectual del proyecto no hace algo por su conservación? ¿Por qué demolerlas?

Goeritz, una vez más, reconoció el mérito Otto Freundlich y asintió:

“Yo me enteré después, ya que había terminado la Ruta, de que un alemán, paisano mío, ya antes había tenido la idea de hacer una carretera esculpida y realmente es a él, a quien le corresponde el mérito, porque a él se le ocurrió primero, aunque yo lo desconocía”. (Fernández, 2007)

En realidad –continúa el arquitecto Fernández- fue una salida “muy infantil y tonta” de Mathias el no reconocer en 1968, cuando estaba en construcción la Ruta, que era una idea de Freundlich.

No obstante, existen más referencias. Si bien citamos que la idea original era Freundlich, a la muerte de éste en 1943, los promotores de una carretera adornada con esculturas en Europa fueron Friederich Czagan, quien no era escultor, y Karl Prantle, junto con otro grupo de escultores encabezados por Pierre Székely, Jacques Moeschal, Miroslav Chlupac y Joop Beljon, quienes después fueron convidados por Goeritz para participar en la *Ruta de la Amistad*.

Incluso Mathías invitó al propio Czagan para que expresara su opinión acerca de la viabilidad de realizar el proyecto en México, él aceptó, dio su consentimiento y apoyo en cuestiones técnicas: “Con la ayuda de Friederich Czagan estoy tratando de preparar mi Mexsimposium, pero me temo que éste será menos divertido”. (Beljon, 1997 : 170). Entonces, Czagan tenía más mérito por ser él quien proponía la construcción de ese camino de las artes en Europa.

“Goeritz siempre fue un hombre muy celoso de su trabajo, brillante y capaz, un artista crítico, pero también un hombre muy tramposo al decir las cosas de forma que no se le quitara el mérito de idear la Ruta”. (Fernández, 2007)

Para dejar el asunto debemos situar las cosas tal como sucedieron. Mathias Goeritz logró hacer realidad los anhelos de muchos escultores urbanos, algo que resultaba aparentemente imposible: conmemorar la amistad entre los hombres, la

concordia y la paz universal al aplicar la escultura a las vías rápidas de comunicación.

Si bien Goeritz tenía la responsabilidad total de la dirección del proyecto, también tenía que explicar, justificar sus ideas y su realización al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien en última instancia tomaba la decisión, motivo que le dificultaba su accionar. (Fernández, 2007). Como se deriva de lo anterior, Goeritz no tenía vía libre, aunque para Karel Wendl, Secretario Internacional de la Ruta, “el presidente del Comité Organizador dio su apoyo total”. (Wendl, 1998)

Instalados de nuevo en el camino de la Ruta la hora de la verdad se acercaba. A cinco meses del inicio de los Juegos de XIX Olimpiada los trabajos de construcción de las esculturas comenzaron, al igual que las primeras reuniones organizativas y, por supuesto, la *Reunión Internacional de Escultores*, inaugurada el 17 de junio de 1968.

Días antes, los escultores organizaron un primer encuentro el 5 de junio para detallar los primeros avances. Estos escultores extranjeros, quienes llegaron a México alrededor del día primero de junio, ya encontraron elaboradas las bases y algunos elementos fundamentales de sus construcciones. Los cálculos de las obras y los diseños técnicos se habían realizado con anterioridad. Sólo se esperaba su llegada para iniciar con la construcción.

El 2 de junio de 1968, Mathias Goeritz anunció oficialmente que los pedestales para las esculturas ya estaban terminados y que no había ningún problema o retraso. Además, adelantó que cada escultor dirigirá a su equipo técnico de ingenieros y compañías constructoras.

Así, esta reunión previa tuvo dos objetivos: El primero, que los escultores conocieran con anticipación la carretera en la que serían colocadas sus obras, y el segundo, su asistencia a la exposición de las maquetas del proyecto, misma que se realizó el 10 de junio de 1968 en el Palacio de Bellas Artes. En esta junta el propio Mathias Goeritz definió algunas pautas del proyecto. Él describió la construcción de las esculturas como “dieciocho escultores enjaulados dos meses”. Es decir, los artistas tenían poco tiempo antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos para construir sus esculturas. Ahí expresó:

“Por fin ha llegado el gran día. Tenemos dos meses por delante. No es fácil lo que vamos a realizar, pero en esos dos meses tiene que estar listo, pues van a llover cócteles y México tiene interés en que ustedes lo conozcan”. (Deschamps, junio 5, 1968 : p.9A)

De la misma forma, con tono conciliador, pidió la comprensión y colaboración de los artistas congregados en esa junta: “Estamos en México. Este no es un super país, una nación desarrollada, pero sabemos hacer bien las cosas”. (Deschamps, junio 5, 1968 : p.9A). Ésta, precisamente, era una de las principales preocupaciones de Goeritz. En otra una carta a Joop Beljon fechada el 20 de enero del 1967 le escribe:

“Nuestras condiciones serán probablemente las siguientes: Pagamos el avión, la comida y hospedaje más mil dólares USA a cada artista y desde luego proporcionamos los materiales, herramientas y ayudantes...”. (Beljon, 1997 : 171)

En otra carta tres meses después –29 de abril de 1967- dice:

“México no son los Estados Unidos, no somos un país rico, por esta razón el presidente del Comité Organizador piensa que en vez de que los escultores invitados se hospeden en un hotel, lo hagan en casas de ricos arquitectos mexicanos quienes estarán halagados de invitar a estos artistas como huéspedes en su casa”. (Beljon, 1997 : 173)

Esta pretendida adopción de los escultores en casas de ricos arquitectos mexicanos se planteó debido a los grandes costos que representaba hacer la *Ruta de la Amistad* en un país como México, situación que al final no ocurrió.

De regreso a este primer encuentro realizado el 5 de junio de 1968, sólo asistieron siete de los diecinueve escultores: Miroslav Chlupac, Constantino Nivola, Todd Williams, Joop Beljon, Olivier Seguin, Helen Escobedo y Jorge Dubón. En esa

misma primera junta el arquitecto Enrique Langenscheid, responsable de la colocación de las esculturas, mencionó que los sitios para cada obra fueron escogidos por un grupo de urbanistas, de tal manera que las esculturas serán levantadas en sitios propicios tanto por el paisaje como por el terreno.

Uno de los objetivos de la Ruta era crear vínculos de amistad entre las naciones a través de sus escultores. En esa primera reunión, Goeritz pidió a los escultores que “procuraran tener en menor número de problemas”, pues de lo que se trataba era de “demostrar que es posible la convivencia entre los hombres, pues será ésta la más importante aportación en estos tiempos de convulsión”. (Deschamps, junio 5, 1968 : p.21)

Así, por fin llegó el día de la *Reunión Internacional de Escultores*, 17 de junio de 1968, ya con todos los escultores presentes. Ahí, la discusión principal fue la de embellecer los sitios donde vive el hombre, transformar organizadamente el paisaje de las metrópolis, evitar la fealdad de los suburbios de las ciudades y las carreteras, así como sacar el arte de los museos y galerías. En dicha Reunión participaron además de los escultores, un grupo de arquitectos, diseñadores y museógrafos.

El simposio lo inauguró el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, Oscar Urrutia, coordinador general del Programa Artístico y Cultural, Karel Wendl, Secretario Internacional de la Ruta, y Mathias Goeritz.

Ese 17 de junio de 1968 en la Reunión también se planteó la creación de un *Consejo Internacional de Plantación Artística* para ayudar a evitar el aislamiento del artista, asunto que incidía directamente en la Ruta, pues la tesis sostenía que “los alrededores vitales del hombre moderno eran cada vez más caóticos”, por ello urgía una “planificación artística enfocada al urbanismo contemporáneo y a las vías de comunicación”. (Deschamps, junio 18, 1968 : p.A9). Este Consejo requería de la inclusión de los equipos responsables del embellecimiento de los centros urbanos y caminos, con el fin de convertirlos en una expresión espiritualmente necesaria de la sociedad moderna.

Además, Goeritz expresó que le gustaría que México por medio de la *Ruta de la Amistad* fuera el centro de una carretera igualmente diseñada con monumentos

de 200 a 300 metros de alto que comenzaría en Veracruz y terminaría en Acapulco, cruzada por otra que iría de la frontera con Estados Unidos y terminaría en Guatemala.

Joop Beljon compartió el entusiasmo de Goertiz al mencionar que con la Ruta, México daba al mundo un ejemplo, puesto que jamás se había realizado algo similar. La propuesta terminó cuando se pidió la inclusión de diseñadores industriales y gráficos, escenógrafos y museógrafos para “salvar las ciudades”.

El doctor Emilio Rosenblueth amplió el concepto hasta pedir la inclusión de sociólogos, artistas e ingenieros. Pero en la propuesta no todo fue positivo, tuvo objeciones como la del arquitecto Félix Candela, pues según él sería contradictorio el nombre mismo del Consejo, porque una de las pocas esperanzas de que el mundo sea visible se logra a través del arte, así que tener la pretensión de organizarlo “sería un error, sería tanto como intentar institucionalizarlo”. (Deschamps, junio 18, 1968 : p.A9)

También durante la *Reunión Internacional de Escultores* se efectuaron debates sobre el aspecto definitivo de la Ruta; éstos iban desde el acabado de las esculturas, color, jardinería e iluminación nocturna hasta las señales de concreto con las que se identificaría a los artistas y a sus países de origen. Así, definir el tipo de paisajismo o espacio en torno a las esculturas no era cosa sencilla, principalmente porque fueron previstas para su contemplación desde un vehículo en movimiento, por lo que debían proveerse espacios alternos –como estacionamientos, jardinería extra o escalinatas- para aquellas esculturas que lo requirieran.

En el momento de la construcción algunos escultores tenían una idea fija de cómo debían quedar la base y el piso de los alrededores de su obra, pero al final ya terminada la escultura, forzados por la cuestión financiera realizaron simplificaciones, de tal modo en la base de la mayoría de las esculturas se utilizó grava, material que las hizo destacar sin la necesidad de plantas o paredes artificiales de protección.

Después de la Reunión, los escultores enfocaron sus esfuerzos en la construcción de sus obras, sin embargo, seguía presente la tensión de que las obras

quedaran totalmente integradas al espacio urbano y a la naturaleza, tal como el propio Goeritz lo determinó en la inauguración:

“Se necesita un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano, es de fundamental importancia para nuestra época. Significa que la obra artística sale del ambiente del arte por el arte y establece el contacto con la masa por medio conjuntos planificados con el fin de ayudar a convertirlos en una expresión espiritualmente necesaria de la sociedad moderna”. (Wendl, 1998)

3. Sobre un ideal: Ruta de la Amistad

Mathias Goeritz no tuvo una fácil tarea, por el contrario, mientras más avanzaba su plan, más ahogos aparecían. Tres fueron sus principales dificultades: selección de los artistas, tamaño de las obras y ubicación de las mismas.

La falta de libertad en la selección del material, el concreto, influyó naturalmente en la selección de los artistas. Sólo quienes tenían experiencia en las posibilidades del concreto o cuya obra en general se prestaba, por su estilo, a ser interpretada en ese material, parecían indicados para participar.

Actualmente parece inconcebible que la Ruta fuese de otro material distinto al concreto, además, concreto pintado. En década de los sesenta el aspecto monocromo de las piezas era un concepto sagrado entre los artistas. El concreto armado fue la premisa fundamental de la construcción de las esculturas y a partir de ahí los artistas tomaron en cuenta tres criterios: la solución del problema estructural específico, economía y tiempo.

Con estas premisas los escultores adoptaron, entre dos sistemas constructivos básicos, el más conveniente para sus fines. El primero fue el colado de elementos monolíticos con refuerzo de acero estructural y cimbra de madera. En el segundo el concreto fue lanzado sobre malla metálica y malla electro soldada con barras de diámetro de 3/16 pulgadas con soportes de soleras y viguetas I de diversas dimensiones. Sin embargo, algunos escultores decidieron construir su pieza con la combinación de ambos sistemas.

En una misiva enviada en septiembre de 1966 a su amigo holandés, Goeritz expresa: “El Mexsimposium parece que se vuelve una realidad... Espero poder invitarte pronto a venir, estás en el primer sitio de mi lista”. (Beljon, 1997 : 170). Esta carta conduce a la pregunta: ¿quiénes fueron, finalmente, los escultores invitados? En este punto Goeritz se enfrentó a decisiones complicadas. Comenzó por reclutar a artistas de renombre internacional como Jacques Moeschal, Pierre Székely, Herbert Bayer y Constantino Nivola.

Para abril de 1967 el Comité ya había mandado cartas de invitación oficiales a catorce artistas. No de todos se recibió un sí oficial. La idea era la pluralidad en

cuanto a la selección y eso complicó el escenario. Goertiz tardó en encontrar a un representante del continente africano. Pidió ayuda a su amigo Beljon, en una carta fechada el 15 de marzo de 1967 se evidencia:

“Por favor, pregúntale a tu amigo (el director de la Academia de Chartum) acerca de un buen, y si es posible de primera clase, escultor negro de África. Te estaré muy agradecido”. (Beljon, 1997 : 172)

Un mes después de esa carta aún no se reclutaba al representante de África. De nueva cuenta Mathias, el 29 de abril de 1967, pide a su amigo holandés que “por favor” no se olvide de preguntar “por un escultor negro de África que haga estructuras primarias”. (Beljon, 1997 : 173). A este escultor, Todd Williams, después de una intensa búsqueda en museos y universidades, lo encontró en Nueva York. Además, a Goertiz le parecía importante tomar en consideración el carácter de los escultores. Y lo hizo evidente en otra carta del 5 de mayo de 1968 dirigida a su amigo Beljon:

“Lo que verdaderamente temo es que entre los escultores haya algunos con carácter verdaderamente difícil. Me parecería muy bueno que vinieras lo antes que puedas, si es posible antes del 10 de junio. Algunas ventajas de venir antes es que nuestros ingenieros les darían a los primeros los mejores albañiles y ayudantes... Yo cuento con tu influencia con algunos que no conozco bien, como Székely, Gutmann, Danziger y Melehi”. (Beljon, 1997 : 175)

Algunos escultores a quienes Mathias consideraba altamente calificados no fueron invitados, mientras, otros fueron elegidos porque cumplían con requisitos previos que no estaban relacionados con su trabajo artístico. Karel Wendel describe proceso:

“Era imposible, en aquella época, encontrar un escultor negro de África cuyo trabajo encajara en la Ruta, por esa razón invitamos a un artista negro de

Nueva York. El escultor africano seleccionado fue un marroquí. Puesto que había un escultor negro de los E.E.U.U., también invitamos a uno blanco. Igualmente, puesto que el escultor africano venía del mundo árabe, también invitamos a un israelí. En algunos países, especialmente europeos, había tantos escultores elegibles que la selección llegó a ser difícil, éste era también el caso en Nueva York. El escultor de Asia fue un artista japonés quien vivía y trabajaba en México”. (Wendl, 1998)

La misma opinión comparte Frederico Morais. Él menciona que la selección de Todd Williams y Mohamed Melehi obligaron la de Herbert Bayer, un blanco de Estados Unidos y la de un israelí, Itzhak Danziger. (Morais, 1982 : 70). Pero el investigador Raymundo Fernández difiere al respecto: “Eso también lo creía, el conflicto de razas en Estados Unidos, pero no. El representante negro fue algo que no se podía dejar fuera, fue una decisión tomada por Goeritz pero obligada por Ramírez Vázquez”.

Para Mathias ya estaba cubierta la representación de las razas y continentes porque había seleccionado al escultor africano, el marroquí Mohamed Melehi quien era blanco, así ya daba por sentado ese lugar. Sin embargo, Pedro Ramírez Vázquez, presidente del Comité Organizador de los Juegos, insistió en traer al escultor negro pues a su consideración no se podía quedar toda una raza sin representación.

¿Se trató entonces de una decisión de equilibrio entre razas?

“No tanto por el problema racial sino porque no se podía prescindir de la presencia de la raza negra, desde luego los problemas raciales en esa época estaban muy fuertes, incluso había la amenaza de un boicot de los países africanos de que si venía Sudáfrica a los Juegos ellos no vendrían y estos países estaban jalando al bloque de la Unión Soviética. (Fernández, 2007)

¿Conveniencia?

“Imagínate el boicot de los países africanos y de las naciones aliadas de la URSS por la presencia de Sudáfrica que no iba a traer atletas negros sino blancos. A Ramírez Vázquez no le convenía de ninguna manera que se entendieran las cosas como que en la *Ruta de la Amistad* no estaba la raza negra. Así, él obligó a Goeritz.” (Fernández, 2007)

Respecto al representante de Polonia, Grzegorz Kowalski, el asunto tomó matices similares. Él recibió mucho apoyo de su país y en un afán incluyente se consideró necesaria la presencia de la parte europea vinculada con el socialismo, por lo que tanto el arquitecto Ramírez Vázquez como Mathias Goeritz tuvieron interés en que él tuviera un lugar. Esto nos da la pauta para presentar a quienes a la postre participaron. Ahí, en ese tramo de Periférico comparten una senda:

ARTISTAS CONVIDADOS EN LA RUTA		
No.	ESCUPTOR	PAÍS
1.	Clement Meadmore	Australia
2.	Herbert Bayer	Austria-Estados Unidos
3.	Jacques Moeschal	Bélgica
4.	Miroslav Chlupac	Checoslovaquia
5.	José María Subirachs	España
6.	Todd Williams	Estados Unidos
7.	Olivier Seguin	Francia
8.	Joop J. Bejlon	Holanda
9.	Pierre Székely	Hungría-Francia
10.	Itzhak Danziger	Israel
11.	Constantino Nivola	Italia
12.	Kiyoshi Takahashi	Japón
13.	Mohamed Melehi	Marruecos
14.	Ángela Gurría	México
15.	Helen Escobedo	México
16.	Jorge Dubón	México
17.	Grzegorz Kowalski	Polonia
18.	Willi Gutmann	Suiza
19.	Gonzalo Fonseca	Uruguay

[Fuente: Elaboración propia]

En este recuento de artistas invitados, es evidente que México estuvo representado en la Ruta de la Amistad por tres escultores: Helen Escobedo, Ángela Gurría y Jorge Dubón. Tanto Ángela Gurría como Jorge Dubón fueron elegidos gracias a la *Tercera Bienal de Escultura*, convocada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en donde el premio, precisamente, era un lugar dentro de la Ruta. Helen Escobedo llegó por otra vía, es decir, recomendada por el propio Goeritz, de quien era amiga. Ella como directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM (MUCA), al tener una amistad cercana con Goeritz, alcanzó un sitio gracias a que Germán Cueto, quien era el primer escultor representante de México en la lista, pasó a ocupar un lugar de honor.

Estos lugares privilegiados se plantearon en sincronía con las diecinueve esculturas de Ruta, obras colocadas en los escenarios olímpicos más importantes: Alexander Calder con su *Sol Rojo* en la explanada del Estadio Azteca, el propio Mathias Goeritz con *La Osa Mayor* en el Palacio de los Deportes y Germán Cueto con su *Hombre Corriendo o Corredor* enfrente al Estadio Olímpico.

En general los escultores llegaron por diferentes vías, algunos por su relación con Mathias Goeritz, ya sea de amigos o simples conocidos, y otros sencillamente por su trayectoria internacional. Muchos quedaron fuera principalmente por su falta de experiencia en el manejo del concreto, otros eran de nacionalidades ya repetidas o artistas, por ejemplo, guatemaltecos o ingleses, quienes ya no eran necesarios debido a la suficiencia de europeos y a que Latinoamérica ya estaba representada con mexicanos.

Goeritz incluso tuvo dificultades para convidar a sus “amigos” a la Ruta. Por ejemplo, el propio Joop Beljon evoca una anécdota cuando por medio de una carta Mathias le comentó sobre “una organización especial para traerlo a México”:

“¿Qué? ¿Una organización especial para llevarme...? Su carta me aclaró que Mathias no era el único que decidía. Me chocaba la idea de que tuviera que movilizar no sé qué para convencer a no sé cuántos mexicanos de que la presencia del escultor holandés Beljon era deseable en el Simposio. Entonces le escribí una carta de olvídate de mí. Su respuesta no se hizo esperar: ¿Qué quieres decir con eso de que si no puedes llevarme a

México... no importa? ¡Todo esto del Meximposium fue inventado para traerte! ¡Claro que tienes que venir!". (Beljon, 1997 : 170)

A través de los años, Goeritz había hecho amistad con la mayoría de los escultores quienes trabajaban con estructuras primarias y concreto armado, dentro y fuera de México, por lo que no tenía de donde escoger salvo amigos. Además – dice Joop Beljon- qué tienen de malo los amigos. (Beljon, 1997 : 174)

Ahora, pasemos al segundo asunto, la magnitud de las esculturas. El tamaño monumental era necesario debido a la idea de crear, dentro de un paisaje amplio y abierto, un recorrido que tuviera sentido al contemplarse desde un vehículo en movimiento, como ya se mencionó.

Desde un principio se estableció que la Ruta debía realizarse a través de una estrecha colaboración entre artistas, planificadores, urbanistas, arquitectos e ingenieros, quienes tenían la tarea principal de integrar la obra artística a la naturaleza y establecer la concordancia con los complejos urbanos que la rodeaban. Es decir, integrarla al paisaje como esculturas urbanas.

Las únicas restricciones para los artistas fueron que las esculturas debían ser de tipo monumental, en concreto y hechas en equipo, considerando soluciones relacionadas con la ciudad.

Las decisiones finales estaban en manos del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos; el mismo Goeritz dudaba de la realización de las esculturas. En otra misiva Beljon, fechada el 19 de febrero de 1967, le comenta un tanto desilusionado que aún no sabe si el Comité le permitirá materializar su sueño de un simposio en concreto. (Beljon, 1997 : 171)

Los dieciocho escultores seleccionados fueron invitados a presentar maquetas para la *Ruta de la Amistad*, dichas maquetas fueron estudiadas por un equipo de coordinadores y técnicos mexicanos, encabezados por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Mathias Goeritz prefirió no desempeñar un papel formal en la selección de los escultores, por lo que ideó un comité integrado por un arquitecto, un crítico de arte y un representante del INBA, quienes desempeñaron esa labor.

Goeritz siempre le dio su lugar a tal comité de selección, decía que el comité elegía, acordaba y decidía, mas nunca habló de quienes eran los miembros. Sin

embargo, muchos críticos de la Ruta dudaban de su existencia, pensaban que las decisiones las tomaba él de forma unilateral. Este comité de selección sí existió y, en principio, se buscó que fuera el encargado de toda la cuestión de arte, calidad y selección, pero finalmente fue un organismo creado a medias con poca autonomía en cuanto a decisiones se refiere. Estaba integrado, obviamente, por Ramírez Vázquez, Karel Wendl, Enrique Langenscheid y Herbert Bayer, quien estuvo como representante de todos los escultores y acordó con Goeritz las soluciones últimas para la construcción de las obras.

De regreso en el punto que ahora nos ocupa, las esculturas fueron descritas como un insulto a los habitantes de la Ciudad de México, de repente eran demasiado pequeñas. Goeritz dijo que había cometido un error:

“El hombre no conocía el significado de las palabras espacio y escala, que las estructuras a lo largo de la Ruta eran en verdad muy pequeñas, que eso no podía negarse, pero que cualquier cosa puesta frente a la escenografía del Popocatepetl era demasiado chica, que se necesitaba una pirámide o una catedral para competir con el paisaje mexicano”. (Beljon, 1997 : 177)

De las diecinueve esculturas, diez fueron construidas en el tamaño original propuesto, seis fueron disminuidas (de 15 a 50 por ciento) y tres aumentaron (de 20 a 140 por ciento). Bayer, Nivola y Moeschal fueron respetados debido a su carácter consagrado de grandes artistas internacionales.

La rebaja se debió a su reubicación, al no encontrar espacios de propiedad pública en las orillas del Periférico se optó por colocarlas en los camellones divisores de las laterales y los carriles centrales. Ahí, al meterlas a los camellones, su entorno disminuía y por ende su tamaño. Estas seis esculturas reducidas y colocadas en camellones fueron la del suizo Willi Gutmann, del japonés Kioshi Takahashi, del checoslovaco Miroslav Chlupac, del francés Oliver Seguin, del israelí Itzhak Danziger y la del marroquí Mohamed Melehi.

Pero la situación no quedó ahí. Se suscitaron dos querellas al respecto. La primera fue protagonizada por Willi Gutmann, quien acusó al Comité por discriminarlo, él esperaba, al ver reducida su pieza, que lo mismo les ocurriría a

todas. La segunda sobrevino cuando la mayoría de los escultores ya había salido de México, Mohamed Melehi, el escultor marroquí, declaró en conferencia de prensa que Goertiz contra su voluntad había reducido su pieza.

A decir de Joop Beljon eso era mentira, él afirma que todos los escultores fueron informados de los tamaños finales de sus piezas y que sólo al aceptar, comenzaría su construcción, incluso el mismo Goeritz le pidió ayuda para “calmar” a los artistas cuyo trabajo fue reducido. (Beljon, 1997 : 178). En sentido contrario, sentido Karel Wendl menciona que el aumento en el tamaño fue bienvenido por los autores, mientras la disminución causó descontento, aunque ninguno de los escultores, cuyo trabajo sufrió lo último, se negó a tener su trabajo en exhibición. (Wendl, 1998)

Las esculturas que incrementaron su tamaño lo hicieron por intermediación de Goeritz, fue él quien sugirió el crecimiento de las piezas de Joop Beljon, José María Subirachs y Grzegorz Kowalski, al considerarlas de escala inapropiada. Así lo evidencia una carta enviada a Beljon, fechada el 19 de mayo de 1968, en la que escribió:

“Recuerdas que yo dupliqué todas tus medidas, lo que en un principio pensaste que fuera de tres metros ahora será de seis. Apenas veas el paisaje te darás cuenta por qué hice esto. Las tuyas hubieran sido más chicas que algunas de las otras y yo quiero que las tuyas sean importantes”. (Beljon, 1997 : 177)

Un primer examen dicta que el tamaño de las esculturas no era un asunto de egos sino de recursos. El Comité Organizador estimó que 30 mil dólares de costo por escultura era una cantidad inaceptable para las autoridades mexicanas, por lo que fueron adaptadas a las posibilidades financieras existentes. Y Goeritz se lo ratifica a Beljon en otra misiva del 29 de mayo de 1967:

“Si estas personas escuchan costos no habrá simposio alguno, pero es muy importante que yo sí sepa todas estas experiencias, dificultades, precios, etc. La principal razón por la que pido a los artistas que me manden un modelo

es para tener un control financiero –pero también artístico- de las posibilidades”. (Beljon, 1997 : 173)

Aunque en la carta fechada el 5 de enero de 1968 aparece algo contradictorio, Goeritz le dice a su amigo que el problema ya no es financiero:

“Tengo un vehículo oficial con chofer y mucho dinero, como nunca antes, pero no tengo tiempo de disfrutarlo. No quiero ni discutir la posibilidad de reducir o cancelar tu trabajo o cambiarlo por otro diseño. Deberá haber dinero para realizar todo el proyecto. Las próximas dos o tres semanas son decisivas. Tu pieza no es la más cara”. (Beljon, 1997 : 174)

Sin embargo, una segunda lectura dicta que la reducción de las esculturas no fue debido a los costos implícitos: “Fue más por cuestiones de espacio que por costo, sí definitivamente, y fue una gran ofensa para muchos escultores”. (Fernández, 2007). Este testimonio sirve para situar la parte financiera del proyecto. Existió un presupuesto, establecido por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada México 1968, del orden de 30 mil dólares por escultura, si la paridad del peso frente al dólar en aquella época era de 10 por 1, hablamos de 300 mil pesos que prácticamente servían para muy poco:

“Apenas alcanzaban para pintarla y aplanarla, era realmente ridícula la cantidad para lo que se necesitaba, pensemos en la estructura, el concreto, la cimentación, la mano de obra, todo que se necesitaba para levantar esculturas de 20 metros de altura, sí, el presupuesto fue irrisorio”. (Fernández, 2007)

Debido a los costos elevados Goeritz buscó otras alternativas para obtener recursos. Acudió a la Cámara Nacional de la Industria del Acero (CNIA) y a la Cámara Nacional de la Industria del Cemento (CNIC). Éstas donaron el material. El dinero ahorrado por el Comité Organizador se destinó a pagar la mano de obra. A la par también participaron otras instituciones tanto públicas como privadas. Entre

ellas estaban el otrora Departamento del Distrito Federal (DDF) y la entonces Secretaría de Obras Públicas (SOP), la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM), el Colegio Nacional de Arquitectos (CNA), la Sociedad Mexicana de Urbanismo (SMU) y el Colegio de Ingenieros Civiles (CIC). Estas cuatro últimas participaron no con recursos económicos sino con asesoría y supervisión.

Las esculturas de la Ruta –para sintetizar- fueron posibles gracias a las Cámaras del Acero y del Cemento, a los fondos del Comité Organizador y a los países que pagaron algunos gastos de sus artistas. Ejemplo de lo anterior es el propio Beljon, quien por intermediación Karel Wendl recibió un boleto de la Reina de Holanda para realizar su viaje a México:

“Yo tenía el nervio de entrar a las oficinas de KLM³ y pedirles un boleto gratis. Pero ahí estaba Karel Wendl, el diplomático que, con astucia política, hizo inmediato contacto con el gobierno holandés, el cual finalmente pagó mi viaje a México y me brindó atenciones VIP”. (Beljon, 1997 : 175)

En cuanto a la tercera problemática, la ubicación de las esculturas, la Ruta se decantó por uno de tres caminos.

Uno dictaba que las piezas escultóricas se levantaran dentro de la Villa Olímpica. Es decir, hacer un ejercicio de integración arquitectura-escultura, enriquecer artísticamente la arquitectura con esculturas monumentales. Este bosquejo fue desechado debido a que los arquitectos quienes proyectaron la Villa no consideraron espacios urbanos para alojar las piezas.

El segundo esbozo proponía, al ver el nulo espacio en la Villa, la construcción de las esculturas en un parque adjunto. Para tal efecto se usarían los terrenos baldíos ubicados en los alrededores y el puente a desnivel formado por la avenida Insurgentes Sur y el Periférico. Incluso este proyecto de parque adjunto ya tenía detallado el sitio de las esculturas, pero fue rechazado por el propio Comité Organizador; asunto evidente en una carta fechada el 27 de mayo de 1967 enviada

³ KLM es el acrónimo de Koninklijke Luchtvaart Maatschappij, literalidad del neerlandés Compañía Real de Aviación (usualmente llamada Royal Dutch Airlines). Es la principal aerolínea de los Países Bajos.

por Mathias a su amigo Beljon en la que le dice que se puede olvidar del puente a desnivel pues su proyecto no fue aceptado. (Beljon, 1997 : 175)

En aquellos años ya existían este tipo de parques escultóricos. Además, en Goeritz comenzó a hacer mella la idea de realizar una carretera adornada con arte. Entonces, él trabajó el concepto de sacar algunas esculturas de la Villa Olímpica y de sus alrededores para colocarlas en escenarios urbanos, concretamente en el Periférico. Para esta decisión, de colocar las esculturas en un lugar adecuado y obtener un máximo de unidad total, Goeritz reunió fotos de los modelos de las esculturas que luego pegó sobre fotos de algunos de los sitios en varias posiciones y las estudió antes de tomar una resolución. (Wendl, 1998)

Así, la decisión final se explica con base en tres razones: las características de las orillas del Periférico, la necesidad de establecer orden entre las esculturas y el deseo de Goeritz de tenerlas al lado derecho del conductor quien se dirija hacia la Villa Olímpica:

Ubicación Original de las Esculturas



[Fuente: Disponible en <https://clavesdelartelatinoamericano.files.wordpress.com/2015/05/maparuta.jpg>]

Otra de las preocupaciones fue la tarea de integrar la obra artística de la Ruta a la naturaleza y establecer la concordancia los complejos urbanos circundantes. El objetivo fue el de hacer un encuentro que sobrepasara el ámbito estético y adquiriera una naturaleza humanista para sortear el ámbito estético-urbanístico (escultórico-arquitectónico) y transportarlo al humano, es decir, impactar los sentidos por medio de un objeto estático planeado para verlo dinámicamente desde un vehículo en movimiento.

A decir de Karel Wendel “la *Ruta de la Amistad* impresionaba en la noche mientras se conducía a lo largo de ella”. (Wendl, 1998). La razón era la iluminación desde el suelo con la que fue inaugurada, misma que se realizó gracias al consejo de Julio Prieto. Además, para informar de los nombres de los escultores y de sus países de origen, Goeritz diseñó una señal colocada 100 metros antes de cada escultura. Estas señales fueron hechas con dos discos de concreto sobrepuestos, uno en forma horizontal y otro en forma vertical, pintados en blanco con caligrafía en color negro. También se colocaron otras placas blancas de concreto, éstas rectangulares asentadas en pedestales de la misma forma, en cuyas letras negras se apreciaba la inscripción: La presencia de Japón –por decir un ejemplo- en las Olimpiadas de México 1968.

En abril de 1968 el proyecto de Mathias fue aceptado y así se lo hace saber a su amigo:

“Todo el proyecto de mi Ruta de las artes se ve bien. Ya entregué todo el proyecto a los ingenieros, si algo sale mal, no es mi culpa. Si de repente alguien (sólo puede ser el presidente del Comité) dice que son demasiado grandes y que deben reducirse por los costos, no puedo hacer nada, sólo protestar”. (Beljon, 1997 : 175)

Y es también en esta carta que Goeritz utiliza por primera vez el término Ruta. Aunque públicamente utilizó la expresión *Ruta de la Amistad* (para darle la exacta magnitud y para contraponer el sentido popular que los medios le habían sobrepuesto de *Carretera de las Artes*) en la primera reunión que tuvo con los escultores inmiscuidos, celebrada el 5 de junio de 1968:

“Todos tendremos oportunidad de convivir, de resolver nuestros problemas técnicos y de hacer, por vez primera en el mundo, una *Ruta de la Amistad*, una carretera en la que habrá esculturas realizadas por hombres venidos de todas partes y de todas las razas”. (Deschamps, junio 5, 1968 : p.21)

Empero, Goeritz necesitó de ayuda para que todo fuera en la dirección correcta. Uno de sus primeros aliados fue Friederich Czagan, quien era uno de los promotores de las carreteras esculpidas en Europa. Sin embargo, Mathias reconoció el error al invitarlo. En una carta fechada el 20 de enero de 1967 le dice al escultor holandés Beljon:

“Tengo la impresión de que nos odia a todos nosotros, cuando habló con él de los que se supone son sus amigos (los escultores Székely y Chlupac) siento eso. Yo creo que fuiste el único de quien no dijo nada, pero claro, él sabía que yo hubiera explotado”. (Beljon, 1997 : 171)

Y un mes después, en otra misiva, le pregunta por el escultor Kosso Eloul: “Czagan me dijo que es una horrible persona y que tú y Moeschal no lo soportan. Me dijo inclusive que tú no vendrías si sabías que él estaba invitado también. ¿Es cierto?”. (Beljon, 1997 : 171). A lo que Beljon respondió con un contundente: “Czagan miente al cien por ciento”.

Goeritz tuvo problemas con Czagan porque el proyecto no podía tener dos cabezas, dos autorías intelectuales. Si bien fue invitado para que expresara su opinión acerca de la viabilidad de realizar la Ruta en México, debido a que era el promotor del camino de las artes en Europa, cuando se va de México, Mathias se quedó como titular del proyecto. Más tarde, trató de limar asperezas con la inclusión, en la lista final de escultores participantes en la Ruta, de Itzhak Danziger, quien era amigo próximo de Czagan. Es decir, Goeritz le abrió la puerta al escultor israelí para congraciarse con Friederich Czagan.

Respecto a los demás colaboradores Beljon rememora:

“Mi mayor temor era que Mathias se había colocado en el lugar exacto para ser el chivo expiatorio en el caso de que la Ruta fuera un fiasco, por lo que le sugerí que buscara una persona, fuera de su círculo íntimo, para que cargara parte de las responsabilidades”. (Beljon, 1997 : 174)

De la misma forma Goeritz creía importante encontrar un planificador profesional para realizar la programación técnica y encontró a ese hombre en Karel Wendl, un refugiado checoslovaco, políglota, quien dirigía una escuela de traductores en la Ciudad de México. Fue un colaborador de primer nivel para Ruta, era amigo del presidente del Comité Organizador y de los albañiles en las instalaciones, educado, con una capacidad logística sin precedentes y no tenía ninguna afinidad con las artes. El propio Wendl rememora que cuando el proyecto comenzó a considerarse, en 1966, vivía en México, su país de adopción, y que tuvo la “buena fortuna de ser nombrado Secretario Internacional de la Ruta”. (Wendl, 1998)

En adición a los dos colaboradores anteriores –Wendl y Czagan-, Goeritz organizó un equipo encabezado por el arquitecto Enrique Langenscheid, quien fue su mano derecha en cuanto a la coordinación de ideas y a su ejecución por los ingenieros. Participaron, también, el escultor francés Christian Soucaret quien era el consejero técnico para la ejecución de los trabajos de los escultores invitados, Herbert Bayer quien estuvo como representante de todos los escultores y la arquitecta Ruth Rivera, quien fungía como representante del INBA. Además de los críticos mexicanos Jorge Hernández Campos y Francisco Reyes Palma, los arquitectos Oscar Urrutia y Luis Martínez del Campo, así como los ingenieros Enrique Ochoa y Ernesto Olguín.

4. Recovecos: Sinuosidad de la Ruta

El aspecto final de las piezas también fue motivo de controversia. Al respecto existen dos versiones. La primera implica que los artistas no tuvieron opinión en el aspecto de sus obras, pues los colores originales de las esculturas fueron elegidos por el propio Mathias Goeritz. Esta versión la respalda Frederico Morais, quien refiere la libertad de los artistas para indicar el color y, al mismo tiempo, la decisión final de Goeritz al considerar el conjunto para evitar repeticiones. (Morais, 1982 : 75). También el holandés Joop Beljon refrenda esa versión cuando afirma que el trabajo de escoger los colores fue realizado por el propio Mathias: “El color puede enaltecer una forma o destruirla, él comprobó ser un brillante colorista”. (Beljon, 1997 : 172)

La segunda versión infiere un común acuerdo en donde casi todos los artistas convinieron con el color, excepto Willi Gutmann y Gonzalo Fonseca quienes se negaron a pintar sus obras. El suizo Gutmann se quejó con el Comité por la reducción de su pieza, luego entonces lo hizo por la pintura. En ambos casos el escultor asintió, aunque en esta última involuntariamente. Debido a compromisos adquiridos con antelación en Europa, el artista se marchó antes y no alcanzó a ver su escultura terminada. Días después de inaugurada, Karel Wendl le envió una carta donde le explica lo ocurrido, cuyo contenido refería lo siguiente:

“Escultor Gutmann: la *Ruta de la Amistad* se terminó, fue un éxito, todo el mundo habla de ella, tu escultura quedó muy bien, es de las primeras que más llama la atención porque está en el camellón y... pues, nos disculparás, pero pintada se ve muy bonita, los colores que se le pusieron, el azul y el verde, son muy bellos. Entonces, te felicitamos y estoy a tus órdenes, mucho me gustaría verte cuando vaya por Europa”. (Fernández, 2007)

El caso de Gonzalo Fonseca fue distinto. Él tenía un peso importante como escultor en la concepción de Goeritz. En principio se aceptó la idea de no pintar la obra, pero en el supuesto u obligación de pintarla se optó por un color grisáceo, semejante al concreto. Ellos eran muy respetuosos del material y para darle al

cemento su textura negociaron la decisión. Así, Fonseca logró su objetivo de respetar el color original y Goeritz se salió con la suya al pintarla de gris. (Fernández, 2007)

Aunque esta segunda versión del aspecto final de la obra de Fonseca se contradice con lo dicho por el propio Gonzalo Fonseca, quien le concedió una entrevista al artista Pedro Reyes. En ella se le preguntó si desde un inicio la idea era tenerla de concreto aparente, a lo que él respondió: “Sí, yo no quería que se pintara. Y al principio dejé que se pintara color desierto, color arena. Pero después la pintaron azul. En fin, cada año cambiaba”. (Reyes, 1996)

En conclusión, como Goeritz creía en el color y estaba comprometido con él, convenció a casi todos los escultores de pintar las piezas. ¿Y tenía razón? Imaginemos las esculturas sin pintar, no lucirían igual, qué serían las Torres de Satélite sin color. A Goeritz le gustaban los colores intensos, fuertes, el color de México. Al ser un artista del norte de Europa con poco sol, tenía otra sensibilidad, además, su contacto con Jesús Reyes Ferreira y el folclor mexicano lo hicieron buscar los tonos intensos como los naranjas, amarillos, rojos, verdes y azules. (Fernández, 2007)

Pero años después Goeritz manifestó el error de usar distintos colores en las esculturas. Él creía que las esculturas debieron pintarse de un mismo color, como por ejemplo de varios tonos de naranja. (Morais, 1982 : 75). Por supuesto, eso le hubiera traído todavía más problemas con los artistas, pues a él mismo le parecía importante tomar en consideración el carácter de los escultores. Sus temores eran infundados, pues todos se comportaron como se esperaba de artistas maduros como Székely, Chlupac, Danziger, Fonseca y Nivola. La presencia de Bayer fue suficiente para acallar cualquier signo de rebelión o descontento.

Pero el carácter de los escultores sólo era una más de las preocupaciones de Goeritz. Existían algunos grupos que no estaban de acuerdo con su designación como Asesor Artístico de los Juegos de la XIX Olimpiada. Así, no sólo tuvo que lidió con los intentos de desprestigio en contra de Ruta sino también en contra de sí mismo, como lo refiere el 27 de mayo de 1967 en una carta: “Mi vida no es fácil.

Existen muchas intrigas en contra mía. Pero no me puedo quejar ya que me pagan para esto". (Beljon, 1997 : 172)

El ambiente inmerso en la Ruta no fue del todo agradable. A finales de junio Tribuna de México, un grupo de artistas presidido por Guillermo Dorantes Leal, aprovechando la conferencia de prensa realizada por el escultor belga Jacques Moeschal el 21 de junio de 1968 con motivo de la presentación de su escultura, pidió al Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos la destitución del arquitecto Mathías Goeritz de su cargo de coordinador del simposio de escultura por "su actitud unilateral a favor de una sola tendencia artística, que es la que él práctica", actitud que "contradice el anhelo de la Olimpiada Cultural de mostrar todas las corrientes artísticas". Asimismo, pidió que la escultura de Moeschal, la cual se pretendía construir en una de las pirámides de Cuiculco, fuera trasladada a otro sitio. (Appendini, junio 22, 1968 : p.A30). Sin embargo, la ubicación de esta pieza tiene más historia.

Originalmente la escultura iba a estar en la plaza central de la Villa Olímpica. Era una de las dos esculturas ubicadas dentro del conjunto habitacional, pero su traslado a la pirámide se debió a una imposición gubernamental. En aquel momento la plaza central de Villa Olímpica era una plaza importante, razón por la cual el gobierno quiso destacarla con un monumento de tipo nacionalista, más acorde con su ideología y con la imagen que pretendía dar hacia el exterior.

Entonces, como la Villa Olímpica ya estaba dedicada con su nombre a Miguel Hidalgo, para el gobierno fue natural construir ahí un monumento al libertador de la patria. Además, esta decisión era congruente con las tomadas en otros escenarios olímpicos que también estaban dedicados a próceres de la patria, como a los niños héroes. Por ejemplo, la Alberca Olímpica a Francisco Márquez, el Gimnasio a Juan de la Barreda, la Pista Olímpica de Cuemanco a Virgilio Uribe.

Así, el interés del gobierno se impuso sobre las decisiones del Comité Organizador, por lo que la escultura de Moeschal se trasladó del centro de la plaza de la Villa a la pirámide de Cuiculco más próxima.

Otra crítica provino del pintor Froylán Ojeda, quien a la pregunta sobre “ese conjunto de obras escultóricas que se están ejecutando a lo largo de la llamada *Carretera de la Paz*”, respondió:

“Me parece que ahí se está realizando un atentado a la escultórica, ya que la idea de enfilear una serie de concepciones de esta rama de la plástica, todas ellas en cemento, merecería que a dicha carretera se le llamara: *La Carretera de los Desastres*, ya que es todo un culto al cemento armado. Yo me pregunto ¿este culto al cemento, cuando en nuestro país tenemos al alcance de la mano materiales tan nobles y bellos como la cantera, el ónix y el bronce?”. (Saavedra, agosto 18, 1968)

Pero no era el único que tenía en mal concepto a la *Ruta de la Amistad*. Nuevamente Joop Beljon recuerda una anécdota en la que es evidente el ambiente tanto interno como externo de la elaboración de las esculturas:

“El único problema serio fue creado por el escultor australiano Meadmore, a quien lo acompañaba una rubia despampanante, una joven de la que todos los hombres se enamoraron, y que tenía la facultad de hacerles creer que a ella le sucedía lo mismo. Esta compañía exclusivamente masculina creó un problema para Meadmore. Despertó el Otelo en él. El ojo crítico de Karel Wendl vio la tensión crecer, entonces propuso un viaje de dos días a Yucatán, pero en el viaje sucedió lo opuesto a las intenciones de Wendl: la tensión aumentó y llegó al clímax. En un intento de matarse él mismo, a la joven y a dos de los escultores, Meadmore giró el volante del auto que manejaba y lo estrelló contra otro que circulaba en dirección opuesta. Nadie salió muy lastimado, pero Meadmore y compañía fueron embarcados de inmediato en un avión para Australia. Nadie notó su ausencia. Ni siquiera se supo del accidente, incluso los secuaces de la mafia de Alfaro Siqueiros perdieron una magnífica oportunidad de desacreditar a la Ruta y a su inventor Mathias Goeritz”. (Beljon, 1997 : 177)

En ese mismo texto se agrega que los “paparazzi contratados por Siqueiros” ya habían llamado de muchas formas a Goeritz (capitalista internacional, homosexual, masón, judío, anti-artista y destructor del alma mexicana) y que “les hubiera encantado tener una oportunidad de llamarlo otra cosa más, Siqueiros quería la cabeza de Mathias, falló”. (Beljon, 1997 : 178)

En contraparte, Beljon recuerda que en esas fechas había mucha alegría y bullicio alrededor de todas las construcciones de la Ruta, en donde el trabajo se realizaba con enorme energía creativa. A donde iba se percibía que Mathias Goeritz era querido por todos los involucrados y ellos, los escultores, sus amigos, compartían su popularidad.

En suma, realizar el proyecto para Goertiz fue traumático, eso se advierte en una carta escrita el 15 de junio de 1970, en la que refiere que el hecho de que la Ruta se haya vuelto una realidad le trajo más enemigos que amigos. (Beljon, 1997 : 179)

CAPÍTULO II

¿Quién busca a la Ruta?

1. Patronato Ruta de la Amistad A.C.

La *Ruta de la Amistad* vio pasar sus días de gloria. En 50 años sufrió abandono, olvido, apatía y nostalgia. Empero, gracias a un toque de inspiración, la buenaventura la trajo de vuelta.

En 1994 dos adelantados recordaron la existencia de las esculturas. Luis Javier de la Torre González y Javier Ramírez Campuzano crearon el Patronato Ruta de la Amistad A.C., cuyo objetivo, luego de la restauración, conservación y difusión de las obras, es lograr la declaración de la Ruta como monumento artístico por parte del INBA.

El proyecto tiene como meta revalorar las esculturas y asegurar su permanencia en una ciudad que cambia rápidamente, extendiendo el concepto de Mathias Goeritz de sacar el arte contemporáneo a las calles. (De la Torre, 2017).

La tarea del Patronato es invitar a embajadas, instituciones privadas y públicas a participar en el rescate de las esculturas a través de un fideicomiso creado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en la donación de recursos y acciones en especie.

En realidad, el Patronato es muy pequeño, característica que le ha dado flexibilidad y operatividad; lo preside De la Torre González y como vicepresidente funge Ramírez Campuzano. Otros colaboradores externos son los estudiantes de servicio social de la Universidad Iberoamericana y, finalmente, los padres adoptivos de las esculturas sin quienes el proyecto no tendría sentido.

La concepción del Patronato surgió en la mente de Luis Javier de la Torre en 1992. Al dar un paseo por el sur de la ciudad descubrió una enorme estructura de concreto derruida y a unos metros una ilegible inscripción que la identificaba como parte de la *Ruta de la Amistad*, el país de origen y la leyenda México 68. Para él fue un reencuentro con los recuerdos de su infancia, cuando su padre lo llevaba a recorrer los escenarios olímpicos recién construidos. Observó la pieza y, después,

al investigar se dio cuenta de que formaba parte de una serie de esculturas de incalculable valor de las que se sabía poco. Así, al ver casi desaparecida la Ruta decidió emprender una labor de rescate.

Pero no sólo esta experiencia motivó a De la Torre a realizar este quehacer, para tal efecto también influyó el libro de Guillermo Tovar y de Teresa titulado *La Ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido*, en él se habla de todo lo desaparecido, de cómo jamás se busca o ve la autenticidad de lo hecho en México:

“La sociedad mexicana jamás ha sabido crecer con su historia, siempre lo emula todo, piensa que el futuro viene del exterior, no se cree capaz de crear uno propio, a través de verse a sí misma. Al contrario, son las sociedades más avanzadas las que finalmente creen en sí mismas y están orgullosas de ello. Aquí en México el orgullo es traer una bandera arrastrando en el coche durante el 15 de septiembre”. (De la Torre, 2007)

A la muerte de Tovar y de Teresa en noviembre de 2013, el Patronato publicó una esquela en donde lamentó el fallecimiento de “quien con sus pensamientos inspiró el rescate de la *Ruta de la Amistad*”. (Patronato Ruta de la Amistad, noviembre 12, 2013 : p.C13)

Para salvar las esculturas se decidió hacerlo obra por obra, teniendo como idea principal una restauración a fondo y, sobre todo, asegurar la conservación a través de la autosuficiencia y participación de quienes cohabitan cerca de ellas, así como uso constante de las esculturas a través de diversos programas. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Así, la estrategia para salvaguardar las esculturas está conformada, fundamentalmente, por cuatro puntos generales:

- Restauración integral de cada pieza
- Mantenimiento constante y de por vida
- Involucrar a vecinos, autoridades y empresarios en su cuidado.
- Intervención temporal de nuevos artistas.

Para De la Torre la obtención de recursos no es tarea sencilla. Hoy en día todos los proyectos culturales necesitan un beneficio en ambas direcciones. La forma de lograr esta retroalimentación es a través del marketing: ver a las esculturas, sí como obras de arte, pero también como instrumentos de mercadotecnia y comunicación.

A las empresas participantes se les ofrecen algunos incentivos:

- La posibilidad de colocar banners con sus logotipos frente a las esculturas durante la restauración. A la gente le interesa que las empresas tengan responsabilidad social.
- Ejecución de campañas de difusión en los medios culturales. Así las compañías obtienen publicidad sin pagar un sólo peso y, al mismo tiempo, remarcan su función social.
- Proporcionar a las empresas recibos deducibles de impuestos.
- Realización de programas de comunicación efectiva por medio de un sistema posicionamiento de la escultura y de su padre adoptivo. (De la Torre, 2007)

De estos incentivos destacan dos ejemplos: El primero fue el realizado en la estación Número 11, la escultura del español José María Subirachs. Ahí, la Fundación Domecq, quien acogió la obra, realizó una campaña prevención con el tema *Tomas o manejas*. Para ello, alrededor de la pieza, se colocaron banners gigantes por las noches con la forma alterada de la obra. La intención fue generar un efecto oscilante, es decir, como si se estuviera en estado de ebriedad al mirarla. Así la obra se convirtió en un detonante de conciencia social. El segundo ejemplo se dio durante la restauración de la *Charamusca Africana*, estación Número 17. Ahí, en la zona donde se ubica la escultura, los días sábado se coloca un tianguis sobre ruedas que ocupa los carriles laterales del Periférico. Con ese aliciente el Patronato regaló manteles y carteles plastificados con letras en árabe a los mercaderes.

“Imagínate –comentó De la Torre- esos letreros en árabe que ponen sobre la fruta con los precios promocionando la escultura. Este es un modo de introducir a la comunidad, a que conozca y respete la pieza”.

Para la restauración de las piezas se toman en cuenta los siguientes aspectos fundamentales:

- Se basan en planos originales.
- Se respetan colores y texturas originales tal como los concibió el autor en principio.
- Se invitó a los artistas a supervisar los trabajos.
- En caso de cambios, los artistas, únicamente, son quienes deben proponerlos.

De la Torre hace hincapié en el nulo interés que tiene el Patronato en cuanto a política se refiere, pues de lo que se trata “es de sacar adelante las piezas sin inmiscuirse en otros temas”. (De la Torre, 2007). El presidente del Patronato sonrió cuando se le inquirió sobre sus logros. Sabe que le falta mucho por hacer, pues se trata de un proyecto sin fin. En tono filosófico reflexionó:

“Es indispensable trabajar con las nuevas generaciones, integrarlas al proyecto, se trata de que esa gente joven que busca nuevos horizontes se dé cuenta de las posibilidades de la Ruta. La forma de lograrlo es utilizándolas, abriéndolas para que sean suyas y encuentren un espacio de divertimento, un espacio no para dañar sino para crear”. (De la Torre, 2007)

2. La aureola del Patronato

Mucho se ha avanzado a 24 años de creado el Patronato. El mayor gesto de ello se dio en el año 2012 cuando se anunció un proyecto de remozamiento integral y se informó sobre los avances de la restauración y reubicación de las esculturas.

En este anuncio destacó la participación de World Monument Fund (WMF)⁴ y de la Fundación American Express. En su lista de 2012, el WMF ingresó al conjunto de 22 esculturas de la Ruta como Acervo de la humanidad que no debe de perderse.

En ese entonces, Adriana Rivera, vicepresidenta de Asuntos Corporativos y Comunicación de American Express México y Latinoamérica, señaló que uno de los valores más importantes para la compañía que representa es procurar la preservación del patrimonio cultural. La aportación de esta empresa fue 200 mil dólares.

“El esfuerzo es muy grande para restaurar y reubicar todas las esculturas como parte de un nuevo corredor cultural, pero lo vamos logrando”, indicó en esa ocasión Luis Javier de la Torre. (González, octubre 26, 2012 : p.16). Agregó que las esculturas y cualquier espacio público requieren cuidado 24 horas, siete días a la semana, 365 días al año.

Sobre la inversión, De la Torre mencionó en que los recursos generales rondan los 70 millones de pesos, invertidos en los últimos siete años, y que podrían aumentar a 100 millones hacia el final de esta etapa. El otrora Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) dio un fondo de 5 millones de pesos para concluir las piezas. Además, ICA, constructora del Segundo Piso del Periférico, está pagando el traslado. (Martínez, octubre 14, 2012 : p.C20)

En adición, el Patronato hace una media para tal efecto: La restauración de cada obra fluctúa aproximadamente entre los 300 mil y los 400 mil pesos, dependiendo lo dañado de las piezas, aunque con el tiempo se suman otros gastos debido a su mantenimiento y cuidado.

⁴ El WMF es una organización internacional dedicada a la preservación del patrimonio cultural edificado del mundo. Por más de 45 años han trabajado en la conservación de importantes obras de arquitectura y patrimonio cultural en más de 90 países.

Como ejemplo baste mencionar el caso de *Hombre de Paz*, obra representante de Italia, cuya restauración fue de 340 mil pesos. Otra muestra, en este caso la de mayor precio, fue la escultura de Jacques Moeschal cuyo monto ascendió a 450 mil pesos. (De la Torre, 2007)

Bonnie Burnham, presidenta de WMF, comentó que entre las metas de este plan de remozamiento está la recuperación de los sitios donde se ubican las obras como paisaje urbano, tal y como se había contemplado originalmente desde su creación.

En general, este primer plan consistió en la reubicación de diez esculturas. Seis al cruce de Insurgentes con Periférico y cuatro al trébol de Viaducto Tlalpan con Periférico. Lo anterior debido a la construcción de la Autopista Urbana Sur. Sin embargo, en algún punto este traslado se detuvo. En febrero de 2013, el Patronato informó que derivado del cambio de administración local los pagos para solventar la mudanza de las esculturas se retrasaron. (Alcocer, febrero 6, 2013 : p.18)

La concesionaria ICA tuvo una factura pendiente de pago por un monto de 2 millones de pesos, con fecha del 12 de diciembre de 2012, a la compañía CAV Diseño e Ingeniería S.A. de C.V., especialistas en construcción, restauración de inmuebles y mantenimiento. Para la reubicación y restauración de estas 10 esculturas, ICA firmó un contrato por 50 millones de pesos con dicha empresa.

Con su reconfiguración, la *Ruta de la Amistad* no perderá su esencia, se integrará en tres bloques e incluirán dos reivindicaciones encomiables: ecológica y de espacio urbano.

CAPITULO III

Actualidad de la Ruta de la Amistad

1. Derredor de la Ruta

El programa concebido por el Patronato Ruta de la Amistad A.C. también tiene el propósito de dar vida constante a las esculturas a través del contacto directo con la comunidad, abriendo nuevos espacios para la creación en el ámbito del arte urbano y procurar una presencia constante en la mente del público mediante intervenciones artísticas temporales y multidisciplinarias.

Toda la Ruta es susceptible para que los artistas generen nuevos proyectos y conceptos basados en la utilización de las esculturas, obviamente, sin modificarlas físicamente. Deben ser proyectos en los cuales se trabaje con la propia escultura, pensar en la obra que hizo el otro artista. “La Ruta encierra posibilidades infinitas para proyectos de entorno urbano, gráficos, visuales, fotográficos, de ingeniería y lectura de paisaje”. (De la Torre, 2007). De estas propuestas destacan tres iniciativas:

- Jardines Nativos
- Bosques Comestibles
- Arquitectura Urbana

El caso más destacado es la vuelta a la vida de los 16 jardines nativos que se desarrollan sobre los mantos rocosos del volcán Xitle, ubicados en el trébol de Periférico e Insurgentes Sur. Ahí se trabaja desde el 2008 para sacar a la luz las rocas, así como reintroducir especies de flora y fauna nativas.

Daniela Pérez, encargada de Relaciones Públicas del Patronato, indicó que este proyecto ecológico ya estaba desde antes que se acordara mover las esculturas, pero se inserta de forma paralela a la reubicación de las esculturas. (Sarabia, agosto 19, 2012 : p.C2). También se prevé construir un andador y

establecer un programa de comunicación educativa sobre las especies que crecerán en el espacio.

En cuanto a otros proyectos en derredor de la Ruta, destacan las intervenciones de otros artistas. La primera fue el proyecto *Arte in situ*, realizado en la Torre de los Vientos en 1996 por Pedro Reyes. En julio del 2003, ahí mismo, se inauguró la instalación *Tonos* del artista Ignacio Rodríguez.

Otra iniciativa destacada fue la de ingresar a las esculturas en la realidad virtual. Esto como parte de la celebración de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro el año pasado y aprovechando que la Ruta fue parte de una exposición temporal llamada América Latina Juegos Olímpicos: México 68-Río 2016.

Miguel Alba, director de Marketing de Google México, explicó que el proyecto emprendido, junto con el Patronato Ruta de la Amistad A.C. y el Fondo Mixto de Promoción Turística de la Ciudad de México, comenzó con la posibilidad de colocar estas esculturas como una nueva colección de Street View y que las personas que visiten Google Maps puedan ver las piezas en 360 grados. (Hernández, julio 27, 2016 : p.D10)

Con este tipo de proyectos, la *Ruta de la Amistad* se adapta y actualiza. Todavía más: interactúa con el entorno y garantiza su supervivencia a través del contacto con nuevas generaciones y por ende nuevas formas de ver mundo.

2. Hermanados con la travesía

Las esculturas de la Ruta -como ya se refirió- ya tenían un orden asignado. Las que más lucían, por lógicas razones, eran las ubicadas a los alrededores de la Villa Olímpica y no por ello las demás carecían de importancia.

Para la arquitecta Sofía Brimm el ser sede de los Juegos Olímpicos es una gran oportunidad para un país de mostrar al mundo su cultura. Así, advierte que la Ciudad de México debe seguir pendiente de su legado olímpico, con el fin de evitar que se deteriore o incluso caiga en el abandono. (Montes, agosto 15, 2016 : PP16)

En la actualidad, por motivos de difusión, el Patronato Ruta de la Amistad A.C. decidió colocar a las obras la misma numeración, respetando la dispuesta en 1968, según su distribución en el recorrido, el cual comienza o termina según sea la dirección tomada por el visitante, con la salvedad de la reubicación de algunas esculturas, hecha ex profeso para su rescate.

Así, en estricto apego a esa numeración, la escultura *Señales* de la mexicana Ángela Gurría es la estación Número 1 de la *Ruta de la Amistad*. Su creadora la describió como dos cuernos en blanco y negro en “alusión a que fueron las primeras Olimpiadas donde los países africanos participan en conjunto, dejando fuera a Sudáfrica debido a su segregación racial”. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

A la obra la conforman dos estructuras de dieciocho metros de alto por tres de ancho y se puede apreciar en el trébol vial de Periférico Sur y avenida Insurgentes; su sitio original era en la glorieta de avenida San Jerónimo. Éste era un buen lugar para ella, sin embargo, el entorno la absorbió. Restaurantes, bancos y plazas comerciales eran la constante. Tras la construcción del segundo piso del Periférico “la redujeron a dieciocho centímetros”, lamentó su autora. (Cortés Koloffon, 2012 : 84)

Gurría también rememoró que la obra se planeó de 25 metros, pero no pudo hacerse tan grande por falta de presupuesto. (Poniatowska, enero15, 2017 : 4)

Señales fue restaurada por Patronato el año 2005 gracias al apoyo de Pineda Covalín, en colaboración con la Familia Moisés Cosío, quienes ya la había

restaurado en 1998. En adición, tuvo la fortuna de ser restaurada una tercera ocasión, misma que coincidió con su reubicación al trébol vial mencionado.

Estación # 1 Señales



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Su desmantelamiento inició el viernes 20 de enero del año 2012 y fue parte de un proyecto inicial que incluiría el remozamiento de 4 esculturas más. Las maniobras de traslado se realizaron por la noche para evitar complicaciones a la circulación y estuvieron a cargo de la empresa CAV Diseño e Ingeniería.

La pieza fue llevada a un Taller de Restauración temporal que el Patronato instaló para tal efecto, ubicado en las inmediaciones del centro comercial Perisur, específicamente en la *Torre de los Vientos*, escultura del uruguayo Gonzalo Fonseca. (Morales, enero 22, 2012 : C3)

Eduardo Chinas Padilla, ingeniero responsable del proyecto, explicó que las esculturas presentan corrosión en 60 por ciento de su estructura interna y que su objetivo es regresarles el aspecto original, tanto al interior como en el exterior. Para determinar el procedimiento de limpieza del metal, Chinas Padilla, en colaboración

con la arquitecta Verónica Sánchez, realizaron estudios preliminares del nivel de corrosión en cada pieza cuando aún se encontraba en su sitio original. Y en una perspectiva alentadora, la arquitecta Sánchez concluye: "Como estaban las esculturas calculamos que durarían unos 40 años, ahora con los trabajos de restauración, está garantizada su vida al menos 100 años más". (Ávila, febrero 1, 2012 : C11)

La siguiente obra es la estación Número 2: *El Ancla*. Se trata de la escultura del suizo Willi Gutmann, quien llegó a México el día 13 de junio de 1968 para iniciar su construcción. El Patronato la describe como un gran disco interrumpido por un elemento más pequeño formado por líneas curvas que prácticamente se inserta en el mayor. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017). Mide siete metros cincuenta centímetros de altura y aproximadamente nueve metros de largo.

Hoy sobresale por el color azul que el autor le adjudicó en 1997 cuando estuvo en México para supervisar los trabajos de su primera restauración, misma que realizó la Asociación de Empresarios Suizos en México con el apoyo de la Embajada de la Confederación Suiza.

La obra estaba ubicada entre la glorieta de San Jerónimo y la avenida Luis Cabrera, en el camellón que divide la lateral del Periférico de los carriles centrales; con su última restauración ahora se sitúa en el trébol vial de Periférico e Insurgentes sur. Cabe destacar que *El Ancla* fue la primera de diez esculturas de Ruta en reubicarse debido a la construcción del segundo piso del Periférico. El costo de la mudanza y los estudios requeridos para determinar el embalaje de las piezas fue absorbido por el consorcio integrado por las empresas ICA e Ideal. (Reyes, diciembre 2, 2011 : C2)

Los trabajos de su restauración comenzaron el 5 de diciembre de 2011 con su traslado al Taller de Restauración temporal ubicado en la zona de Perisur, labor hecha también por la empresa CAV Diseño e Ingeniería S.A. de C.V. Ahí, fue revisada por dentro para reforzar su estructura metálica y sellar sus fisuras. (Reyes, diciembre 5, 2011 : C3). Para las maniobras fue necesario un equipo de 30 hombres, dos grúas de alto tonelaje y 15 días de planeación, explicó en su momento Ramón Velázquez, director de CAV Diseño e Ingeniería.

Sobre el traslado Luis Javier de la Torre apuntó que si no era movida quedaría sepultada por las lozas de concreto del Segundo Piso. "Era indispensable moverla o era la muerte de la pieza", agregó. (López, diciembre 5, 2011 : C3)

El 28 de julio de 2012, finalmente, fue colocada en el sitio que hoy ocupa.

Estación # 2 El Ancla



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

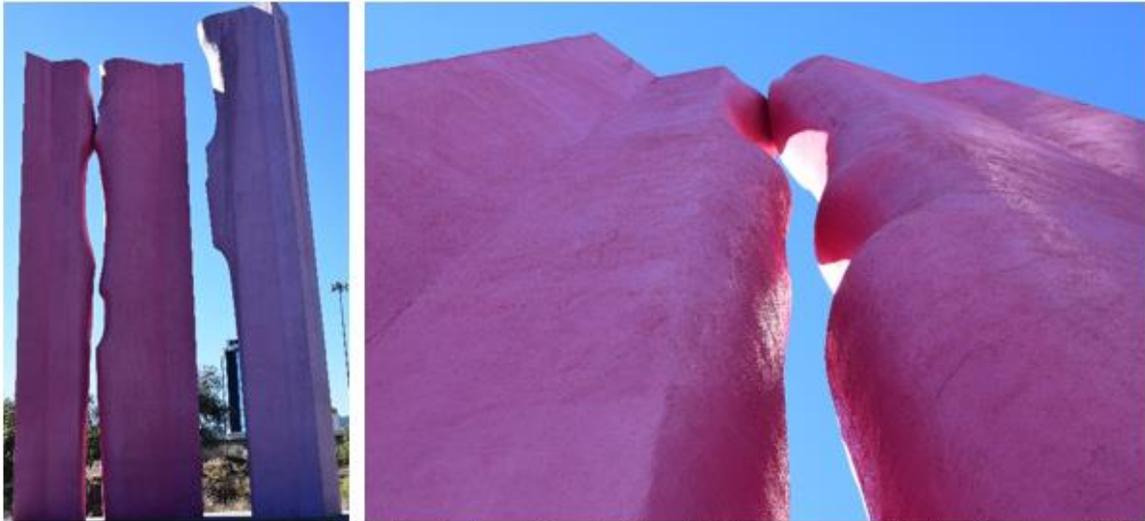
Gutmann fue uno de los escultores más discretos, en cuanto a carácter se refiere, en todo el proceso. Pero recordemos, con él se suscitaron dos disputas: Primero, se quejó con el Comité por la reducción de su pieza y segundo, difirió con Goeritz respecto al color final de su obra.

El turno es para *Las Tres Gracias* del artista Miroslav Chlupac, estación Número 3 y representante de la otrora Checoslovaquia; su sitio original era en el camellón del Periférico, en dirección norte-sur, y Fuentes de Pedregal.

La escultura está conformada por tres columnas de concreto armado, dos en color rosa y una en lila, con una altura de 12 metros.

“En cada uno de los cuerpos se denotan diversas salientes que le dan a las piezas una sorprendente ligereza, aun cuando son de concreto armado”. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Estación # 3 Las Tres Gracias



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Chlupac llegó a México el domingo 2 de junio de 1968, al igual que varios de los escultores invitados con motivo de la primera junta organizativa de la *Reunión Internacional de Escultores*. Durante la Reunión fue uno de los escultores más activos, así lo demuestran sus intervenciones, en las que se refirió a la crisis del arte y a la enajenación que se ha producido con el aislamiento del artista y a su incapacidad para hablar con la gente del pueblo.

“Hoy no hay unidad entre el ambiente familiar y el de trabajo, ni en el ambiente en donde se descansa. Así se vive en tres unidades diferentes cuando el arte debiera darnos la posibilidad de una vida natural y no artificial como ocurre”. (Deschamps, junio 18, 1968 : A9)

De acuerdo con Goeritz, Chlupac era un comunista y al mismo tiempo un santo, daba propinas a los boleros mexicanos pero se negaba a utilizar sus servicios. (Beljon, 1997 : 176)

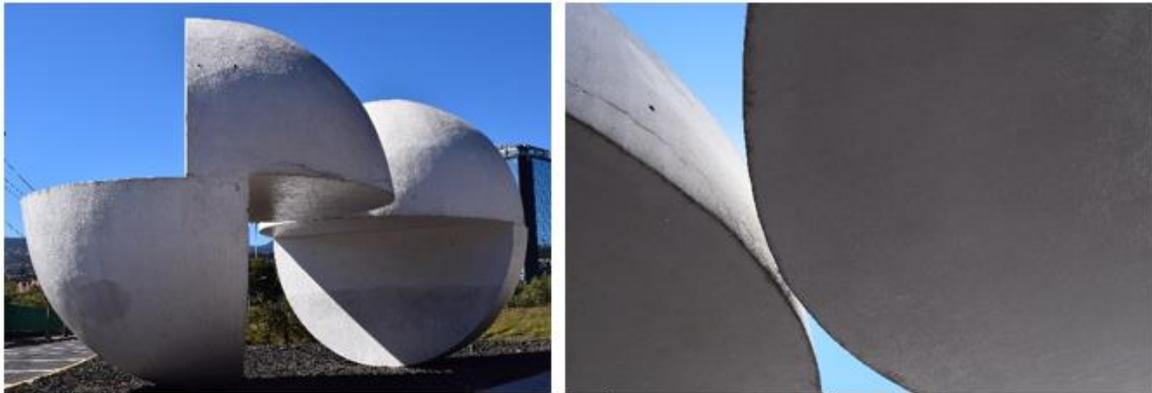
De regreso en la escultura, tuvo una primera restauración en 2003, una segunda en 2005 y una última en 2012, misma que incluyó su reubicación al trébol vial de Periférico e Insurgentes Sur ya referido. Esta última fase inició el 23 de enero

de 2012 con su envío al Taller de Restauración del Patronato y concluyó el 28 julio con su colocación definitiva.

Estas dos estaciones, las Número 2 y 3, además de coincidir en su fecha de reinauguración comparten un recuerdo. Les fue colocada una caja del tiempo, prevista para abrirse en 50 años. En estas cápsulas se depositaron monedas mexicanas, cartas de los escultores y embajadores de ambos países, documentos y un disco duro con los procesos de restauración y reubicación de las piezas, así como una bandera mexicana.

La estación Número 4 de la *Ruta de la Amistad* es la obra del japonés Kiyoshi Takahashi. La escultura tiene por nombre *Sol*. Está formada por dos esferas de siete metros de altura a las que se les han eliminado dos cuartas partes de sus cuerpos. Estuvo ubicada en el camellón de la lateral del Periférico, entre el antiguo camino a Santa Teresa y la salida hacia Picacho-Ajusco, libre árboles, rejas y edificios. La idea original fue hacerla perceptible desde un automóvil a gran velocidad, objetivo conservado hasta hoy gracias a su reubicación al trébol vial referido.

Estación # 4 Sol



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Sol fue restaurada y conservada, en una primera fase, en el año 2003 gracias a los esfuerzos del Patronato y de la Inmobiliaria SARE. Tras su proyecto de reubicación, que ascendió a 6 millones de pesos, fue reinaugurada por el entonces embajador nipón en nuestro país Shuichiro Megata el 4 de mayo de 2013. Los

recursos para su restauración provinieron del empresario Carlos Kasuga, líder detrás de Yakult.

“Era importante que no perdiera su esencia y su origen. Ése fue el primer criterio para su reubicación, que cada escultura tuviera el mismo entorno que poseía en el 1968”, señaló en ese momento De la Torre. (Oliva, mayo 5, 2013 : 34)

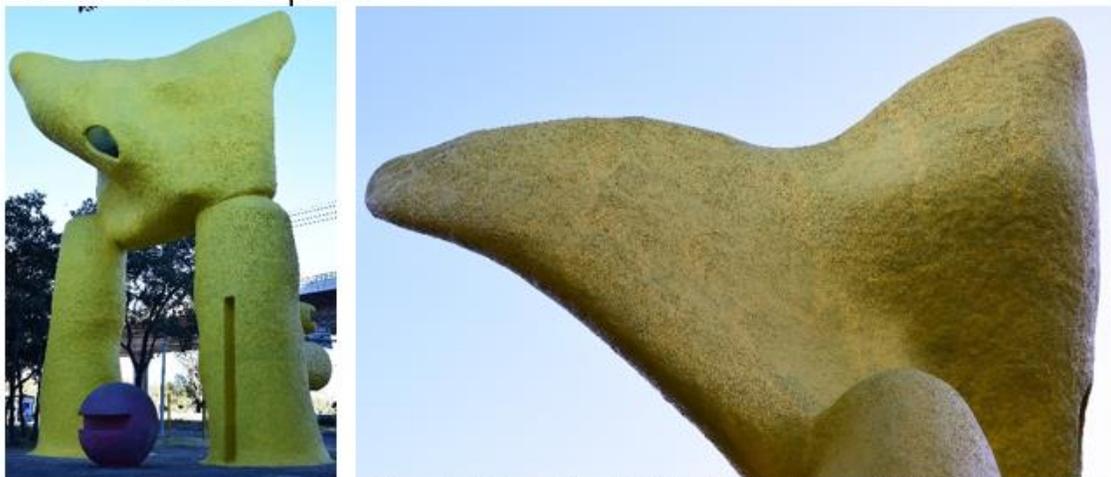
La historia del japonés Kiyoshi Takahashi es singular. Después de su participación en la Ruta se estableció en la ciudad de Jalapa, Veracruz, en donde se interesó en el estudio de las culturas prehispánicas y el arte moderno de México. Falleció en 1996 en su natal Japón a la edad de 71 años.

De Takahashi, Joop Beljon recuerda una anécdota:

“El barco de nuestra Ruta se meció un poco la tarde en que ocho o diez escultores estaban sentados tranquilamente en el jardín del hotel. Danziger, el hombre de Israel, en un ataque de judaísmo, o quizá debería decir de dogmatismo, nos dijo que éramos todos unos charlatanes y falsos, sentados todos ahí en el sol, sin hacer nada, mientras a 20 kilómetros de distancia honrados trabajadores mexicanos se esclavizaban para que nosotros viéramos nuestros nombres publicados en alguna revista elegante... A esta explosión verbal le siguió el silencio, que fue de repente roto por el sonido de vidrios quebrándose. ¿Había provocado Danziger la venganza de los dioses aztecas? No. Era nuestro colega japonés, que había comenzado a arrojar botellas de Coca-Cola a los cristales de las ventanas. El hombre amarillo debió sentirse frustrado por su falta total de posibilidades de comunicación con nosotros y quizá tomó el silencio abrupto como una amenaza. ¿Quién sabe?”. (Beljon, 1997 : 176)

La siguiente obra es *Sol Bípedo*, estación Número 5. Esta escultura del francés, de origen húngaro, Pierre Székely, se encuentra rodeada por árboles y edificios en el trébol vial formado por el Periférico y Boulevard de la Luz. Tiene una altura de 13 metros y predominan en ella las formas indefinidas; su propio autor la describió como signo de la humanidad atemporal cuya única razón de existir es brindar placer. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Estación # 5 Sol Bípodo



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

En 1999, la delegación Tlalpan realizó una restauración superficial de la obra y la pintó de un amarillo pálido (terracota). Sin embargo, un año después el Patronato convocó al propio Székely para que dirigiera personalmente los trabajos de restauración. Entonces, el autor decidió cambiar el color terracota de su obra, que conservaba desde 1968 y con el que nunca estuvo de acuerdo, por un amarillo concentrado. Dejó instrucciones para que fuera pintada de un amarillo concentrado con las esferas del piso en blanco, rosa mexicano y violeta. (Ceballos, mayo 27, 2004 : C3)

En esa visita a México, el francés planteó la necesidad de que los pobladores de la ciudad se den cuenta que la *Ruta de la Amistad* es un gran tesoro. “Una corona de escultura monumental como no hay otra en el mundo entero”. (Székely, 2000)

Además, propuso reunir un millón de firmas en un pliego petitorio pidiendo la rehabilitación de las obras para así llevar a cabo un coloquio internacional con la presencia de los escultores participantes en la muestra original, propuesta que no se realizó. Székely murió en París en el 2001 a los 78 años.

Si bien fue restaurada en el año 2000 sólo bastaron unos meses para que los amantes del grafiti la volvieran un basurero y el entorno la absorbiera. El 26 de mayo del 2004 el Patronato con fondos proporcionados por TV Azteca terminó su segunda restauración y actualmente es conservada por Fomento Cultural Grupo Salinas.

El turno es para la *Torre de los Vientos*, obra del uruguayo Gonzalo Fonseca y estación Número 6. Esta escultura se encuentra ubicada en un desnivel de la lateral del Periférico en la entrada hacia la avenida Zacatépetl. A diferencia de las demás, es una escultura habitable. El Patronato la define como una escultura que “comprende la idea del espectador activo, en cuanto a la recreación del movimiento dentro del espacio”.

Gonzalo Fonseca era un hombre suave, amigable, que sorprendió a todos con una pieza arquitectónica-escultórica que jamás se había visto. (Beljon, 1997 : 176). Respecto a su invitación a participar en la Ruta, el propio Fonseca recordó:

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. Mathías me preguntó si tenía alguna idea y yo le dije, no, ya lo tengo hecho. Encontré en uno de mis libros de dibujo un croquis de lo que voy a hacer. Me puse a trabajar en un modelo de madera, maqueta que, por cierto, ahora está en el Museo de Historia en Pietra Santa, Italia. No hubo ningún cambio, ni en el croquis ni en la maqueta. (Reyes, 1996)

El construir una torre habitable fue un proceso complejo, continúa Fonseca:

“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, eran perfiles de ocho pulgadas que son obviamente para hacer colado. En cambio, el Comité Olímpico quería hacerlo con esa manguera con la que hacen los jardines de zoológico y tela de gallinero, que es de menos de una pulgada de espesor, al final gané la batalla. Un mes después aprobaron hacer el colado e hicimos el encofrado en el interior y el exterior de la estructura de acero”. (Reyes, 1996)

Incluso, el uruguayo ayudó al escultor mexicano Jorge Dubón a hacer su escultura con un proceso similar. Fonseca murió en 1997.

La *Torre de los Vientos* se restauró con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en el año de 1996 y desde finales de ese año ha dado vida a un laboratorio de arte con proyectos alternativo. Entre éstos se encuentra *Huanchaco* de la artista peruana Grimanesa Amorós, realizada en octubre de 2012.

Otras intervenciones destacadas: *Sobre negro* de los creadores Arturo Hernández Mario de Vega y Juan Pablo Macías, en mayo de 2015, así como *Verde Azul Blanco Negro Rojo* del artista francés Jean Luc Mouléne, en octubre de 2015.

Estación # 6 Torre de los Vientos



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

La siguiente estación *Hombre de Paz*, la Número 7, es la representante de Italia y cuya autoría pertenece a Constantino Nivola. Consiste en un par de cuerpos geométricos de 11 metros de alto colocados uno sobre el otro, coronados por una figura que asemeja una paloma o una mano, dependiendo de la perspectiva. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Se situaba originalmente en la salida de Periférico hacia Insurgentes Sur, antes de la entrada a la Villa Olímpica. En 2006 fue restaurada y reubicada en trébol vial de Periférico e Insurgentes sur, dirección norte-sur, con el apoyo de Embajada de Italia, la Regione de Cerdeña y desde 2007 es conservada por la empresa Pirelli, en colaboración en los proyectos verdes con organización Techint. Y aunque los italianos ignoraban que *Hombre de Paz* existía, no dudaron en apoyar su remozamiento. (Solís, diciembre 9, 2006 : 38)

Al igual que muchos de los otros artistas que participaron en la Ruta, Nivola realizó trabajos de arquitectura aplicada y obras de integración escultórica, que tenían como principal interés la integración de ambas disciplinas entre sí. Murió en Nueva Jersey en 1988.

Estación # 7 Hombre Paz



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Joop Beljon lo describió como un hombre muy vivaz, con una gran habilidad para manejar las herramientas y los materiales. Evoca una anécdota:

“Durante una visita a su estudio de Long Island le pregunté, al observar la cantidad enorme de trabajo que ahí guardaba, que cuál era la motivación que lo hacía trabajar así. Me contestó: Un día, quizá al final de mi vida, una mujer muy bella va a entrar a este estudio. Le mostraré mi trabajo y le diré: Todo esto, sabiendo que vendrías, yo lo he hecho para ti. Tómallo. Es tuyo”.
(Beljon, 1997 : 176)

El turno es para *Disco Solar*, obra representante de Bélgica. Es la estación Número 8 de la Ruta y es creación Jacques Moeschal.

Por su altura es visible desde el Periférico, precisamente en la intersección creada por el Periférico e Insurgentes Sur. Es una de las piezas de mayores dimensiones con casi 22 metros de altura y mantiene, desde 1968, su color verde

oscuro. Fue restaurada en 2011 gracias al gobierno del Reino de Bélgica, Nyrstar, Fundación Diez Morodo A.C. y la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Situada sobre una de las pirámides de Cuiculco, está conformada por una base de la que se despliega en forma de “arracada” sin cerrar y con un desfase en su parte superior. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Estación # 8 Disco Solar



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Moeschal fue uno de los artistas en llegar primero a México, lo hizo el 4 de junio de 1968 y también fue uno de los únicos en realizar una conferencia de prensa a su llegada para presentar su escultura. Ahí destacó lo siguiente:

“El monumento quiere decir ‘la unificación de los hombres’, tendrá una altura de 21 metros y 18 de diámetro; su base será una pirámide preclásica, será una mezcla de antiguo y moderno, el material que se usará será piedra, cemento y acero inoxidable”. (Appendini, junio 22, 1968 : A30)

En la misma conferencia centró sus agradecimientos en Goeritz al decir que lo admiraba, ya que su obra era conocida mundialmente a través de revistas de arquitectura y por ello simpatizó con él por tener las mismas inquietudes e ideales de exponer las obras a la vista del pueblo, al colocar monumentos en carreteras que atestigüen “el genio de nuestra raza y de nuestro tiempo”.

La siguiente estación de la Ruta es la Número 9. Se trata de la *Rueda Mágica*. Fue creada por Todd Williams, representante de los Estados Unidos. Tiene siete metros de altura y la forman tres elementos unidos por diferentes partes de forma circular y ovoide, que ofrecen un conjunto que sugiere un espacio o techo de resguardo.

La escultura se construyó sobre un montículo de roca volcánica dentro de lo que fueron las pistas de calentamiento de la Villa Olímpica y que aún se utilizan. Ahí se mantiene en la actualidad y es la obra de mayor gama de colores en la Ruta. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Estación # 9 Rueda Mágica



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

La obra tuvo una primera restauración en el año 2003, hecha en conjunto por Inmobiliaria SARE y la Delegación Tlalpan. Su remozamiento final data de 2007 con respaldo de American Express.

Estas dos últimas estaciones, Número 8 y Número 9, son las de mejor conservación desde 1968. La principal razón: el aislamiento en el que se encuentran. Su encierro, a través de maya ciclónica y su acceso privado, les ha permitido sobrevivir tantos años.

La estación Número 10 de la Ruta es la representante de Polonia. El *Reloj Solar*, denominada así por su autor Grzegorz Kowalski, se ubica en la intersección de Periférico con Insurgentes Sur, en el centro del trébol vial. Es una obra conformada por siete distintos conos de más de 5 metros altura, pintados en

diferentes tonos, cada uno de ellos desplazado en su parte superior hacia distintas direcciones, el central, por su colocación, recibe toda la influencia del sol. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Estación # 10 Reloj Solar



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Cuando a Goeritz le surgieron las críticas respecto al tamaño de las esculturas, a los únicos dos escultores a quienes les duplicó las medidas fueron a Beljon y a Kowalski. Lo anterior se evidencia en una misiva fechada el 19 de mayo de 1968: “Tienes que prometerme que no les dirás a los otros escultores que le di a tu pieza tal importancia, porque a ti y a Kowalski son a los únicos dos que haré crecer”. (Beljon, 1997 : 178)

En el 2001, The History Channel Latinoamérica y la UNESCO, mediante el programa *Salvemos nuestra historia*, la rescataron. Fue el propio Kowalski quien dirigió los trabajos de restauración.

Luis Javier de la Torre comentó que para proteger la obra se buscó a instituciones cercanas para que se convirtieran en patronos de entorno. Así, en febrero del 2002, el centro comercial Perisur se convirtió en el patrono del *Reloj Solar*, cuya área verde está limpia y cuidada. Además, su entorno es rescatado por American Express desde el año 2010.

A sólo veinte metros del *Reloj Solar*, se encuentra la escultura nombrada *México* del español José María Subirachs, estación Número 11. La obra al contrario de su antecesora se puede observar sólo desde el Periférico y no así desde

Insurgentes Sur. Con ello cumple a la perfección el ideal de Goertiz de que las esculturas tuvieran sentido desde un auto a gran velocidad.

Estación # 11 México



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Esta escultura, de 10 metros de alto, contiene plasmada de forma sugestiva la palabra México en su volumen horizontal central en que convergen un primer volumen inferior o base y un segundo superior a manera de positivo y negativo formando una especie de cruz. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Fue restaurada en junio del 2001 gracias al apoyo de la Fundación Domecq A.C. y de la Embajada de España en México.

A destacar, Subirachs, quien falleció en abril de 2014, pasó a la historia del arte como el autor de las esculturas de la fachada de la Pasión del Templo de la Sagrada Familia, en Barcelona, un encargo al que dedicó 20 años en su etapa de madurez creativa.

La siguiente escultura es la del australiano Clement Meadmore: *Janus*, estación Número 12. Esta obra, de un solo cuerpo doblado en forma de anillo sobre sí mismo, presenta sencillez y dinamismo asemejándose a una cinta de Moebius. Con 6 metros de altura y 7 de ancho, en ella se aprecia movilidad y cambio de forma desde sus distintos puntos de vista. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Originalmente, Meadmore creó una escalera sobre la roca, para que el público pudiera, luego de bajar de su vehículo, treparse y ver una obra cambiante en su forma al movimiento.

Estación # 12 Janus



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Janus estuvo ubicada sobre Periférico, a kilómetro y medio de Insurgentes, en la explanada del Colegio Olinca. Recorrió un polémico trayecto para llegar a su sitio actual: el trébol vial de Insurgentes Sur y Periférico.

En 1997, el Colegio amplió sus instalaciones, con lo que la obra quedó en su explanada; incluso se apropió de la pieza ilegalmente y utilizó el diseño de la escultura como logotipo sin un permiso del escultor. (De la Torre, 2007). Con ello, la asociación civil se enfrascó en una controversia respecto a la propiedad de la escultura. Además, el Olinca no había permitido la extracción de la pieza, ni siquiera cuando el entonces presidente Ernesto Zedillo se los pidió en una carta a finales de los 90, tampoco cuando la Embajada de Australia les mandó otra misiva con la misma petición.

Fue hasta el 17 de diciembre de 2012 que se realizó el traslado de la escultura a su nuevo sitio. "Al final el Colegio cedió, yo creo que fue una decisión de conciencia y resolvió que ya no iba a poner trabas", señaló De la Torre. (Staff, febrero 17, 2013 : C2). Su traslado ya no lo presenció Meadmore, pues falleció en 2005.

Finalmente, se reinauguró el 20 de febrero de 2014. "Clement hubiera estado fabulosamente contento de ver su escultura en este lugar, donde es más visible", detalló Ellen Goldberg, fideicomisaria de la Fundación Meadmore, quien participó en el rescate de la obra. (Cid de León, enero 30, 2014 : C2). También se contó con

el apoyo de la embajada de Australia, el gobierno de la Ciudad de México, World Monuments Fund y American Express.

A diferencia de otros de los escultores que participaron en la Ruta, la llegada de Clement Meadmore a la Ciudad de México fue anunciada de manera excelsa:

“Llegó a la Capital el renombrado escultor australiano Clement Meadmore, quien participará en el Simposio Internacional de Escultura, uno de los veinte eventos de las Olimpiadas Culturales de la Paz”. (Deschamps, junio 8, 1968 : 30)

Al continuar por el sendero, la siguiente obra es *Muro Articulado*, estación Número 13. Fue realizada por Herbert Bayer, representante de Estados Unidos, aunque era de origen austriaco, la mayor parte de su vida radicó en Aspen, Colorado.

Durante años estuvo en estado de abandono y a punto de derrumbarse; estaba ubicada sobre Periférico a la altura del paso a desnivel que conduce al Estadio Azteca y actualmente comparte un lugar en el trébol vial de Periférico e Insurgentes Sur.

Esta escultura, pintada de amarillo, consta de un eje central de acero que une 33 módulos rectangulares de concreto, que aunque son independientes entre sí, están dispuestos uno sobre el otro con un desfase de 50 centímetros entre cada uno, creando con ello un movimiento visual. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

El sistema de construcción empleado para la escultura de Bayer le ofrecen el distintivo de ser la única obra de estas dimensiones que se ha ejecutado en dicho sistema constructivo en México. Al respecto, Jopp Beljon rememora:

“La sola presencia de Bayer fue suficiente para acallar cualquier signo de rebelión o descontento. Nos dio una lección de cómo manejar el concreto, logrando la máxima altura, en el tiempo más corto, al menor costo y con impresionante efectividad y fuerza”. (Beljon, 1997 : 178)

En su rescate intervinieron, además del Patronato, la Embajada de Austria en México, World Monuments Fund y American Express, quienes aportaron 195 mil dólares.

Un equipo de ingenieros desarmó la pieza y limpió el óxido de cada placa y la estructura principal. Fue necesario construir ocho placas nuevas, pues por su deterioro eran inservibles. Lo que, al final, convino para reducir el peso de la escultura en general, que rebasaba las 350 toneladas. ". (Ávila, febrero 26, 2013 : C11)

Su restauración concluyó el 22 de febrero de 2013. Desafortunadamente Herbert Bayer no logró ver a su obra resurgir de entre los escombros. Falleció en 1985 en los Estados Unidos.

Estación # 13 Muro Articulado



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Muro Articulado ha sido motivo de homenajes debido a la instalación de piezas alternativas basadas en ella, tal y como se viene haciendo con la *Torre de los Vientos*.

En este sentido, el artista Cristóbal Gracia presentó del 15 al 18 de enero de 2016 la pieza *Muro Articulado*, nombre homónimo a la obra de Bayer. Esta reinterpretación fue hecha con ocho torres de andamios amarillos de ocho metros de alto por 16 metros de largo. La obra fue coronada en lo alto con la frase: *Where's the beef?* (Sánchez, enero 25, 2016 : E4). Se instaló durante esos días en la lateral del Periférico, en el sitio original en el cual se ubicó la obra Bayer cuando se inauguró la Ruta.

La estación Número 14 es la *Tertulia de Gigantes* del multi-citado holandés Joop Beljon. Él era un hombre enorme, de cara roja, con anteojos, que hizo todas las preguntas imaginables sobre las carreteras principales que cruzaran cerca de su obra. (Deschamps, junio 5, 1968 : 21)

Tertulia de Gigantes está conformada por siete figuras de varia forma, los colores azul, naranja, rosa, violeta y amarillo deambulan por su estructura, aunque sus entrañas grisáceas de concreto delatan su naturaleza. La más alta alcanzan los 10 metros. Su tamaño original era paupérrimo pero debido a la intervención de Goeritz creció como un gigante.

Desde 1968 permanece en la intersección que crean Periférico Sur y Viaducto Tlalpan, frente a la Escuela Nacional de Enfermería y Obstetricia (ENEO).

Estación # 14 Tertulia de Gigantes



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

En el nacimiento de esta escultura el concreto fue vertido en moldes de madera erectos in situ, trabajo hecho, cubetada a cubetada, por un grupo de albañiles, quienes subieron y bajaron escaleras con pesos de más de treinta kilos sobre sus

hombros. Antes de que la terminaran de colar, una de las cimbras de madera se reventó y al secarse el concreto le causó una deformidad. En ese momento, según rememoró el artista, “los albañiles no comenzaron a culpar del accidente a los burócratas del Comité Olímpico”, como lo hubieran hecho trabajadores de su país. Ellos como si nada continuaron haciendo bromas. Días más tarde los albañiles con marros y cinceles comenzaron a cortar a mano la parte mal formada. Entonces, el holandés entendió que no era el único escultor ahí y se sintió muy orgulloso de la capacidad de los mexicanos.

Después de años de abandono, gracias al Patronato el esplendor de la Tertulia resurgió. En su restauración, concluida en el año 2004, los colores que luce fueron indicados por su creador en su última visita a México en 1998. Lo anterior, en contraste con los colores que fueron sugeridos por Goeritz en 1968. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017). El artista holandés no pudo por sí mismo ver su obra restaurada, murió en el año 2002. En tal renovación participó la aseguradora ING Comercial América, quien desde entonces se ocupa de su conservación. Continúenos con la travesía.

La estación Número 15 es la obra del israelí Itzhak Danziger. Se ubicaba cerca del puente integrado por la Avenida México-Xochimilco y Periférico Sur, en dirección sur norte. El propio Danziger expresó sobre ella:

“Una transición de escultura como objeto a escultura como trabajo urbano es la que cambia las ideas personales del artista a un lenguaje fundamentalmente conceptual de signos y símbolos que hablan de la función y presencia del hombre en el ambiente. Los significados formales y de contexto en Puerta de Paz se convierten en valores existenciales”.
(Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

La escultura pasó por dos procesos de rescate, mismos que su autor no presencié debido a su muerte prematura en 1977. El último plan coincidió con su reubicación al trébol vial formado por el Periférico y el Viaducto Tlalpan. La primera restauración fue posible gracias al trabajo en conjunto de la Embajada de Israel en México, el Instituto Cultural México-Israel A.C., Arquitectos Picciotto y la Familia

Asa, Así, el 16 de enero del 2005, *Puerta de Paz* fue presentada en un acto al que asistieron el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, presidente del Comité Organizador de los Juegos de los XIX Olimpiada y Helen Escobedo, una de las dos escultoras que participaron en la Ruta.

Ahí, Ramírez Vázquez rememoró una anécdota respecto a las Olimpiadas:

“Nos pidieron que, para evitar problemas, los participantes de Israel y los países árabes estuvieran en edificios separados de la Villa Olímpica, pues la Guerra de los Seis Días estaba muy reciente. No hicimos caso y respondimos: al contrario, los colocaremos de vecinos, pues de eso se tratan los Juegos Olímpicos, de conocerse. Lo hicimos y terminaron amigos”.
(Matadamas, enero 16, 2005 : p. C2)

Su segunda restauración ocurrió en mayo de 2014. En ella, el Patronato contó con el apoyo de la Embajada de Israel en México. La obra trajo consigo un proyecto denominado *Bosques comestibles*, una iniciativa ecológica que acompañará su entorno inmediato.

Estación # 15 Puerta de Paz



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

En este espacio los habitantes de la Delegación Tlalpan participan en actividades de siembra y cosecha urbana en un entorno artístico. (Péreztrejo, mayo 19, 2014: C6). La delegación Tlalpan es la depositaria de este proyecto en colaboración la fundación Karen Kayemet Leisrael.

La siguiente estación, la Número 16, se ubica cerca de la glorieta conocida como Vaqueritos, sobre Periférico en el camellón divisorio de la vía rápida y la lateral, en dirección sur-norte. En la actualidad se tiene previsto su traslado al trébol vial de Periférico y Viaducto Tlalpan. Esta escultura, hecha por Oliver Seguin, es la presencia de Francia en la Ruta.

La participación de Seguin en el proyecto ideado por Mathias Goertiz consiste en dos bloques en los que predominan las líneas rectas conformados cada uno por dos grandes masas, una negra y otra blanca, lo que ofrece una escultura visualmente pesada y de gran fuerza con 7 metros de altura. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Seguin vivió una temporada en México y durante la *Reunión Internacional de Escultores* fue uno de los más activos. Así lo demuestran sus intervenciones en las que se refirió a las posibilidades del Consejo Internacional de Planeación Artística, tesis planteada por Goertiz en la apertura del evento. (Deschamps E., junio 18, 1968 : p.A9)

Estación # 16



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Ahora, llegamos a la estación Número 17, obra del marroquí Mohamed Melehi, quien sustituyó al representante del continente africano negro, mismo que Goertiz no logró conseguir. Al momento de ser construida, los albañiles le llamaban

charamusca por su forma retorcida. Melehi encontró gracioso el nombre y lo adoptó. (Israde., julio 10, 2015 : C.17). Pasó a ser conocida como: *Charamusca Africana*.

Originalmente la escultura se ubicó sobre Periférico, kilómetro y medio antes de paradero de Cuemanco. Consiste en una columna blanca y ondulante de 11 metros de altura rodeada por un recuadro rojo de acero. Una de sus cualidades es su posibilidad de adelgazar de manera sorprendente al ser observada desde sus laterales. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Estación # 17 Charamusca Africana



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

El propio Melehi, en su visita por la restauración de su obra, la describió:

"Cuando a un escultor o pintor se le pide realizar una obra, cada quien la hace según su propio alfabeto. Yo trabajaba en Marruecos, utilizando el motivo de la ondulación, que vertical puede ser una llama, el fuego, y horizontal el oleaje, el agua, dos símbolos importantes. La escultura también refleja un mensaje sensual, pues las curvas pueden ser como un cuerpo humano que se desarrolla en el espacio." (Jiménez, julio 2, 2006 : 35)

Ha sido restaurada en dos ocasiones. La primera concluyó el 25 de junio de 2006 con fondos proporcionados por Fundación Recycling Planet A.C. El día de su reinauguración Melehi comió tacos de barbacoa en un puesto del tianguis de

Periférico y Muyuguarda, muy próximo a su obra. Ahí los tenderos ofrecían su mercancía en español y en árabe, en homenaje a la pieza.

Y sobre la labor de rescate, Melehí agregó:

"Hace treinta y tantos años había una cierta preocupación que buscaba acercar a los pueblos y lograr la paz. Hoy es importante que se vuelva a hablar de este proyecto y de quienes lo imaginaron, como Mathias Goeritz y Pedro Ramírez Vázquez. Por ello, todo eso debe difundirse aún más".

(Jiménez A., julio 2, 2006 : p. 35)

Su segundo rescate concluyó en 2016, mismo que coincidió con su reubicación al trébol vial de Periférico y Viaducto Tlalpan. Aunque estuvo aplazado cerca de tres años por falta de recursos, pues la obra estaba lista desde 2013 para mudarse.

Mustapha Elhor, ministro plenipotenciario de Marruecos, indicó que la obra permaneció dentro de un embalaje de acero, desprendida de su cimiento, lista para un traslado que, al interrumpirse, la dejó expuesta al deterioro por las vibraciones del transporte que circula en Periférico. (Israde, julio 10, 2015 : C17). Por su parte, el Embajador marroquí Abderrahman Leíbek expuso en su momento dicha preocupación en cartas dirigidas a Miguel Ángel Mancera, al Jefe de Gobierno de la Ciudad de México.

En agosto de 2015, Leibek indicó que las autoridades capitalinas se comprometieron a trasladar la escultura donada a México por su país en las Olimpiadas de 1968. (Israde, agosto 1, 2015 : 17). Lo anterior finalmente ocurrió el 30 de enero de 2016.

El trayecto continúa. El turno es para el trabajo de Helen Escobedo. Ella, junto con Ángela Gurría, fueron las únicas mujeres quienes participaron en el proyecto como escultoras. Cuando Escobedo fue invitada a participar en la Ruta diseñó una escultura de 18 metros de alto, obra enmarcada como la estación Número 19, y fue su primera pieza monumental al aire libre.

Esta obra fue muy significativa para la escultora, ya que el tema que realizó en concreto fue abrir las puertas de la imaginación, a los visitantes y así la llamó

Puertas al Viento. (Díaz de León, enero 4, 2011 : C7). Originalmente, en nomenclatura, la obra fue la última del recorrido, pero penúltima en ubicación. La escultura de Jorge Dubón es la última físicamente del sendero, pero está marcada como estación Número 18.

Puertas al Viento se sitúa a la altura de Cuemanco en la lateral del Periférico y está próxima a ser reubicada. Se trata de un muro en azul y verde. En ella, el movimiento existe tan sólo como ilusión óptica. Esta pieza, gracias a su restauración, sigue y seguirá con sus insinuaciones al viento para que pase por ella. Así, gracias al apoyo otorgado por Fundación BBVA Bancomer en el 2004, lucirá excepcional, y más todavía con su traslado al trébol vial de Periférico y Viaducto Tlalpan.

Estación # 19 Puertas al Viento



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Al momento ser concebida, la escultura fue planeada para ubicarse frontalmente respecto al sentido de la carretera, pero los cambios de última hora obligaron a construirla lateralmente. Para Rita Eder, crítica de arte, su posición lateral altera el concepto original:

“Puertas al Viento es un muro esbelto, semi-horadado por un círculo con prolongaciones rectas que levemente deja pasar el espacio. Toda obra que

escoge la forma o simbología de puerta o ventana está asociada con el misterio de lo que se ha escapado, pero también con aquello que está por suceder, es decir, una conjunción de pasado y futuro”. (Eder, 1982 : 41)

Sin embargo, la propia Escobedo atajó lo anterior:

“Como era la última, yo la había ideado frontal. Llegaba uno hacia ella y ahí estaban las Puertas al Viento, entreabiertas para poder ver lo que había detrás. Me desesperé cuando vi que habían hecho la base y la estructura estaba de lado, de haberlo sabido hubiera diseñado algo diferente, pero ni modo. Al ver la estructura en varilla, transparente, me quedé maravillada. Pensé: Si ahorita me está fascinando, qué será cuando terminen la escultura, cuando la pinten. Pero cuando le pusieron el concreto y la pintaron —de verde y azul— y le dieron sus acabados, como en mi maqueta original, se cerró el paisaje, ya no podía ver la alfalfa en los campos de atrás, ya no podía ver el cielo. A partir de ese momento decidí nunca más cubrir una estructura”. (Martínez, junio 5, 2010 : L7)

Respecto al rescate de la Ruta, Helen Escobedo se mostraba escéptica, pues consideraba la complicación “de rescatar la memoria de lo que ya desapareció”. (Ceballos, marzo 6, 2003 : C2). Escobedo no vio reubicada su obra. Murió en la Ciudad de México el 16 de septiembre de 2010 vencida por el cáncer.

Llegamos al final. La escultura del mexicano Jorge Dubón es la última del sendero: estación Número 18. Esta obra se mantiene en las inmediaciones de Cuemanco, en la entrada de la Pista Olímpica Virgilio Uribe, lugar en el que se efectuaron las competencias de remo y canotaje en las Olimpiadas.

Actualmente la escultura está abandonada, pero no muy deteriorada, aunque sin restauración por muchos años, está en busca de un padre adoptivo.

Estación # 18



[Fuente: Fotografías de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

Dubón creó para la Ruta una escultura que sugiere ser un icono para la zona. La escultura presenta dos estructuras: una es una gran columna tubular abierta, de color gris, que se impone en el espacio; la segunda da la idea de una T incompleta que asemeja unas alas abiertas en color amarillo, conformadas por franjas horizontales. (Patronato Ruta de la Amistad A.C., 2017)

Dubón, entre los escultores participantes en la *Reunión Internacional de Escultores*, era uno de más introvertidos:

“El tímido y más joven es Jorge Dubón. El joven mexicano que envió desde París unas maquetas realizadas en cajas pequeñas de cigarrros. Vestía pantalones tipo vaquero y una camisa azul. Siempre estaba cruzado de brazos abstraído”. (Deschamps, junio 5, 1968 : 21)

Cabe destacar que Dubón obtuvo su lugar gracias a la *Tercera Bienal de Escultura*, convocada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en donde el premio era un lugar en de la Ruta.

También viene a cuento cómo el escultor uruguayo Gonzalo Fonseca ayudó a Dubón a realizar su escultura con un proceso similar -cemento colado- al utilizado en la *Torre de los Vientos*. Él mismo recordó:

Había otro escultor que me preguntaba cómo había conseguido hacerlo colado y yo le ayudé. Lo invité a que nos juntáramos en dos o tres reuniones.

Era un escultor mexicano, Jorge Dubón. Al final conseguimos que también le hieran colado. Las dos que se hicieron con cemento colado se salvaron, es una buena elección. (Reyes, 1996)

Dubón no verá su obra renacer. Falleció en París el 20 de septiembre de 2004.

En recapitulación, fue decisión de Herbert Bayer y del propio Goertiz que la representación de México abriera y cerrara el recorrido con las esculturas de Ángela Gurría y Helen Escobedo. (Fernández, 2013 : 75)

RUTA DE LA AMISTAD			
ESTACIÓN	ESCULTURA	ARTISTA	PAÍS
1.	Señales	Ángela Gurría	México
2.	El Ancla	Willi Gutmann	Suiza
3.	Las Tres Gracias	Miroslav Chlupac	Checoslovaquia
4.	Sol	Kiyoshi Takahashi	Japón
5.	Sol Bípodo	Pierre Székely	Hungría-Francia
6.	Torre de los Vientos	Gonzalo Fonseca	Uruguay
7.	Hombre de Paz	Constantino Nivola	Italia
8.	Disco Solar	Jacques Moeschal	Bélgica
9.	Rueda Mágica	Todd Williams	Estados Unidos
10.	Reloj Solar	Grzegorz Kowalski	Polonia
11.	México	José María Subirachs	España
12.	Janus	Clement Meadmore	Australia
13.	Muro Articulado	Herbert Bayer	Austria-Estados Unidos
14.	Tertulia de Gigantes	Joop J. Beljon	Holanda
15.	Puerta de Paz	Itzhak Danziger	Israel
16.	Sin título	Olivier Seguin	Francia
17.	Charamusca Africana	Mohamed Melehi	Marruecos
18.	Sin título	Jorge Dubón	México
19.	Puertas al Viento	Helen Escobedo	México

[Fuente: Elaboración propia]

CAPITULO IV

Un futuro para la Ruta

1. Premonición: Monumento artístico

Uno de los objetivos del Patronato Ruta de la Amistad A. C. es lograr la declaración de la Ruta como monumento artístico por parte del INBA. El Patronato tiene proyectada esta petición de declaratoria de la *Ruta de la Amistad* como monumento artístico para años venideros:

“Alguna vez se hizo el esfuerzo, pero no llegó a nada más. Nosotros no hemos pedido todavía que sean declaradas monumento artístico porque tendríamos muchas trabas para trabajar con las piezas, para restaurar tendríamos que hacer filas y filas, papeleos. Trabajamos de una manera en que ni siquiera al INBA le avisamos. Hacemos las cosas nosotros, eso nos da un margen de maniobra impresionante, de otro modo cada cosa sería una pesadilla. Entonces hasta que estén totalmente restauradas todas las esculturas vamos a hacer la petición”. (De la Torre, 2007)

En esta argumentación se debe precisar los términos: Patrimonio artístico y monumento artístico. El INBA no ha declarado a la Ruta como patrimonio artístico, como tal, porque no puede. ¿Cómo es eso?

Según la *Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* en su Artículo 45 dicta que “el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura es competente en materia de monumentos y zonas de monumentos artísticos”. (LFMZAAH, 2015). Así, para determinar cuáles bienes pueden declararse monumentos artísticos se debe cumplir con lo establecido en el Artículo 33 de la misma ley:

“Son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante. Para determinar el valor estético relevante de algún bien se atenderá a cualquiera de las siguientes características:

representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizados y otras análogas. Tratándose de bienes inmuebles, podrá considerarse también su significación en el contexto urbano.” (LFMZAAH, 2015)

Es decir que la *Ruta de la Amistad* en su calidad de bien inmueble puede ser declarada como monumento artístico y no como patrimonio artístico. Parecería sosa esta aclaración si tomamos en cuenta que contextualmente la expresión patrimonio artístico engloba la primera expresión. Sin embargo, es importante considerarlo.

Tal declaratoria está en proceso desde marzo del año 2003. En esa fecha, Sara Topelson, directora de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA, declaró que aún no se habían iniciado los trámites necesarios porque es un proceso “muy complicado” (Ceballos, marzo 6, 2003 : C2), no es algo que se pueda lograr de un día a otro y por la misma razón estaba poniendo todo su empeño para lograr su catalogación como obra artística. Incluso agregó que no estaba segura de que durante su administración –la cual concluyó en diciembre de 2006- se lograra la declaratoria.

Estamos en el año 2018 y sobre la declaratoria aún no hay señales, aunque los esfuerzos durante estos años, principalmente en restauración de esculturas, han sido encomiables.

Para Luis Javier de la Torre la dificultad de catalogar la obra por parte del INBA “es una pendejada, lo que estamos haciendo es trabajar, nada más les avisamos cuando hay una inauguración y se tomen la foto, ya saben que el Patronato trabaja perfectamente, ni se meten”. (De la Torre, 2007)

Esta posición la confirma el INBA a través de la respuesta a una petición de información solicitada vía el Instituto Nacional de Transparencia, Acceso a la Información y Protección de Datos Personales (INAI).

Con esta solicitud se buscó dar refutación a los siguientes cuestionamientos:

- ¿Ya se iniciaron los trámites para su declaratoria como Monumentos Artísticos?
- ¿En qué etapa van esos trámites?
- ¿A quién le corresponde pedirlos?
- ¿A quién le corresponde ejecutarlos?

La respuesta dada por el INBA a través del INAI fue: “A la fecha, ninguna persona física o moral ha presentado al INBA petición para que sea declarada Monumento Artístico la Ruta de la Amistad.” (INAI, 2007)

Respecto a esta posible declaratoria han expresado su opinión algunos críticos, entre ellos el historiador de arte Francisco Reyes Palma quien al conocer desde su origen el proyecto de la Ruta asegura que la intención de una declaratoria lleva años planteándose.

Agrega que “son cosas muy precisas y concretas que llevan un tiempo determinado pero que con trabajo es factible hacerlas. De no darse una declaratoria, el futuro de la Ruta es continuar con los buenos deseos, pero con eso no se mantiene el patrimonio sino con una disciplina seria de estudio, clasificación y preservación”. (Ceballos, marzo 6, 2003 : C2). Además, celebró la encomiable labor del Patronato al utilizar las esculturas como espacios de tránsito en las que otros artistas puedan hacer exposiciones.

Incluso Helen Escobedo, la creadora de la estación Número 19, se mostró escéptica al considerar que luego de más de treinta años se pueda rescatar la memoria de lo ya desaparecido.

El mismo presidente del Patronato afirmó que a pesar de los grandes aciertos realizados por el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos tuvo el error de no dejar protegidas las obras en derechos y leyes.

2. Camino legal, propiedad, similares y conexas

Sobre la propiedad de las esculturas varias son las posiciones existentes. En la solicitud de información ya referida también se le inquirió al INBA acerca de la propiedad legal las esculturas.

Aquí su respuesta: “El INBA desconoce el régimen de propiedad de la Ruta de la Amistad y se le sugiere dirigirse al Gobierno local”. (INAI, 2007)

No fue necesario acudir con alguna autoridad del gobierno capitalino, Luis Javier de la Torre aclaró que las esculturas son propiedad del gobierno de la Ciudad de México, pero están bajo comodato del Patronato. “Tenemos un comodato legal con el que hacemos todos los trabajos”, agregó. (De la Torre, 2007)

La propiedad de un bien se da cuando hay una persona ejerciendo todos los derechos sobre él, ya sea un bien mueble e inmueble. Ahora, en el contrato de comodato la persona quien tiene la propiedad del bien en cuestión se lo presta, por decirlo así, a otra. La primera persona es el comodatario y la segunda se convierte en comodante. Entonces este último ejerce todos los derechos sobre el bien hasta terminar el contrato, pero de ninguna forma es su dueño.

A pesar de los aciertos que tuvo el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, De la Torre consideró que el peor error fue no dejar protegidas a las obras en derechos y leyes. (Solís, diciembre 9, 2006 : 38)

Aunque está la otra versión. El profesor Raymundo Fernández argumenta que la propiedad de las esculturas es un problema no resuelto, que viven en una indefinición legal debido a que nunca fueron donadas a la Ciudad de México o entregadas por el gobierno federal.

“Tampoco pertenecen al INBA porque no le fueron cedidas por los artistas, ni al Patronato, ni a las delegaciones que han hecho lo que han querido con ellas, hay una indefinición jurídica en ese sentido, no le pertenecen a nadie. Si alguien tuviera más autoridad sobre las esculturas sería el propio Patronato”. (Fernández, 2007)

También los artistas tienen derecho como autores intelectuales sobre las obras debido a que no fueron los países quienes las donarían sino los propios autores. Por esa razón cuando el Patronato restaura una escultura acude al artista o a la familia de éste para que dé su autorización.

En efecto, la entrega oficial al gobierno federal jamás se efectuó. Estaba agendada para el 1 de septiembre de 1968, incluso se pretendía hacer una ceremonia en cada escultura a la que asistirían los embajadores, el Presidente de la República y miembros del Comité Olímpico Internacional, pero ante el movimiento estudiantil y la posterior represión en Tlatelolco, el temor de las autoridades encabezadas por el presidente Gustavo Díaz Ordaz aumentó. (Fernández, 2007)

En ello, llegó la fecha de la inauguración de los Juegos de la XIX Olimpiada el 12 de octubre y ya no se hizo la entrega oficial de las esculturas. Ahí quedaron, sin tener una propiedad legalmente definida.

3. La escultura urbana como fuente inspiración

Los antecedentes en México de la escultura urbana los dio Mathias Goeritz en su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* publicado en 1954:

“No se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio, como se suele hacer con los carteles del cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande”. (Goeritz, 1954)

Mathias pretendió “una obra de arte total, pero en esta ocasión no en un edificio sino en la ciudad misma”. (Asta, 1997 : 114). Para el artista Pedro Reyes, Goeritz pensaba un arte para las masas, un arte para el gran público, un arte que está fuera de los museos, que crea y genera espacio público. (Sierra, agosto 2, 2016 : C10)

La idea de arquitectura emocional se da como una práctica que desarticula las fronteras entre las artes plásticas y el espacio arquitectónico. (González, octubre 1, 2015 : S36). Así, el arte salió de su espacio doméstico, vinculándose con los ciudadanos y la forma en cómo genera identidad.

“Lo primero que hay que en tender es que el arte público tiene que ver con la configuración del sentido material del lugar, la intervención del espacio social son todas estas prácticas escultóricas de arte público que esculpen las relaciones sociales”, considera el curador José Luis Barrios. (Ávila, noviembre 19, 2014 : E7)

La *Ruta de la Amistad* queda enmarcada en ese contexto de esclarecer el paisaje urbano, no por ornamento de carácter propiamente estético sino también por su funcionalidad e integración, así como detonante de encuentros sociales. Además, significó la concreción de un sueño largamente acariciado por artistas urbanos, relacionado con dotar de las cualidades del arte abstracto al funcionalismo vinculado con la construcción de una vía de alta velocidad. (Fernández, 2013 : 71)

Objetivo encomiable planteado también en la *Reunión Internacional de Escultores*: enfocarse en la tarea de embellecer los sitios donde habita el hombre,

transformar el paisaje de las metrópolis, evitar la fealdad de las ciudades y las carreteras, así como sacar el arte de los museos y galerías.

Enrique Chao destaca que durante la segunda mitad del siglo XX un desfile de monumentos y esculturas de concreto de gran formato ocuparon los espacios públicos y privados de las urbes; en México la *Ruta de la Amistad* fue la principal. (Chao, 2003)

Y sobre esta necesidad de embellecer las ciudades, también Pedro Álvarez del Villar plantea:

“La tarea de esclarecer la medida en que el arte puede ser integrado a la ciudad, no como adorno de ésta, sino en función de su existencia... la urgencia del retorno, de la vuelta a una forma urbana que estime la hermosura tan indispensable”. (Álvarez del Villar, junio 19, 1968 : A7)

En adición, Pierre Székely, creador de la estación Número 5, indicó que “todo arte es contemporáneo, pues con él se experimenta, se siente y se vive desde el presente. (Székely, 2000). También el escultor marroquí Mohamed Melehi dio su postura:

“Me quedaría en el mismo espíritu, pero sería una obra que tendría que manifestar un deseo de reducir el interés por la materia y acentuar más el interés por la poesía. Entiendo por poesía una libertad de expresión... La creación artística cambia con el paso del tiempo y se adapta al contexto”. (Jiménez, julio 2, 2006 : 35)

Asimismo, Ángela Gurría toca el asunto:

“No soy diseñadora porque yo soluciono todos los problemas que puedan presentarse. Un diseñador únicamente hace un dibujito, yo calculo el peso de la escultura, tengo que resolver dónde va a estar el punto de apoyo, hago todo un estudio previo porque considero que la escultura urbana es una

señal que se coloca en una ruta o en una calle, eso me hace sentir que sirve de algo". (Poniatowska, enero 15, 2017 : 4)

Y la misma Gurría agregó: "la escultura urbana es un arte de muchos, para muchos". (MacMasters, diciembre 10, 2013 : 4)

La Ruta fue para Elena Urrutia, crítica de arte, "el resultado afortunado de proyectos pensados por artistas, arquitectos, urbanistas, paisajistas que deciden en un momento dado qué y cómo se va a hacer una nueva marca en la urbe". (Urrutia, febrero 8, 1999 : 25)

Así, las esculturas de la *Ruta de la Amistad* no son simples masas polimorfas de concreto, cumplen un objetivo. Para el arquitecto y amigo de Goeritz, Ricardo de Robina, ese objetivo es el de ser aceptadas y gozadas por quienes viven cerca de ellas, esto significa que deben integrarse a la vida de la comunidad:

"La escultura urbana monumental es un elemento delicado y requiere de un espacio específico, donde los objetos que lo rodean, no compitan, no obstruyan su vista sino complementen, rematen y otorguen un valor a sus dimensiones". (De Robina, 1997 : 114)

En la actualidad, la realidad es distinta. Beljon lo vaticinó.

"Al contrario de la apariencia de roca sólida y concreto, el arte llamado urbano, hacer cosas públicas, es un arte efímero. La vida de una ciudad y sus alrededores es una vida de constantes cambios. Ninguno de los expertos en planificación puede asegurar desde su oficina cómo va a ser mañana la ciudad de locos, la Ciudad de México. Quizá es imposible calcular cómo va ser una hora después de planteada la cuestión. La Ruta es un espejo de esta patética situación". (Beljon, 1997 : 169)

Opinión compartida por Goertiz:

“El propósito de que las esculturas tuvieran sentido al verlas pasando de prisa en coche se ha cumplido cada vez menos, a causa del congestionamiento del tráfico. El Periférico no se pensó como vía para los vehículos de las carreteras que conectan la capital con el norte del país”. (Monteforte, 1993 : 129)

Si bien la Ruta trata de vincularse con los ciudadanos y la forma en cómo se genera identidad, en contrasentido, el círculo no concluye. Por ejemplo, la defensa de la *Ruta de la Amistad* ha sido un proyecto individual.

"Jamás hemos encontrado apoyo social. No es algo que le interese a la gente, más que nada por el desdén que existe hacia lo nuestro", expresó Luis Javier de la Torre. (Sierra, agosto 2, 2016 : C10)

El ritmo de vida de los ciudadanos no les permite disponer de más tiempo para atender las esculturas de la Ruta. El crecimiento desmedido de la ciudad y la necesidad de cubrir más espacios para desarrollos habitacionales y corporativos generan una planeación urbana espontánea, sin análisis ni conciencia modificatoria.

Marisol Argüelles, subdirectora del Museo de Arte Moderno (MAM), expresó que “falta hacer conciencia en la ciudadanía de la importancia de preservar el patrimonio, de no afectar el espacio público y de no vandalizar las esculturas”. (Sierra, agosto 2, 2016 : C10)

Para Mathias Goeritz “ocupar su espacio, vivir en él, recorrerlo debía ser emocionante”. Más aún: “creía que sólo si emociona la arquitectura puede considerarse un arte”. (Aranda, abril 1, 2015 : 6)

CONCLUSIONES

Los múltiples colores de los monstruos polimorfos de concreto no son suficiente estímulo para dedicarles una mirada. Son vistos todos los días por miles de personas, pero nadie se percata de ello, sólo los muy avezados.

La *Ruta de la Amistad* se convirtió en una colección al aire libre de diecinueve obras artísticas desperdigadas a lo largo de un afluente vehicular, muestra del ingenio y del abandono del hombre, de la barbarie citadina y de sus habitantes.

La Ciudad no existe mas que en la mente de cada uno, sólo eso explica que muy pocos hayan notado la ausencia de la Ruta con el devenir de los años. Ya nada queda de aquella unidad pretendida por Mathias Goeritz y sus amigos, aquellos escultores, quienes entregados a un ideal lograron congregar en el camino del arte, la hermandad de las naciones.

De ese intento por embellecer la Ciudad de México queda poco, esos destellos de genialidad que el Patronato Ruta de la Amistad A.C. se empeña en rescatar. Esfuerzo encomiable y alentador. Ellos encontraron el camino, está en nosotros circunscribirnos. ¡Es posible!

La memoria es una creación personal como lo son las interpretaciones. Así son las implicaciones de la Ruta como hito urbano e histórico, como una manifestación de los espacios públicos convertidos en puntos de encuentro, en referencias culturales, en fuentes de inspiración.

Este ensayo se trató de una interpretación enfocada en dilucidar si en efecto la Ruta es un patrimonio cultural olvidado. Dirección, en primera instancia, acertada, pero sorprendentemente, en segundo plano, errónea. La Ruta no está en el abandono. Ésta, es su aportación y con ello esclarecemos las acepciones patrimonio artístico y monumento artístico referidas.

Este proyecto es la ventana hacia un punto de vista, hacia una perspectiva de carácter personal basada en datos objetivos, tanto como pueden serlo. Válida y debatible como cualquier otra. Defendible quizá, pero indudablemente concreta. Y no lo es en su carácter de sintética sino en su forma palpable.

Ahí están los hechos y en su circunferencia los matices, en las interpretaciones personales -que no las propias-. Me refiero a las de los personajes que les dan vida; esos actores sin los que este texto no tiene sentido.

En parte, la razón de este ensayo es darles voz, no que no la tengan, por supuesto, simplemente se trató de un acto de focalización y aguzamiento.

Quedaron algunas voces y datos sin cabida en él, claro, es parte de la disección de la realidad, importantes o no, pero susceptibles a otras interpretaciones. Por las circunstancias no fue posible acceder de forma directa a todos los actores involucrados. Quizá este ensayo tendría otro derrotero si -por ejemplo- Mathias Goeritz hubiera dado su voz de primera fuente o qué decir de alguno de los escultores. Sin embargo, lamentarse no aporta nada: el camino que tomó fue el correcto.

Tachar, borrar, eliminar, suprimir son tareas de todo investigador que se precie de serlo. No se trató de escribir historia sino de agregar contenido, de sumar. Tampoco se trató de un texto de toma de conciencia, claro que no, más bien es un texto de toma de postura: ¿A qué lado queremos pertenecer?

Las prioridades hoy son muy distintas a las de hace algunos años. Los hechos dejaron de ser importantes por su significación (económica, política, cultural y social), lo son por su carácter de novedoso, sorprendente, escandaloso y espectacular. Este ensayo también responde a eso, a la búsqueda de un significado, al regreso de una propuesta de contenido sobre una de inmediatez y laconismo.

Hoy nos hacen falta guías trazadores de caminos y horizontes, no sólo para encontrar contenidos creativos sino útiles. Es decir, recurrir a las habilidades creativas, pero también críticas, indispensables para reinventar modelos de manera que sean afables a los destinatarios y hagan de nuestra comunidad un sitio mejor para vivir. Luchemos contra el vacío de crítica constructiva y alejémonos de la indiferencia hacia lo que sucede en el mundo.

Debe quedar claro, este texto tuvo la encomienda de conjugar un investigador con un escritor, amalgamarlos, el de producir un discurso coherente, con forma, fondo y estilo, usando un lenguaje simple, asequible y atractivo.

Asimismo, trató de enlazar capacidad, educación, conocimiento e, incluso, intuición para observar con ojos expertos la realidad, desmenuzarla y compartirla.

Si con ello, seguimos persiguiendo al mundo con la mirada fresca, el objetivo se cumplió.

En corolario, gracias a este ensayo entrevemos que la Ruta se convertirá - confiemos en ello- en un símbolo que trascenderá nuevas épocas y generaciones venideras. Responderá a la conceptualización del paisaje y su unción con el arte. Validar su importancia es dimensionar en la escultura urbana una práctica vigente y así mantener el espíritu emocional de nuestra colectividad. La Ruta embellece el espacio público, transforma el panorama, pero no es su primaria función. Ésta, es generar vivencias colectivas y con ello identidad: que la comunidad se apropie de ella, forme parte de la vida de las personas y, con ello, se integre a su patrimonio, no de forma literal, pero sí de manera idílica.

La *Ruta de la Amistad* también es una señal, un pragmatismo de ubicación. Este corredor escultórico es único en el mundo y en eso estriba su significación. La tarea fundamental es conservarla, su entorno e historia, con ello aseguramos su futuro. Si bien no todo es alentador, aún quedan esculturas por rescatar -por ejemplo la de Jorge Dubón en el embarcadero de Cuemanco-. Es preciso sumarse a esta vorágine. Vencer la apatía y participar en las diversas actividades propuestas por el Patronato, cada uno desde su trinchera, qué importa si las autoridades capitalinas apoyan en forma mínima.

El recorrido de este sendero, halagador y decepcionante, no fue sencillo. Tomemos la oportunidad de reencontrarnos con el pasado, percibirlo y asirlo, gracias a la *Ruta de la Amistad*. Entendámosla con mayor precisión y, por supuesto, démosle una visita inesperada. Quizá, con suerte, encontremos en las esculturas la esencia de sus creadores, el espejo a través del cual miraron.

No se necesita demasiado para saber que si la Ruta emociona es porque la belleza es indispensable.

Febrero 2018

REFERENCIAS

LIBROS

- Asta, Ferruccio. (1997) *Los Ecos de Mathias Goeritz*. Catálogo de la Exposición. (Primera Edición). México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Antiguo Colegio de San Ildefonso UNAM
- Beljon, Joop. (1997). La Ruta de la Amistad. En Ida Rodríguez y Ferruccio Asta, *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*. (pp167-181). México: UNAM IIE-Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Bell J. (2002). *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación*. (Primera Edición). Barcelona: Gedisa.
- Blalock, Hubert M. (1971) *Introducción a la investigación social*. Buenos Aires: Amorrortu,
- Bunge, Mario. (1989). *La investigación científica*. México: Siglo Veintiuno Editores
- De Robina Rothiot, Ricardo (1997). Mi relación con Mathias Goeritz. *Escultura Urbana, integración plástica y estética del urbanismo*. En Ida Rodríguez y Ferruccio Asta, *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*. (pp114-115). México: UNAM IIE-Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Eder Rita. (1982). *Helen Escobedo* (Primera edición). México: UNAM
- Flores Olea, V, et. al. (1980). *La rebelión estudiantil y la sociedad contemporánea*. (Primera Edición) México: UNAM-FCPyS.
- Goeritz, M. (1984) *Imagen y obra escogida*. (Primera Edición). México: UNAM Dirección General de Proyectos Académicos-Centro de estudios sobre la Universidad.
- Kassner Lily. (1998). La Ruta de la Amistad. *En Mathias Goeritz. Una biografía 1915-1990*. México: Conaculta-INBA.
- Monteforte Toledo, M. (1993). *Conversaciones con Mathias Goeritz* (Primera edición en español). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Morais, Frederico. (1982). La Ruta de la Amistad. En M. Frederico. *Mathias Goeritz* (pp. 70-78). México: UNAM.
- Pardinas Felipe. (2012). *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. (Cuadragésimoprimer reimpresión). México: Siglo Veintiuno Editores.

Saramago José. (1998). Viaje a Portugal. (Primera Edición): México: Alfaguara.

Tovilla Laguna, A., (1968). Manual Deportivo Olímpico (Primera edición en español). México: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada-UTEHA

REVISTAS

Amador Tello, J. (2013). Reubicación de la Ruta de la Amistad. *Revista Proceso*. Disponible en [<http://hemeroteca.proceso.com.mx/?p=341255>] noviembre 12, 2018.

Bourdieu, Pierre. (2004) Las Ciencias Sociales como objeto. *Metapolítica*, Vol. 8, núm. 33, enero – febrero, 22-25.

Cortés Koloffon, A. (2012). Tres momentos con Ángela Gurría. *Siempre!*, 3080 (LVIII) 84-85

Fernández Contreras, R. (2013). La Ruta de la Amistad. *Relatos e Historias de México*. 62(VI), 68-77.

Goeritz Mathias. (1970). Highway sculpture: The Towers of Satellite City. *Leonardo* 3 (3), 319-322.

Herrera Adriana. (2012). Huanchaco. *Poder y Negocios*, 10 (8), 84-85

Quintana, A. (2008). Planteamiento del problema de investigación: errores de la lectura superficial de los libros de texto de metodología. *Revista IIPSI*, vol 11, núm 1. PP 239-253. Disponible en [<http://www.scielo.org.pe/pdf/rip/v11n1.pdf>] febrero 11, 2010.

Wendl, Karel. (1998). The Route of Friendship: A Cultural/Artistic Event of the Games of the XIX Olympiad in Mexico City - 1968. *OLYMPIKA: The International Journal of Olympic Studies*. Volume VII. PP.113-134.

Morales Betancorut, M. (2012). Los ojos de Bélgica en México. *Líderes Mexicanos*, 211(21), 128-130.

Chao, E. (2003). La escultura y la dimensión del concreto. *IMCYC Revista Construcción y Tecnología en Concreto*. Disponible en: [www.imcycwyc.com/cyt/enero03/escultura.htm] marzo 20, 2017

Gómez Nashiki, A. (1988). 1968 Cronología del movimiento estudiantil mexicano. *Revista Nexos*. Disponible en: [<https://www.nexos.com.mx/?p=4996>] diciembre 11, 2017

PERIÓDICOS

Alcocer Miranda Jennifer. (febrero 6, 2013). Adeudo a empresa frena la mudanza de estatuas, *La Crónica de Hoy*.

Álvarez del Villar, Pedro. (junio 19, 1968). Hermosura indispensable, *Excélsior*.

Appendini Lupita. (junio 22, 1968). Habla el escultor Jacques Moeschal, *Excélsior*.

Aranda Luna Javier (abril 1, 2015). Mathias Goeritz el arte que se habita, *La Jornada*.

Ávila Sonia. (diciembre 5, 2011). Levaron El Ancla, *Excélsior*.

Ávila Sonia. (febrero 1, 2012). Extienden vida de Ruta de la Amistad, *Excélsior*.

Ávila Sonia. (febrero 26, 2013). Vuelve brillo a obra de Bayer, *Excélsior*.

Ávila Sonia. (noviembre 19, 2014). Derrumban idea de un solo arte público. *Excélsior*.

Ávila Sonia. (mayo 23, 2015). Carbonizan obra en la Ruta de la Amistad, *Excélsior*.

Ávila Sonia. (octubre 31, 2015). Interviene el viento, *Excélsior*.

Callejas Miroslava. (2016). Cuando en México 68 se sacó el arte de las galerías. *El Universal*. Disponible en: [<http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/08/8/cuando-se-intento>] agosto 12, 2017

Ceballos Miguel Ángel. (marzo 6, 2003). Brindan contra grafitis obras de la Ruta de la Amistad, *El Universal*

Ceballos Miguel Ángel. (mayo 27, 2004). Rescatan Ruta de la Amistad, *El Universal*

Cid de León Óscar. (enero 30, 2014). Renuevan el entorno de la escultura Janus, *Reforma*.

Deschamps Eduardo. (junio 2, 1968). Se reunirán aquí los más famosos maestros de la escultura moderna de todo el mundo, *Excélsior*.

Deschamps Eduardo. (junio 5, 1968). 18 escultores en la jaula, *Excélsior*.

Deschamps Eduardo. (junio 8, 1968). El escultor Meadmore está en la Capital, *Excélsior*.

Deschamps Eduardo. (junio 18, 1968). Congreso sobre un ideal, *Excélsior*.

Díaz de León, Raquel. (enero 4, 2011). Marcada por la Ruta Olímpica, *Excélsior*.

Dosta Valentín. (febrero 23, 2004). Al rescate de la Torre de los Vientos, *Milenio Diario*.

González Duncan Viveka. (octubre 1, 2015). De la arquitectura emocional a una crítica actual, *El Universal*.

González Prado Victoria. (octubre 26, 2012). De Cinco Estrellas. Reinauguran la Ruta de la Amistad, el corredor escultórico más grande del mundo, *Diario Imagen*.

Hernández Aura. (julio 27, 2016). Ruta de la amistad en VR y 360°, *Excélsior*.

Israde Yanireth. (julio 10, 2015). Olvidan obra marroquí, *Reforma*.

Israde Yanireth. (agosto 1, 2015). Prometen trasladar escultura de Melehi, *Reforma*.

Israde Yanireth. (febrero 1, 2016). Mudan escultura, *Reforma*.

Jiménez Arturo. (julio 2, 2006). Es importante rescatar el espíritu que animó la Ruta de la Amistad: Melehi, *La Jornada*.

Leal Felipe. (abril 19, 2015). Mathías Goeritz y la ciudad. *La Jornada*.

López Jonás. (diciembre 5, 2011). Protegen 'El Ancla' de la Autopista Sur, *Reforma*.

MacMasters Merry. (septiembre 18, 2010). Muere Helen Escobedo; "nunca se plegó" al mercado del arte: Tibol, *La Jornada*.

MacMasters Merry. (diciembre 10, 2013). La escultura urbana llega a muchos; es un arte vivo: Angela Gurría, *La Jornada*.

Martínez Gerardo. (octubre 14, 2012). Avanza el rescate de la Ruta de la Amistad, *El Universal*.

Martínez S. José Luis. (junio 5, 2010). "Mientras viva seguiré creando cosas nuevas", *Milenio Diario*.

Matadamas María Elena. (enero 16, 2005). Arte en ruta, *El Universal*.

Montañés, J. Á., (2014). Fallece Josep Maria Subirachs, el escultor que se atrevió a medirse con Gaudí. *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2014/04/08/actualidad/1396949594_488835.html] septiembre 14, 2017

Montes Rafael. (agosto 15, 2016). Herencia Olímpica, *Máspormás*

Morales Lorena. (enero 22, 2012). Reubican Ruta de la Amistad, *Reforma*.

Nochebuena Marcela. (octubre 13, 2012). Guardan esculturas recuerdos, *Reforma*

Oliva Jessica. (mayo 5, 2013). Japón también se suma a la nueva Ruta de la Amistad, *Milenio Diario*

Péreztrejo Sergio (mayo 19, 2014). Ponen en marcha en Tlalpan la “Puerta de Paz, Bosque Comestible”, *El Sol de México*.

Poniatowska Elena. (enero 15, 2017). Ángela Gurría: “el trabajo manual es la faena más noble del mundo”, *La Jornada*

Patronato Ruta de la Amistad. (noviembre 12, 2013). Esquela, *El Universal*.

Ramírez Kenya. (julio 29, 2012). Rescatan Ruta de la Amistad del DF, *Excélsior*.

Reyes Luis Fernando. (diciembre 2, 2011). Reubican ‘El Ancla’ por obra del 2° Piso, *Reforma*.

Reyes Luis Fernando. (diciembre 5, 2011). Reparar la escultura por dentro y por fuera, *Reforma*.

Reyes Luis Fernando. (febrero 17, 2013). Reubican monumentos, *Reforma*.

Saavedra Aurora María. (agosto 18, 1968). Entrevista con Froylán Ojeda. *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excélsior*.

Sánchez Sandra. (enero 25, 2016). Gracia recrea obra de Bayer, *Excélsior*.

Sarabia Dalila. (julio 27, 2012). Reinstalan esculturas de Amistad, *Reforma*.

Sarabia Dalila. (agosto 19, 2012). Aplican la arqueología a paisaje de trébol vial, *Reforma*.

Sierra Sonia. (agosto 2, 2016). Las batallas en defensa de la escultura pública, *El Universal*.

Solís Alberto. (diciembre 9, 2006). Ruta de la Amistad, sin sustento legal, *Milenio Diario*.

Solís Alberto. (septiembre 14, 2012). Presentan instalación de Grimanesa Amorós en la Ruta de la Amistad, *Milenio Diario*.

Staff. (febrero 17, 2013). Recuperan pieza de Colegio Olinca, *Reforma*.

Staff. (mayo 19, 2014). Reviven escultura Puerta de Paz, *Reforma*.

Urrutia Elena. (febrero 8, 1999). La escultura urbana y la anarquía, *La Jornada*.

Villegas Hernández, V. (mayo 17, 2011). Hay un reportero para cada tema en la vida: Guillermprieto. *El Financiero*.

DOF

Diario Oficial de la Federación. (1967, 27 diciembre). Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. Disponible en: [<http://cronica.diputados.gob.mx/DDEbates/47/1er/Ord/19671227.html>] octubre 10, 2017

ARTÍCULOS DIGITALES

De la Torre González, L. J. (2017). Programa de Intervenciones en la Ruta de la Amistad. Disponible en: [<http://www.mexico68.org/es/intervenciones/>] junio 16, 2017

Goeritz Mathias (1953). Manifiesto de la Arquitectura Emocional. *Museo Experimental El Eco-UNAM*. Disponible en: [<http://eleco.unam.mx/eleco/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>], octubre 25, 2017

Castellanos Juan Carlos (2009). La Ruta de la Amistad resurge del abandono sobre las ruinas del Xitle. Disponible en: [<http://armeijueiro.blogspot.mx/2009/08/la-ruta-de-la-amistad-resurge-del.html>] diciembre 12, 2017

TESIS

Añorve Añorve, D. (2000). *Los juegos olímpicos como escenario político e ideológico durante la guerra fría*. (Tesis de R.R.I.I. no publicada). México: UNAM FCPyS.

Espinosa Prieto, J. F. (1986). *Movimiento Olímpico y las Relaciones Políticas Internacionales*. (Tesis de R.R.I.I. no publicada). México: UNAM FCPyS.

ENTREVISTAS

De la Torre González, Luis Javier. (febrero de 2007). *La Ruta de la Amistad*. (R. Domínguez, entrevistador). México

Fernández Contreras, Raymundo. (febrero de 2007). *Mathias Goeritz y la Ruta de la Amistad*. (R. Domínguez, entrevistador). México.

Fonseca, Gonzalo (diciembre de 1996). *La Torre de los Vientos y el arte in situ*. (P. Reyes, entrevistador). Nueva York.

PONENCIAS

Székely Pierre. (2000). *El Sol Bípodo*. Ponencia presentada en la Universidad Iberoamericana. 25 agosto, Ciudad de México.

DISCURSOS

Díaz Ordaz, Gustavo. (1969). *Quinto Informe que rinde ante el H. Congreso de la Unión el C. Presidente de la República*. México: Dirección General de Difusión y Relaciones Públicas, Presidencia de la República, 1969.

Díaz Ordaz, Gustavo. (1968). *Cuarto Informe que rinde ante el H. Congreso de la Unión el C. Presidente de la República*. México: Dirección General de Difusión y Relaciones Públicas Presidencia de la República.

SITIOS WEB

Comisión Nacional de Cultura Física y Deporte. (1968). *Memoria de los Juegos Olímpicos de México 1968*. Disponible en: [<http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/>] junio 9, 2017

CAV Diseño e Ingeniería (2017). *Proyecto: Ruta de la Amistad*. Disponible en: [<http://www.cavdiseno.mx/proyecto.php?id=4>] noviembre 20, 2017

Patronato Ruta de la Amistad A.C. (2017). *Esculturas*. Disponible en: [<http://www.mexico68.org/es/esculturas/>] julio 29, 2017

Patronato Ruta de la Amistad A.C. (2017). *Historia*. Disponible en: [<http://www.mexico68.org/es/esculturas/historia.html>] julio 29, 2017

Patronato Ruta de la Amistad A.C. (2017). *Mapas*. Disponible en: [<http://www.mexico68.org/es/esculturas/mapa.html>] diciembre, 2017

Gustavo Díaz Ordaz. (2011). Presidencia de la República. Disponible en: [\http://calderon.presidencia.gob.mx/mexico/gobernantes/mexico-1821-actualidad/gustavo-diaz-ordaz/ <consultado el 11 de diciembre de 2017>] diciembre 11, 2017

LEYES

Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. Diario Oficial de la Federación, México, 6 de mayo de 1972, Última reforma publicada: DOF 28-01-2015. Disponible en: [\[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_280115.pdf\]](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_280115.pdf) octubre 25, 2017

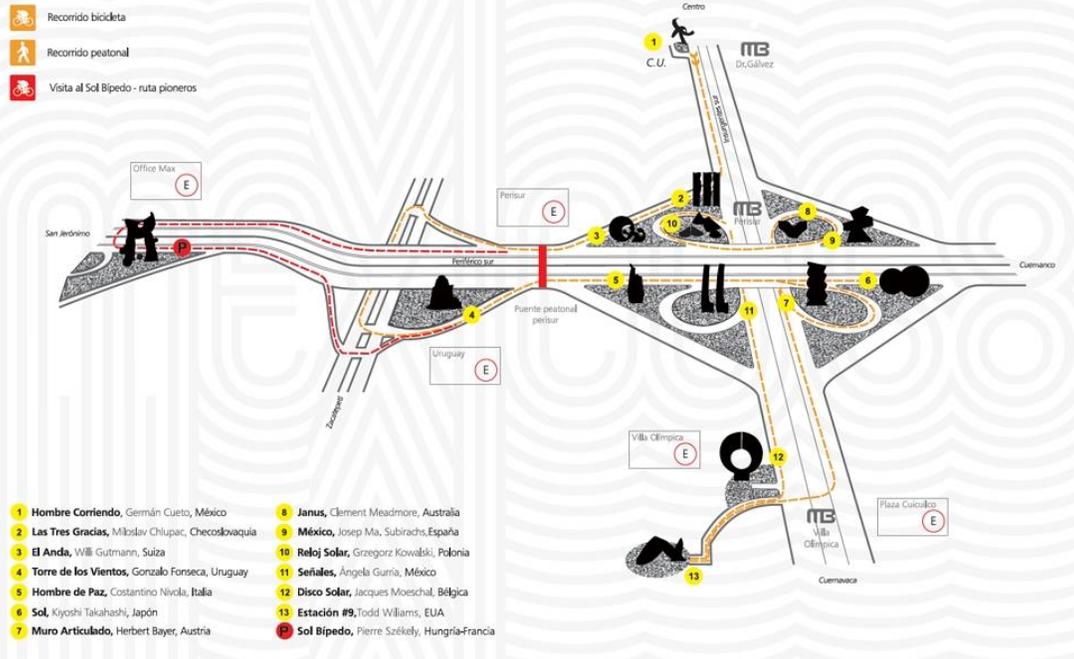
SOLICITUDES DE INFORMACIÓN

Instituto Nacional de Transparencia, Acceso a la Información y Protección de Datos Personales. (2007). Solicitud de Información Pública o de Acceso a Datos Personales. Folio1116100003707.

ANEXOS

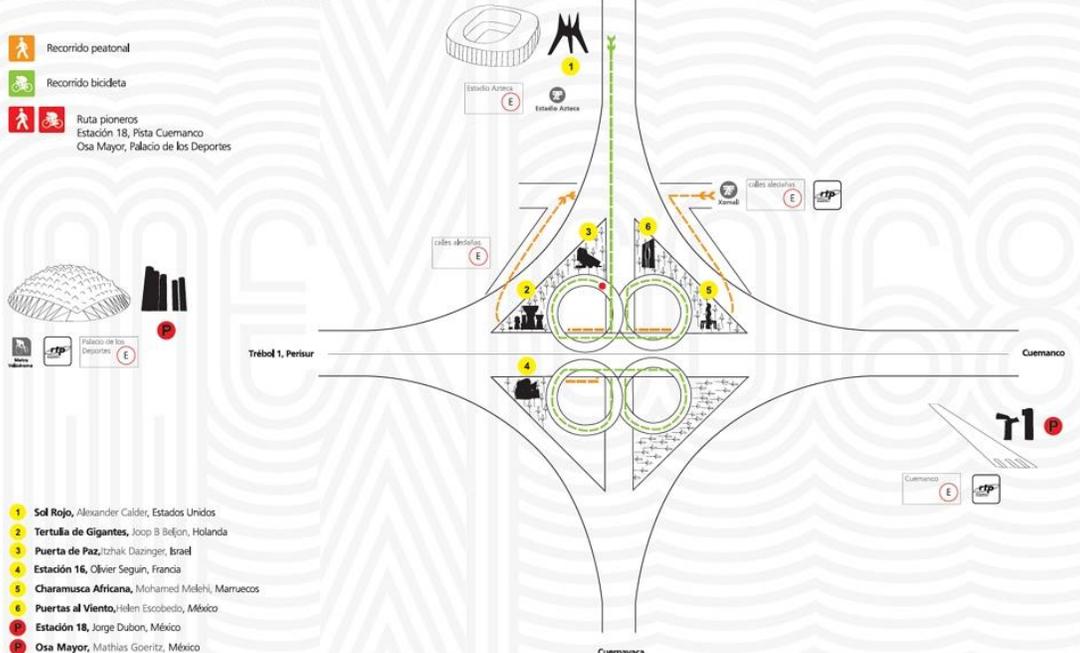
1. Ubicación actual de la *Ruta de la Amistad*

Trébol 1 Ruta de la Amistad



[Fuente: Disponible en <http://www.mexico68.org/es/esculturas/mapa.html>]

Trébol 2 Ruta de la Amistad



[Fuente: Disponible en <http://www.mexico68.org/es/esculturas/mapa.html>]

2. Señas diseñadas por Mathias Goeritz para la identificación de las esculturas



[Fuente: Fotografía de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)



[Fuente: Fotografía de Ricardo Domínguez M.]. (noviembre, 2017)

3. Solicitud de información vía INAI

		Acuse de Recibo																		
		12/03/2007 17:39:58																		
Solicitud de Información Pública o de Acceso a Datos Personales																				
Número de Folio	1116100003707																			
Solicitante:																				
Nombre o Razón Social:	Ricardo Domínguez Martínez																			
RFC:																				
Representante:																				
Domicilio:	Cerrada de Presa, 13, Cuauhtemoc. C.P. 10020; MAGDALENA CONTRERAS, I.A., DISTRITO FEDERAL.																			
Unidad de enlace:																				
Dependencia o entidad:	INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES																			
<p>Para efecto del cómputo del plazo establecido en el artículo 44 (en el caso de solicitudes de acceso a información pública) y 24 (para las solicitudes de acceso a datos personales), de la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental se ha recibido su solicitud con fecha 13 de Marzo de 2007.</p> <p>Al haber enviado su solicitud por medio electrónico, acepta que las notificaciones y resoluciones que se formulen en atención a la misma, se pondrán a su disposición en los plazos establecidos en la Ley referida, en esta página, misma que se obliga a consultar para dar seguimiento a su solicitud. En el caso de acceso a datos personales se expedirán copias simples o certificadas. La entrega de éstos se hará en el domicilio de la Unidad de enlace o en el del solicitante mediante correo certificado con notificación.</p> <p>El seguimiento a su solicitud podrá realizarse, mediante el número de folio que se indica en este acuse, en la página de internet con dirección:</p> <p style="text-align: center;">http://www.sisi.org.mx</p> <p>Si por alguna falla técnica del sistema, no pudiera abrir las notificaciones y resoluciones que se pongan a su disposición en esta página, deberá informarlo a la unidad de enlace de la dependencia o entidad a la que solicitó información en un plazo de 5 días hábiles, a fin de que se le notifique por otro medio.</p> <p>Plazo de respuesta a la solicitud de acceso a información pública gubernamental:</p> <p>Conforme se establece en los artículos 40 y 44 de la Ley referida, los tiempos de respuesta o posibles notificaciones referentes a su solicitud, son los siguientes:</p> <table border="1"> <tr> <td>Respuesta a la solicitud, indicando la forma y medio en que se pondrá a su disposición la información, así como en su caso, el costo:</td> <td>20 días hábiles (13/04/2007)</td> </tr> <tr> <td>Notificación en caso de que la información solicitada no sea de competencia de la dependencia o entidad:</td> <td>5 días hábiles (21/03/2007)</td> </tr> <tr> <td>Requerimiento para proporcionar elementos adicionales o corregir información que permitan localizar la información solicitada:</td> <td>10 días hábiles (28/03/2007)</td> </tr> <tr> <td>Notificación de ampliación de plazo para dar atención a la solicitud:</td> <td>20 días hábiles (13/04/2007)</td> </tr> <tr> <td>Respuesta a la solicitud, en caso de que haya recibido notificación de ampliación de plazo:</td> <td>40 días hábiles (14/05/2007)</td> </tr> <tr> <td>Acceso o envío de información una vez que indique el medio y forma de entrega y de tener costo, una vez efectuado el pago:</td> <td>10 días hábiles</td> </tr> </table> <p>Conforme se establece en el artículo 24 de la Ley referida, los tiempos de respuesta o posibles notificaciones referentes a su solicitud de acceso a datos personales, son los siguientes:</p> <table border="1"> <tr> <td>Respuesta a la solicitud, indicando la forma y medio en que se pondrá a su disposición los datos personales, así como en su caso, el costo:</td> <td>10 días hábiles (28/03/2007)</td> </tr> <tr> <td>Requerimiento para proporcionar elementos adicionales o corregir información que permitan localizar los datos solicitados:</td> <td>10 días hábiles (28/03/2007)</td> </tr> <tr> <td>Acceso o envío de información una vez que indique el medio y forma de entrega y de tener costo, una vez efectuado el pago:</td> <td>10 días hábiles</td> </tr> </table>			Respuesta a la solicitud, indicando la forma y medio en que se pondrá a su disposición la información, así como en su caso, el costo:	20 días hábiles (13/04/2007)	Notificación en caso de que la información solicitada no sea de competencia de la dependencia o entidad:	5 días hábiles (21/03/2007)	Requerimiento para proporcionar elementos adicionales o corregir información que permitan localizar la información solicitada:	10 días hábiles (28/03/2007)	Notificación de ampliación de plazo para dar atención a la solicitud:	20 días hábiles (13/04/2007)	Respuesta a la solicitud, en caso de que haya recibido notificación de ampliación de plazo:	40 días hábiles (14/05/2007)	Acceso o envío de información una vez que indique el medio y forma de entrega y de tener costo, una vez efectuado el pago:	10 días hábiles	Respuesta a la solicitud, indicando la forma y medio en que se pondrá a su disposición los datos personales, así como en su caso, el costo:	10 días hábiles (28/03/2007)	Requerimiento para proporcionar elementos adicionales o corregir información que permitan localizar los datos solicitados:	10 días hábiles (28/03/2007)	Acceso o envío de información una vez que indique el medio y forma de entrega y de tener costo, una vez efectuado el pago:	10 días hábiles
Respuesta a la solicitud, indicando la forma y medio en que se pondrá a su disposición la información, así como en su caso, el costo:	20 días hábiles (13/04/2007)																			
Notificación en caso de que la información solicitada no sea de competencia de la dependencia o entidad:	5 días hábiles (21/03/2007)																			
Requerimiento para proporcionar elementos adicionales o corregir información que permitan localizar la información solicitada:	10 días hábiles (28/03/2007)																			
Notificación de ampliación de plazo para dar atención a la solicitud:	20 días hábiles (13/04/2007)																			
Respuesta a la solicitud, en caso de que haya recibido notificación de ampliación de plazo:	40 días hábiles (14/05/2007)																			
Acceso o envío de información una vez que indique el medio y forma de entrega y de tener costo, una vez efectuado el pago:	10 días hábiles																			
Respuesta a la solicitud, indicando la forma y medio en que se pondrá a su disposición los datos personales, así como en su caso, el costo:	10 días hábiles (28/03/2007)																			
Requerimiento para proporcionar elementos adicionales o corregir información que permitan localizar los datos solicitados:	10 días hábiles (28/03/2007)																			
Acceso o envío de información una vez que indique el medio y forma de entrega y de tener costo, una vez efectuado el pago:	10 días hábiles																			

1. Las solicitudes recibidas después de las 15:00 horas de un día hábil o en un día inhábil, se dan por recibidas al día hábil siguiente.
2. La solicitud deberá enviarse a la unidad de enlace competente, reiniciándose el proceso de solicitud y los plazos de respuesta.
3. Este requerimiento interrumpirá el plazo de respuesta.
4. El solicitante deberá acreditar su identidad para recibir los datos personales con credencial de elector, cartilla del servicio militar, cédula profesional o pasaporte. La entrega de dichos datos se hará en la Unidad de Enlace (si decide recogerlos personalmente) o le serán enviados por medio de correo certificado con notificación. Si desea nombrar a un representante legal para que reciba sus datos, dicho representante deberá acudir directamente a la Unidad de Enlace para acreditar tal representación y recibir los datos personales.
5. La reproducción de los datos personales solicitados, únicamente podrá ser en copias simples (sin costo) o en copias certificadas (con costo). En caso de que usted haya realizado una nueva solicitud respecto del mismo sistema de datos personales en un período menor a doce meses a partir de la última solicitud, las copias simples generarán un costo.



Solicitud de Información Pública o de Acceso a Datos Personales

Número de Folio: 1116100003707

13/03/2007

Descripción de la solicitud:

Nombre:	Ricardo
Primer Apellido:	Domínguez
Segundo Apellido:	Martínez
CURP:	
Calle:	Cerrada de Presa
Número Exterior:	13
Número Interior:	
Colonia:	Cuahtemoc
Entidad Federativa:	DISTRITO FEDERAL
Delegación o Municipio:	MAGDALENA CONTRERAS, LA
Código Postal:	10020
Teléfono:	55 95 70 40
Correo electrónico:	riccimc@yahoo.com

Datos adicionales del solicitante para fines estadísticos

Sexo:	Masculino
Fecha de Nacimiento:	09/06/1981
Ocupación:	Ambito Académico

Solicitud de información a

Dependencia o entidad:	INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
------------------------	------------------------------------

Modalidad en la que se prefiere se le otorgue acceso a la información, de estar disponible en dicho medio

Modalidad de entrega:	Entrega por Internet en el SISI*
-----------------------	----------------------------------

Descripción clara de la solicitud de información

La solicitud es acerca de la declaratoria de las esculturas de la Ruta de la Amistad como monumentos artísticos, como mi pregunta no cabe en este espacio, anexo un pequeño texto en formato word.

Otros datos para su localización

Coordinación Nacional de Artes Plásticas Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA
 Archivo de la descripción recibido con código 1116100003707.doc

Autenticidad de la información: 630fdec38cf4476607f2aac1bdd2b3b813266200