

Programa de maestría y doctorado en Historia

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Históricas

Universidad Nacional Autónoma de México

Imaginarios urbanos de la ciudad de México 1880-1940

Tesis para optar por el grado de:
Maestro en Historia

Presenta:
Omar Olivares Sandoval

Asesor:
Sergio Miranda Pacheco

Ciudad de México, enero 2012



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.

En realidad, lo común que compartimos no se descubre sino que se produce.

Michael Hardt & Antonio Negri

The invention of a language goes together with the invention of a city.

Francis Alÿs

Introducción: El espacio de la ciudad moderna.....	4
1. Imaginarios urbanos	18
2. El imaginario urbano finisecular	
2.1. Visiones del Porfiriato: la política y la imagen.....	31
2.2. Vistas del Paseo de la Reforma.....	49
2.3. Vistas al monumento a Cuauhtémoc.....	60
2.4. Cuerpo, ciudad y nación.....	73
3. El imaginario urbano posrevolucionario	
3.1. Generalidades del <i>mapa de la ciudad de México y sus alrededores</i>	91
3.2. Emily Edwards, Jane Addams, Manuel Gamio y el proyecto de la Hull- House.....	103
3.3. La llegada de Emily Edwards a México.....	112
3.4. Las dos imágenes del “mapa de la ciudad de México” y el lenguaje del muralismo...118	
3.5. El cuerpo y el mapa.....	124
3.6. Bernardo J. Gastélum: el concepto de raza en el México posrevolucionario.....	135
3.7. La expresión popular de las “formas puras” mexicanas.....	149
Conclusiones.....	153
Índice de figuras.....	159
Bibliografía.....	163

Introducción

El espacio de la ciudad moderna

El estudio de los imaginarios es un campo de creciente interés para las disciplinas que comparten el estudio de la imagen. En este texto se hace un análisis de las derivaciones teóricas del imaginario, principalmente, como una operación de análisis iconográfico que, a diferencia de los análisis iconográficos clásicos, tanto en la historia del arte como en múltiples corrientes historiográficas, permite reflexionar los circuitos de sentido de una formación de varias imágenes. Bajo esta perspectiva se integran cierto número de operaciones teóricas que conducen a la revisión del desarrollo histórico de la imagen urbana de la ciudad de México, durante los años 1880-1940, a través de dos momentos, representados por dos objetos: primero, el urbanismo neoclásico decimonónico, mediante el monumento a Cuauhtémoc en Paseo de la Reforma de 1887, segundo, el mapa de la ciudad de México de 1932, realizado por Emily Edwards, emigrada al medio artístico mexicano, alumna de Diego Rivera y autora de *Painted Walls of Mexico* (1966). La investigación que aquí se presenta lleva a reconsiderar la importancia de un número de tópicos para entender el urbanismo moderno mexicano, como son la relación conceptual que hay entre el cuerpo y la ciudad, el nacionalismo mexicano como operación estilística, y el cruce de ideas científicas,

artísticas y filosóficas con que se constituyó la percepción de un urbanismo moderno.

Es así que el estudio de la ciudad de México, durante fines del siglo XIX a las tres primeras décadas del siglo XX, tiene por objetivo general saber cómo se fabricó una percepción específica de la ciudad como urbe moderna. Saber de qué manera se generó un lenguaje para conceptualizar a lo urbano y bajo cuáles parámetros se compuso un imaginario moderno de la ciudad.

El origen de mi aproximación a las dos fuentes que se analizan, y que dieron lugar a los dos períodos estudiados: la estatua de Cuauhtémoc inaugurada en 1887 en el Paseo de la Reforma y el mapa de Emily Edwards de la ciudad de México, publicado en 1932, ocurrió cuando detecté que el uso iconográfico del cuerpo, así como una comprensión fisiológica de la ciudad, jugaban un papel determinante en la formación de un campo de argumentación sobre lo urbano en la época moderna. En innumerables ocasiones, durante finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, se recurrió a la comparación y/o asociación del cuerpo con la ciudad, este fue uno de los núcleos conceptuales de la ciudad moderna.

Si bien esto fue el interés que dio origen a la selección de estos dos objetos, la justificación de porqué son estos dos los que se estudian, y no otros, recae en la semejanza iconográfica que, innegablemente, tiende un puente entre el imaginario finisecular decimonónico y el imaginario posrevolucionario. La estrategia con la que se estudian estos dos objetos se relaciona, de este modo, con las estrategias que ha desarrollado el análisis de la imagen política, por ello recurre a una táctica anacrónica. Anacronía respecto a las narraciones

convencionales de la historia de la ciudad y de la historia política. Sincronía en la iconografía. Pretendo que sean los objetos iconográficos los que interroguen la historia de la ciudad y no al contrario. No son objetos que ilustren una teoría o se acomoden a una prescripción histórica de la ciudad; a través de ellos se lanzan preguntas a la teoría y a la historia.

Similitud iconográfica pero diferentes objetos, al fin y al cabo. Una escultura y un mapa: ¿qué podría justificar que se pongan en relación y se comparen?. La repetición iconográfica de Cuauhtémoc, como mostraré, no es un accidente ni únicamente un motivo, fue cuidadosamente elaborada dentro del desarrollo del nacionalismo mexicano.¹ Si divergen tanto los medios como los tiempos, el lugar es el mismo. La iconografía de Cuauhtémoc, por medio de un objeto escultórico y por medio de una imagen cartográfica, es (mediante esta diferencia y repetición) un recurso del imaginario urbano, también de la nación.

Es así que para comprender en qué consiste este lenguaje urbano moderno es de primera importancia acudir a las particulares significaciones del cuerpo. No solamente porque de manera corpórea se produce una relación con la ciudad sino porque históricamente existió un intenso intercambio conceptual entre la definición del cuerpo y lo urbano.² Como he

1 Cabe la aclaración de que en análisis del nacionalismo bajo la tematización del imaginario, es una alteranativa a definir el nacionalismo como como un compendio de ideologías. De hecho, la concepción de la ideología como una “falsa conciencia” es análoga a la problemática de la “representación”. El estudio del imaginario permite observar operaciones en la conformación del nacionalismo que no se subsumen a un sistema de interpretación determinado exclusivamente por el problema filosófico de la *mimesis*. Hay una variada literatura que intenta explicar históricamente el nacionalismo recurriendo a los rasgos mencionados. Cfr. Anthony Smith. *La identidad nacional*, Madrid, Trama, 1997.

2 Richard Sennett observó, por ejemplo, que en la Grecia Antigua los caracteres del cuerpo, a partir de una definición sexuada de éste, se proyectaban en los espacios de la ciudad. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2002. En la época renacentista las funciones de cada uno de los espacios de la ciudad se analogaban a las funciones de las partes del cuerpo, un ejemplo claro es la imagen de la ciudad de Francesco di Giorgio Martini. Nicholas de Monchaux tiene la hipótesis de que esta concepción orgánica de la ciudad es sólo sustituida hasta la década de los ochenta del siglo XX por una concepción cibernética. “Cities and Cybernetics” en Jazairy, E. H. *New Geographies 4, Scales of Earth*, (ed.), Harvard University Press, Hong Kong, 2011.

indicado, para definir a la ciudad de México se utilizó el cuerpo de Cuauhtémoc, sublimado como héroe patrio que, evidentemente, remitía a un cuerpo particular el del héroe- pero también a un cuerpo general el de la raza-.

De este modo, la estrategia que seguí en esta investigación descartó hacer un compendio de las iconografías de Cuauhtémoc asociadas a lo urbano durante el período mencionado que me hubiera permitido seguir la historia de una metáfora- para centrarme en dos momentos específicos de esta producción metafórica, y con ello realizar un análisis en el que traté de observar las sincronías que estas dos fuentes de mi estudio producían en sus respectivos ámbitos históricos. Esta estrategia me pareció importante en tanto conlleva un análisis minucioso de la metáfora de Cuauhtémoc (ya fuera como héroe o como raza) y sus implicaciones en una retórica más amplia de la ciudad (en la que se discutía la economía, la política, la historia, la biología, la medicina, etcétera) y que, en amplio sentido, puede entenderse como el intento de producir un vocabulario urbano moderno.

Con base en este análisis el texto se divide en tres capítulos, el primero dedicado a una breve revisión teórica del concepto imaginario, el segundo dedicado al imaginario urbano finisecular en uno de sus dispositivos más importantes: la estatua de Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, y el tercero dedicado al mapa de Emily Edwards de la ciudad de México y el medio efervescente en que fue concebido aquél.

El primer capítulo de este estudio busca dar una especificidad teórica al concepto de imaginario, que entendido como una puesta en relación de diferentes imágenes, observa la manera en que se conectan el material urbano, los discursos y actores, en un mismo tejido.

El segundo capítulo de este trabajo busca contestar la pregunta sobre el modo en que se instaló una particular manera de entender y vivir la ciudad de México en el mundo finisecular decimonónico. Para darle un lugar al lenguaje moderno neoclásico de la ciudad fue preciso modificar algunos ámbitos conceptuales cercanos como el mismo entendimiento de la nación, que se definía a partir de un debate científico sobre la raza. El problema de inaugurar una estética urbana moderna era encajar los diferentes ingredientes del nacionalismo, de la identidad racial y de las formas modernas, todo ello en un mismo cuerpo en el que pudieran reconocerse un amplia variedad de identidades. El problema era el ensamblaje de estas piezas heterogéneas y por consiguiente se recurrió a una retórica también de ensamblaje que se concentró en la composición de un cuerpo cívico, metáfora de la ciudad y la nación, como fue el monumento a Cuauhtémoc.

En el tercer capítulo examino la reaparición del cuerpo de Cuauhtémoc como metáfora de la ciudad, esta vez bajo la forma de un mapa, creado por una activista estadounidense que durante su estancia en México se vinculó con el medio artístico de los años treinta del siglo XX. En este capítulo observo que hay una continuidad en el imaginario de la ciudad finisecular decimonónica y la ciudad posrevolucionaria en cuanto a la identificación de la ciudad con el cuerpo, pero también en las estrategias para hacer un lenguaje legible de la ciudad a través de la yuxtaposición.

Las perspectivas teóricas que han guiado esta investigación son múltiples.³ Baste decir, por el momento, que el horizonte teórico con el que discute esta investigación es la historia de

³ Los campos teóricos son: la historia de los conceptos, la ciencia de la construcción de la imagen y los estudios de la ciencia. En realidad la propia metodología de este texto, que no busca la aplicación concreta ni sistemática de alguna de esas teorías, intenta poner en entredicho el antagonismo entre teoría e investigación histórica.

los conceptos, así como algunas propuestas de las innovaciones conceptuales de la *Bildwissenschaft* y las teorías sociológicas francesas contemporáneas, en especial la visión sociológica de Bruno Latour, que me parece muy sugerente para la reflexión histórica. Un precedente de la problemática que atraviesa este texto puede leerse en el libro de Richard Sennett *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Si bien no comparto la idea que buscó demostrar Sennett de que el proceso de secularización en la ciudad moderna conllevó la confinación del cuerpo a espacios cada vez más fragmentados, el análisis del filósofo expresa una sutil legibilidad del proceso de constitución urbana moderna.

Sennett hizo una titánica historia de la ciudad occidental, desde la antigüedad clásica hasta el mundo contemporáneo, utilizando dos conceptos centrales: la carne y la piedra, que también pueden ser el cuerpo y la arquitectura, la multitud y lo urbano. Bajo la interpretación de Sennett se revelan las conexiones, que en suma forman el lenguaje urbano moderno, entre las experiencias del cuerpo, guiadas por las ideas religiosas o científicas sobre el mismo, y las ideas urbanísticas operadas en la configuración de los espacios de la ciudad. Este método recurre a observar el hilo que teje las realidades urbanas más empíricas: la calle, la arquitectura, los objetos, con los cuerpos y las imágenes del cuerpo ideal. Todo ello en un conjunto que revela su continuidad a través de indistintos ámbitos materiales y simbólicos.

La estrategia de argumentación de esta investigación procede por excursos y desvíos. Esto es así porque al afirmar que el lenguaje de una ciudad está escrito en las piedras no

necesariamente debe implicar que al observar lo urbano nos encontremos en el lugar más petrificado e inmóvil de la comunicación. Por el contrario, los significados de lo urbano no ocupan únicamente un lugar de emisión, los lugares de la ciudad son transportes en los que, al implicarse en el proceso comunicativo, se alteran y producen incesantemente sus usos y sentidos, según las capacidades sensoriales e intelectuales de los receptores. Es así que una de las directrices teóricas de la argumentación consiste en observar de qué manera los lenguajes se relacionan con la materia (de la ciudad) y con algunos dispositivos tecnológicos. Nos encontramos pues ante la búsqueda de significados que se desplazan constantemente y, en este sentido, el excursus pretende captar ese movimiento.

Una segunda orientación de este trabajo, que si bien no está dissociada de la primera, es la atención al binomio conceptual ciudad-modernidad. La ciudad fue el artefacto tecnológico por excelencia de la orientación teleológica de la experiencia del tiempo moderno. Un artefacto que definido como oposición absoluta a lo *rural* (el lugar donde hay otro tiempo) es en realidad la encarnación tecnológica más grande, es un artefacto compuesto de miles de otros artefactos, la ciudad es la última realidad tecnológica de la modernidad. La ciudad da lugar al deseo de las realizaciones utópicas, como bien muestra Italo Calvino en sus *Ciudades Invisibles*, en consecuencia, también es el lugar idóneo para representar las más variadas distopías. Desde que San Agustín en *La ciudad de Dios* imprimió un carácter correlativo de lo divino y las realidades imperfectas de la ciudad, también las colectividades urbanas quedaron suscritas a esta empresa moral.

La modernidad de la ciudad, además de jugarse en los términos ya bien conocidos,

expresados por la ruptura pasado-futuro, también requirió de una transformación del espacio. Para entender esta modernidad en términos de espacialidad los conceptos asimétrico-simétrico son de ayuda para desplazar la pregunta por el tiempo en la modernidad hacia la pregunta por el espacio en la modernidad. El fenómeno urbano puede leerse históricamente como un proceso que pone a jugar estos dos conceptos.⁴

Así se verá, cómo en términos de las formas y volúmenes espaciales, la inscripción al tiempo moderno, no solo vinculaba el pasado indígena con una historia nacional, también pretendía resolver un problema de simetría y asimetría de las formas antiguas con las formas modernas. Es lo que el monumento de Cuauhtémoc, en el mundo finisecular, problematizaba. ¿Cómo lograr una forma moderna a partir de las formas originarias y propias? ¿cómo hacer una forma a la vez que cosmopolita particular e identitaria? En otras palabras ¿cómo hacer una forma que pensada como asimétrica fuera una forma que conservara su simetría, su parecido con formas particulares? Se verá que el requisito es doble y es una paradoja, pero útil para poner en marcha la maquinaria estética de la ciudad. Por lo tanto, en términos más amplios, al incorporar el estudio de los imaginarios urbanos a una perspectiva histórica mi propósito es discutir cuál es el sentido de la categoría espacio en la reflexión histórica. Quizás los modelos del tiempo occidental no han pasado la prueba de la intempestiva crítica de la modernidad, pero el espacio sí lo ha hecho, pues al pensar el

4 Aquí vale la pena mencionar que el lúcido estudio de Marshal Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, ponía de manifiesto que para entender y finalmente, reelaborar, la idea de modernidad era necesario pasar por un cambio en el canón de lectura de la filosofía. En efecto, para leer las versiones de modernidad de Marx y Goethe, Berman optaba por interpretarlos junto a los textos de urbanistas como Robert Moses, también, arquitectos, escritores, artistas. Pese a que se puedan pasar al paredón los objetivos de su argumentación es innegable que la coordinación entre la ciudad y lo moderno constituye un campo de reflexión, que después de Berman, resulta difícil de pasar por alto, si se quiere discutir la modernidad como experiencia, México, Siglo XXI, 2008. [1a ed. de 1982].

espacio siempre existió una fractura con la orientación idealista del tiempo. Es por esta razón que hoy se escucha la idea de que ha ocurrido un *spatial turn* en las ciencias sociales, y se trate de colocar al espacio como un material legítimo para la filosofía contemporánea; algunos ejemplos de ello son los libros: *for Space*, de Doreen Massey, las *Esferas*, de Peter Sloterdijk, o *En el espacio leemos el tiempo*, de Karl Schlögel.

De hecho, para Schlögel, aquella introducción del espacio es tanto indispensable cuando se observa que para describirlo se fractura una percepción teleológica de la temporalidad. Éste dedica más de quinientas páginas a entender cómo se relacionan el espacio y el tiempo, también la geografía y la historia. En su interpretación, el *spatial turn* de las ciencias sociales contemporáneas significa, más que la incorporación de un paradigma, una problematización alternativa de los objetos, bajo un enfoque de espacialidad.⁵ El viraje, hoy en día asimilado, se deriva del lugar que dejó abierto el *historicismo*⁶ cuando fracasó como explicación global del mundo moderno. A partir de la caída del muro de Berlín y después, en el 11 de septiembre de 2001, el espacio irrumpió en la historia, haciendo que se necesiten explicaciones espaciales más que cronológicas. Es decir: “Pasar de un historicismo carcelario a una hermenéutica espacial.”⁷

En lo que concierne a la historia, el *spatial turn* no es reciente, puesto que geografía e historia cuentan con por lo menos un siglo de transacciones, alianzas, hibridaciones. Lo que es verdad, es que dentro de esta confluencia no ha existido una única forma de relación

⁵ Vid. Schlögel, “Spatial turn, al fin” en *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y geopolítica*, Madrid, Siruela, 2007, p. 64-74.

⁶ Noción ambigua en el texto de Schlögel que se entiende como una historiografía de corte idealista.

⁷ *Ibid.*, p. 41

entre el espacio y el tiempo; pues ya sea que los dos conceptos se fusionan a tal grado que son indistintos (en el estructuralismo); ya sea espacio y tiempo cuentan con identidades diferentes y delimitadas, con que se alimentan dialécticamente (en la geografía cultural norteamericana y la francesa); o un concepto queda subordinado al otro. La solución de este problema no es simple y se puede expresar en los siguientes términos: ¿cómo concebir al espacio y al tiempo fuera de un marco kantiano, sin embargo, dando una identidad separada a cada uno?. Pensar que el espacio y el tiempo son una misma cosa es igualmente erróneo que pensar que son una cosa absolutamente separada. Para conectar legítimamente de nuevo a la geografía y la historia, la crítica al absolutismo temporal (expresada con claridad por Reinhart Koselleck, entre otros)⁸ debe conectarse con la crítica al absolutismo espacial (dicha con claridad por Paul Claval, entre otros)⁹, lo que no consiste, desde mi punto de vista, en escribir el acta de defunción, de las categorías tiempo y espacio, sino de recomponer esta relación a manera de una interrogación permanente de lo uno hacia lo otro.

Las puestas en relación del espacio con el tiempo no datan del día de ayer. La geografía humana de Ratzel se había insertado con éxito dentro de la fundamentación historicista de la nación, por medio del concepto de *raum* o espacio vital.¹⁰ De aquella misma tradición, y a contrapelo de la geografía “geologizada” norteamericana de mediados de siglo pasado, Carl Sauer, fundamentó la noción de área cultural (por cierto, noción central para la creación del

⁸ Reinhart Koselleck. “Espacio e Historia” en *Los estratos del tiempo histórico: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 93-111.

⁹ Paul Claval. *La géographie culturelle*, Paris, Nathan, 1995.

¹⁰ Friederich Ratzel. *Desde México: apuntes de viaje de los años 1874 y 1875*, México, Herder, 2009.

concepto de mesoamérica de Paul Kirchoff)¹¹ bajo la idea de que la cultura se expresaba diacrónicamente en un espacio con límites específicos.¹² Por otro lado, la historiografía francesa mantuvo un vínculo estratégico con la geografía durante todo el siglo XX. Fernand Braudel hacía parecer la *longue durée* como heredera renovadora del análisis de la región de Paul Vidal de la Blache, entre otros geógrafos, de principios de siglo XX.¹³ Con su larga duración, Braudel acomodaba a la historia en el festín estructuralista, al hacer de la temporalidad algo más bien espacial, y que ya había echo con mayor éxito Claude Lévi-Strauss, al convertir “el tiempo en espacio”. En la misma tradición francesa, se puede decir que sólo hacia los años sesenta, es que el concepto “espacio” adquiere el rango de metodología y un carácter científico. Dentro de las tendencias económicas que entraron a la geografía durante esta época, pocos análisis salieron de una interpretación exclusivamente sincrónica como los de Henri Lefebvre.¹⁴ La geografía cultural, en especial la versión de Paul Claval, reincorporó la historia a la geografía, al actualizar el concepto *paysage*, que se fundamenta en una metodología que evita separar a la naturaleza de sus representaciones.¹⁵ Así, para Claval, el paisaje, entendido como naturaleza-cultura, es indisociable de sus diferentes percepciones históricas.¹⁶

11 Cfr. Tonatiuh Romero Contreras, Laura Ávila Ramos. “Mesoamérica: Historia y reconsideración del concepto”, en *Ciencia Ergo Sum*, v. 6, núm. 3., Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999, p. 233-242.

12 Carl Sauer. “Hacia una geografía histórica”, [1ª ed. en 1940], en *Geocalli, Cuadernos de Geografía*, núm. 20, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2009, p. 13-66.

13 Vid. Fernand Braudel. “La larga duración”, [1ª ed. de 1958] en *Las ambiciones de la Historia*, Crítica, Barcelona, p. 147-177. Cfr. François Dosse. *La historia en migajas, de los Annales a la “Nueva Historia”*, México, Universidad Iberoamericana, 2006.

14 Henri Lefebvre. *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1973.

15 Esta continuidad entre la escuela geográfica francesa y la geografía cultural se ha mostrado por: Marie-Claire Robic (coord.) *Couvrir le monde. Un grand XXème siècle de géographie française*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2006.

16 Claval, Paul (2002), “El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Madrid, núm. 34, p. 21-39.

Para Schlögel, el espacio es el lugar de la simultaneidad del tiempo, de los tiempos, es el indicio de lo que queda fuera de lugar de la narración histórica (que depende de la secuencia): la yuxtaposición y la co-presencia.¹⁷ Sin embargo, es preciso mencionar que un texto como *El Aleph* de Jorge Luis Borges hacía visible que nuestro concepto de espacio es igualmente absolutista que el de tiempo.¹⁸ Sólo convirtiendo al tiempo en espacio -únicamente a través de este dispositivo de simultaneidad- era posible la vista panóptica del mundo y la Historia. Llevados a sus extremos, los absolutos teóricos del espacio y del tiempo son complementariedades más que antagonismos, como lo entiende Schlögel.

Decir que el espacio es lugar de la simultaneidad no significa que en él se encuentren, de golpe, todos los tiempos, sino que en la simetría que se produce en el espacio, por el sólo hecho de recorrerse, y no de leerse como a un texto (que ahora se comprende cabalmente que se trata de un sentido metafórico) en esta simetría se encuentran, asimismo, pluralidad de lugares y pluralidad de tiempos. Con esto quiero decir que una vuelta al espacio no es tanto redistribuir la relación de fuerzas entre las categorías kantianas de espacio y tiempo, el *spatial turn* no es el nuevo paradigma de las ciencias sociales. La misma noción de espacio había entrado en crisis, a partir de la geografía cultural, al verse cuestionado su fundamento conceptual como un objeto, además plano y liso, desprovisto de sentido *a priori*. Este espacio-objeto es el que sin duda se desvanece hoy en día frente a las lógicas territoriales de

¹⁷Schlögel, *Op. Cit.*, p. 52-55.

¹⁸ Es bastante revelador el epílogo de *El Aleph*, extraído del Leviatán de Hobbes: “But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for an Infinite greatness of Place.”. Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1967. “Lo que nos enseñaron es que la eternidad es la detención del tiempo presente un *Nunc-Stans*, como dicen las Escuelas, cosa que ni los escolásticos ni nadie entiende, como tampoco se entendería si dijiesen que un *hinc-stans* significa una infinita magnitud de lugar.”. La traducción es de Carlos Mellizo.

las redes de información. Pero hay más espacios que el espacio-objeto y no son por ello menos reales. No es que el espacio sea simétrico por sí mismo, es que únicamente por una estrategia “espacial” pueden alinearse los anacronismos de la historia. Al reconfigurarse el espacio se reconfigura la política y también la historia.¹⁹ Esta sola estrategia es la que une a dos artistas tan alejados como Francis Alÿs²⁰ y Ai-Weiwei.²¹ Esta estrategia es lo que pone en conjunto el espacio de la imagen y el espacio del lugar.

También es el puente entre la historia del arte y la historia a secas-. La polisemia de la imagen, tomada como fuente para el historiador del arte, produce gran flexibilidad argumentativa. La imagen se desdobra frente al texto del historiador del arte; para el historiador a secas- entre el texto interpretativo y el texto-fuente puede simularse narrativamente una continuidad. Dicho esto, se percibe que lo que hace diferentes nuestras narraciones son las imágenes, por supuesto, pero aún así, el problema de fondo es el acento en la discontinuidad. La narrativa histórica tiene muchas dificultades de proponer un lenguaje capaz de hablar de *heterocronías*; del tiempo fragmentado de esta modernidad llevada a los extremos y que es visible cuando se piensa el espacio. El arraigo de la narrativa histórica a un tiempo único dificulta el hablar de discontinuidad. No propongo aquí llevar los estudios históricos al campo de la imagen y, bajo ese cambio, solventar un problema que tiene un mayor trasfondo epistémico, pienso que una transformación disciplinaria se hace

¹⁹ Una clave para hacer un programa de lectura de Schlögel es, a mi juicio, explorar el sentido metafórico de su frase: “La Europa nueva postsocialista abre cementerios nuevos” Schlögel, *Op. cit.*, p. 439. Ahí el autor alude a un tiempo histórico, el de la entrada de Europa al mundo neoliberal. Los “cementerios nuevos” no quiere decir otra cosa que la intensa relación entre la memoria y el lugar; si una cosa se afecta también la otra.

²⁰ Francis Alÿs. *A story of deception*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Constantini, 2006.

²¹ Ai, Weiwei, y Lee Ambrozy. *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*. Cambridge, Mass., MIT Press, 2011.

evidente, que para hablar de esta heterogeneidad de tiempos, que se nos impone como lectura de la modernidad, no podemos acudir a una única disciplina, ni a todas (apelando a la retórica interdisciplinaria) pero que la noción de especialista está siendo enterrada gradualmente y perdiendo valor en pos de una flexibilidad comunicativa que es consecuente con su lugar de enunciación.

El imaginario como esa fábrica de espacio, también de historia, de la ciudad es una herramienta que permite sobrepasar la dislocación de los objetos y sus representaciones, en términos de correspondencia y otros más. La construcción del núcleo conceptual de la ciudad, ya sea a través de las percepciones de las colectividades urbanas o de las narrativas históricas que crean una imagen de la ciudad, se formó de acuerdo al régimen histórico moderno, lo que suele olvidarse. Entender a la ciudad como un objeto, un personaje, un agente, un escenario, como esencia, depende de los parámetros de sentido de la modernidad, por ello la teoría de lo urbano es indisociable del campo de conceptos modernos. ¿Bajo qué tecnologías y operaciones discursivas la ciudad de México pudo convertirse en un objeto moderno? es la pregunta que trataré de pensar aquí.

1. Imaginarios urbanos

Peter Krieger es quien ha realizado una amplia investigación histórica de la ciudad de México de acuerdo con el concepto de imaginario urbano. Al respecto, argumenta el campo de operaciones que definirían los imaginarios de una ciudad:

A través de sus documentos materiales, pero también en sus imaginarios, se define la urbe como concepto e infraestructura simbólica. Sus elementos arquitectónicos generan un mundo de valores y estructuran la organización específica de la experiencia humana en la ciudad. Tal sublimación de las construcciones de piedra, metal y vidrio en formas simbólicas es un proceso cognitivo que permite a los habitantes de la urbe la identificación espacial y aun la orientación cultural.²²

Esta precisión del concepto, como campo que orienta la vivencia de la ciudad, es uno de los elementos de mayor interés en el estudio de los imaginarios urbanos. Otro estudio sistemático de la noción es el de Néstor García Canclini. A través de la antropología filosófica,²³ Canclini retoma la oposición entre lo imaginario y lo real, aunque busca superar el entendimiento de la noción en términos dicotómicos y considera que lo imaginario vendría a estar situado en el intersticio entre un campo empírico y su elaboración simbólica, sin llegar a ser un conocimiento absoluto:

²²Peter Krieger. *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, p.7

²³Para entender qué es lo que llama Canclini antropología filosófica remito al texto de: "Antropología en América Latina", Conversación entre Néstor García Canclini y Claudio Lomnitz (Columbia University), *Voces híbridas: ciudad, juventud e interculturalidad. Releyendo a García Canclini*, Rectoría General de la Universidad Autónoma Metropolitana, 27 de octubre de 2009.

En términos muy generales podemos decir que imaginamos lo que no conocemos, o lo que no es, o lo que aún no es. En otras palabras, lo imaginario remite a un campo de imágenes diferenciadas de lo empíricamente observable. Los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseamos que existiera. Una de las tensiones en que se juega el estudio de lo imaginario en el pensamiento actual es en la relación con lo que llamaría totalizaciones y destotalizaciones, considerando que no podemos conocer la totalidad de lo real y que las principales epistemologías contemporáneas desconfían de las visiones totalizadoras. Lo imaginario viene a complementar, a dar un suplemento, a ocupar las fracturas o los huecos de lo que sí podemos conocer.²⁴

El punto central para Canclini es que el imaginario puede producir una relativa totalización de los contenidos empíricos de un problema específico, además, tiene la suerte de utilizarse tanto dentro como fuera de las ciencias sociales (también tiene un uso coloquial y cotidiano). El imaginario sería una especie de enlace del mundo empírico con el mundo simbólico:

Es cierto que todos distorsionamos desde nuestra perspectiva de análisis, pero es propio del saber científico aspirar a un control de esa parcialidad y buscar un saber lo más universal posible. Entonces, mi posición sería que no podemos afirmar rotundamente que disponemos de un saber, pero tampoco podemos decir que hacemos ciencia, ni siquiera ciencia social, si no problematizamos el punto de vista y las condiciones contextuales, parciales, desde la cuales producimos el conocimiento. En este esfuerzo por producir totalizaciones -no totalidades- que se saben relativas y modificables, lo imaginario y las representaciones que nos hacemos de lo real, aparecen como componentes importantes. Ese sería el núcleo de la problemática epistemológica de los Imaginarios.²⁵

La investigación de Canclini es muy importante ya que muestra cómo el concepto de imaginario es susceptible de ser una herramienta flexible y se adapta bien al estudio de las

²⁴Alicia Lindón. "Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?", *Revista Eure*, v. 32, núm. 99, Santiago de Chile, 2007, p.1. Cfr. Néstor García Canclini. *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

²⁵*Ibid.*, p.2

heterogéneas realidades urbanas, rehúye una descripción fenomenológica de la experiencia urbana al tiempo que propone el estudio de la amplitud de totalizaciones simbólicas que dan cuenta de la percepción de la ciudad como un todo. Así el imaginario “remite más a aspectos dónde lo real, lo objetivo, lo observable es menos significativo. Reconoce más fuertemente el carácter imaginado.”²⁶ Esta imaginación, en el sentido de la producción incesante de imágenes por los colectivos urbanos, es un proceso que toma los objetos como punto de partida pero los reelabora continuamente. “Estamos frente a un proceso de fundamentación y reconstrucción incesante del objeto” dice Canclini.²⁷ Con todo, la investigación de Canclini: “no reconoce las dimensiones estéticas, la *aisthesis*, de una problemática sociológica”.²⁸ El imaginario de Canclini debe pensarse bajo las aportaciones recientes de las teorías de la historia del arte y la teoría de la imagen.

La *Bildwissenschaft* es una innovación conceptual que proviene de la historia del arte que, a decir de Horst Bredekamp, esta “ciencia de la construcción de las imágenes” puede encontrar sus antecesores desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en Aby Warburg y Erwin Panofsky.²⁹ Para estos “científicos de la imagen” las imágenes no tienen un

²⁶*Ibid.*, p. 15

²⁷*Ibidem.*

²⁸Peter Krieger. “Urban Imageneries from Latin America, Documenta II, Armando Silva (ed.), Stuttgart, Hatje Canz, 2003” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 88, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 263.

²⁹Para Bredekamp esta tradición es la que distingue la *Bildwissenschaft* de los estudios visuales contemporáneos. Sostiene, en dos frentes, que la historia del arte como ciencia de la imagen ha incluido no sólo el arte sino la imagen en su proyecto disciplinario (esto es característico en el *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg), también, que es desastroso oponer los estudios visuales a la historia del arte, considerando que aquellos tienen un campo de estudio más ancho a partir de una esfera de la cultura visual. *Vid.* Horst Brdekamp, “A neglected tradition? Art history as *Bildwissenschaft*”, en *Critical Inquiry*, núm. 29, Chicago, Chicago University Press, 2003, p. 418-428. Usualmente *Bildwissenschaft* remite a una triada de historiadores, Gottfried Boehm, Hans Belting y Horst Bredekamp. Linda Báez presenta un panorama más complejo: Linda Báez Rubí, “Reflexiones en torno a las teorías de la imagen alemana. La contribución de Klaus Sachs-Hombach”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 97, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 157-194. Sobre la actualidad teórica de Aby Warburg para la *Bildwissenschaft* remito al texto de Peter Krieger: “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro

valor estético *a priori* sino que están inscritas en la producción de una retórica social amplia, que atraviesa los ámbitos de la ciencia, la política, el arte, no obstante, la imagen conserve una identidad específica dentro de estas varias esferas de pensamiento.³⁰

Hans Belting asume que la oposición imagen-realidad es inoperante, las imágenes importan al ser realidades empíricas y simbólicas al mismo tiempo:

¿Baudrillard estuvo acertado cuando distinguió nítidamente las imágenes de la realidad y acusó a la práctica de las imágenes contemporáneas de crear la realidad, como si la realidad existiera totalmente aparte de las imágenes por las que nos la apropiamos? ¿Es posible distinguir las imágenes de la así llamada realidad con tal ontológica ingenuidad?³¹

Uno de los ejemplos de este proceder de “la ciencia de la construcción de la imagen” es dilucidado por Horst Bredekamp. En su libro *Los corales de Darwin*, el historiador del arte da cuenta de los ámbitos estéticos de la ciencia moderna. Ahí muestra cómo la imagen del coral, que Darwin encuentra en una playa en las costas de Argentina, es la que termina por afianzar una imagen de la evolución de manera no líneal y no cíclica (como se había concebido en la historia natural precedente). A través de un documento extraído de sus notas de viaje, en el que el naturalista inglés pone las palabras “I think” (yo pienso) junto con el dibujo del coral encontrado, el biólogo propone Bredekamp- pone en relación dos dimensiones distintas, por una parte, la del pensamiento o la investigación científica, por

Schlangenritual. Ein Reisebericht”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 88, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 239-250, en particular a la afirmación de que Warburg: “quería comprender cómo la energía mental de una cultura o una creencia generan imaginarios afectivos.” *Ibid*, p. 248.

³⁰Keith Moxey. “Los estudios visuales y el giro icónico”, en *Estudios Visuales*, núm. 6, enero, 2009, p. 8-27.

³¹Hans Belting. “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, en *Critical Inquiry*, v.31, núm. 2, p. 316, citado por Moxey, *op. cit.*, p. 17

otra parte, la de la imagen, que sin embargo, están unidas en la reflexión que da origen a la teoría de la evolución de las especies. Este es un hecho tan importante en tanto en el mundo científico se ha entendido a la imagen como “ilustración”, un añadido del verdadero conocimiento. En el caso de Darwin la imagen misma es la condición del concepto científico.³²

En el desplazamiento entre imagen y pensamiento se produce aquello que Bredekamp llama imaginario: es un intersticio entre el objeto visual y la reflexión escrita. Por supuesto, es un entendimiento del agenciamiento de la imagen, que al constituirse como interpretación subsume tanto el referente icónico como el textual a una realidad siempre en tensión: el imaginario entendido como la operación metafórica que da lugar a un lenguaje sea científico, sea político o, lo que interesa aquí, urbano.

Al considerar los imaginarios en una dimensión histórica considero que es fundamental observar los canales por los cuales la comprensión de la imagen se aleja de una crítica que asume la relación objeto-representación y en cambio concibe que la imagen es un objeto, que más que *re-presentar*, lo que hace es relacionar. Al interior de la ciudad esto significa que los imaginarios urbanos, como dispositivos estéticos de sentido, no son representaciones de la ciudad. Al estudiarlos no únicamente interesa la manera en que son simbolizaciones de la arquitectura, la calle, el tejido urbano o las colectividades asentadas en él; el imaginario urbano es el modo en que se produce un entendimiento de la ciudad como totalidad, desde una vista forzosamente parcial, y que articula en una misma narrativa los

³²Horst Bredekamp. *Les coraux de Darwin: premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

objetos, los actores y los discursos.

Los imaginarios urbanos son, en otra medida, una manera de poner atención a los *híbridos* en el lenguaje teórico de Bruno Latour- o la hibridación de humanos y no-humanos que la cultura moderna engendra con la mayor amplitud. Precisamente, para Latour la ciudad da lugar a la aplicación de su “antropología simétrica”. El filósofo propuso hacer una antropología de la modernidad occidental, anudando de nuevo los discursos, los objetos, las prácticas, los actores, en un mismo relato. El libro gemelo de *We have never been modern* (*Nunca fuimos modernos*), aparecido luego: *Paris ville invisible* (*París ciudad invisible*) es un estudio de la operatividad de los imaginarios en la ciudad occidental.³³

Bruno Latour, junto con Émilie Hermant, investigan los procesos por los cuales es posible hacer totalizaciones de la ciudad. Vistas completas que tienen la cualidad de ser ficciones frágiles y siempre parciales. Justamente estos modos de ver son posibles a condición de que siempre sean parciales, puesto que la visibilidad se compone también por lo invisible.³⁴ Las vistas totales tienen la cualidad de no abarcar un todo, sin este carácter selectivo es imposible producir una totalización. Un ejemplo de esto es cuando Latour observa que para abarcar la ciudad de una sola mirada es necesario hacerla pequeña. Esta es la propiedad de los panoramas como un mapa-, que vistos como dioramas, no ofrecen la vista de la ciudad absoluta; el simulacro de la mirada panorámica consiste en hacer la

³³ Bruno Latour. *We have never been modern*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993. [La edición en francés es posterior: Bruno Latour. *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte, 1997. [Hay dos ediciones de este libro en español: a) *Nunca hemos sido modernos*, Madrid, Debate, 1993; b) *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007]. El libro gemelo es: *Paris ville invisible*, Paris, La découverte, 1998. [La edición en español es reciente: Bruno Latour. *París ciudad invisible*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2010.]

³⁴Cfr. Gregory Bateson. *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 45-60.

ciudad visible pero a condición de no ver todo.

Estos dispositivos de visibilidad que interesan a Latour son en realidad “oligópticos” pues, como operadores de imágenes, ven poco. Los oligópticos tales como la captación de las condiciones del clima, la administración del alcantarillado de París o la investigación astronómica, todos aquellos dispositivos que ven mucho (producen imágenes totalizadoras) a condición de no ver todo; concebidos así, no se entienden de acuerdo a una coincidencia con una referencia (exterior) sino que son legibles en la medida en que son un eslabón en la cadena de inscripciones de un mundo social que pone a circular, por medio de diferentes dispositivos, los signos en lugar de detenerlos. Cuando se pasa del movimiento en la calle a la vista satelital de París no se pasa del interior de lo social al exterior; únicamente se cambia de lugar en el circuito de inscripción. Es así que no existe algo así como una Sociedad – nos dice Latour- y tampoco un Individuo, los dos esencialismos son inexistentes cuando se pone atención a la circulación de las inscripciones (*bordereaux*). El estudio de la ciudad es ideal para localizar este tipo de operaciones pero las conclusiones que arroja son extensivas para repensar la teoría social. Lo que aquí interesa es que el terreno de los imaginarios urbanos no es el de las representaciones de la ciudad y, por consiguiente, tampoco el estudio de la correspondencia entre objetos-empíricos y representaciones-sujetos, sino el estudio de las relaciones (subjetivas y objetivas simultáneamente) por las cuales se puede producir una visión compartida de la ciudad.

Michel de Certeau había dado cuenta del aparato de ficción utilizado en la producción de las vistas totales, como la de la ciudad. En su texto “Andares de la Ciudad”,

Certeau describía la operación que hacía al pararse en la cima del desaparecido World Trade Center, al construir una imagen de Nueva York, más específicamente, Manhattan, como una “isla urbana” o como “un mar en medio del mar”. Esta vista tiene una similitud con la operación visual del mapa:

Es una analogía del facsímil que producen, por medio de una proyección, que es una especie de colocación a distancia, el que planifica el espacio, el urbanista o el cartógrafo. La ciudad-panorama es un simulacro “teórico”, en suma un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas.³⁵

El filósofo daba cuenta de las dos diferentes, y además opuestas, vistas de la ciudad. Por una parte la vista de la ciudad como un objeto absoluto y único, por otra parte, la práctica cotidiana de la ciudad, que tendría como condición el olvido o la ceguera de aquel marco grande y absoluto (la ciudad-objeto), la retórica del caminar producía una identidad epistémica distinta a la de la ciudad-panorama. La coincidencia entre un modelo absoluto de la ciudad y la retórica del conocimiento universal no es casualidad:

Lo pone [al sujeto] a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba “poseído”. Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios. Exaltación de un impulso visual y gnóstico. Ser sólo ese punto vidente es la ficción del conocimiento.³⁶

Así es que Certeau opuso la experiencia de la calle con la conceptualización de la ciudad: “Es ‘abajo’ al contrario (down), a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad.”

Esta situación del cuerpo, a nivel de la acera, permite una lectura de la ciudad,

³⁵Michel de Certeau, “Andares de la Ciudad” en *La invención de lo cotidiano, 1 Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p.103-115

³⁶*Ibid.*, p. 104

cuando es “aprisionado por las calles”, en donde al individuo se le impone comportarse como: “jugador y pieza del juego”. Como en un juego de ajedrez: uno sería una pieza destinada a moverse de acuerdo con las reglas del tablero, pero sin tener la imagen completa de éste. Estas serían las vistas parciales que únicamente pueden ser estrechas respecto de la ciudad y nuestros objetos de estudio. De esta manera, Certeau proponía una investigación de la gramática y sintaxis del andar como un modo de leer la ciudad, en el entendido de que la práctica articulaba una resistencia y una modificación a las lecturas universalistas y abarcadoras de la ciudad.

Hace 50 años, la influyente urbanista y activista Jane Jacobs, vio claramente el problema, si bien su interés estaba orientado a la aplicación de un urbanismo centrado en las dimensiones que se habían descartado por el urbanismo funcionalista de su época. Jacobs daba la siguiente definición de la calle:

En sí misma, una acera urbana no es nada. Es una abstracción. Sólo tiene significado en conjunción con los edificios y otros servicios ajenos a ella o ajenos a otras aceras próximas. Lo mismo podríamos decir de las calles, en el sentido de que sirven para algo más que llevar el tráfico rodado en su cauce. Las calles y sus aceras, los principales lugares públicos de una ciudad, son sus órganos más vitales. ¿Qué es lo primero que nos viene a la mente al pensar una ciudad? Sus calles. Cuando las calles de una ciudad ofrecen interés, la ciudad ofrece interés; cuando presentan un aspecto triste, toda la ciudad parece triste.³⁷

La calle, así como la ciudad entera, no son más que abstracciones. Las dimensiones o las diferentes escalas de la ciudad (la calle-el barrio-la ciudad-la región-el mundo) no tienen una realidad aparte, son las dimensiones producidas por las *redes* de las conexiones que hacemos entre objetos-humanos-textos. En definitiva, las escalas son imaginarios.

³⁷Jane Jacobs. *Muerte y vida de las grandes ciudades*, [1ª ed. en inglés de 1961], Madrid, Capitan Swing, 2011, p. 55

Al asociar estos elementos se entenderá que la táctica con que se describe la imagen es bastante importante. Es verdad que los discursos académicos del historiador del arte se valen de esta estrategia, no sólo para crear una retórica y una semántica común, sino para perfilar la argumentación. En la relación de la imagen con la descripción se ponen de manifiesto dos códigos lingüísticos, uno visual y el otro verbal. Lo que queda claro, en primer momento, es que los dos tienen reglas de comunicación diferentes. Sin embargo, sobre si son identidades separadas del lenguaje no está fuera de discusión. Es por esta relación compleja que un punto crítico en las teorías de la historia del arte ha sido esclarecer la naturaleza de esta relación. La discusión se remite a Panofsky (1892-1968), quien dio primacía teórica al instrumento de la descripción al colocarlo como parte de la estructura explicativa, tripartita, del método iconológico.³⁸

Esta historia estilística, como teoría de la historia del arte, colocaba a la imagen en el interior de una comprensión idealista de lo visual.³⁹ Ernst H. Gombrich (1909-2001), dio un sentido totalmente diferente a la descripción de la imagen dentro de la historia del arte. Retomando, tanto el método popperiano, como las prácticas de la sociología y la psicología de la percepción, el historiador del arte, opuso a la interpretación idealista de Panofsky una

³⁸Para Panofsky, el significado de la obra de arte se hallaba por medio del método iconológico que se dividía en tres etapas: la descripción preiconográfica, el análisis iconográfico y, finalmente, el análisis iconológico. Dentro de estos la descripción se realiza en la primera etapa, en la que el historiador del arte recurre a su experiencia práctica subjetiva para hablar de las formas de la imagen, después esta descripción es un paso preliminar del estudio de los estilos. Dentro de el proceso de interpretación de Panofsky, las tres etapas forjaban finalmente un significado de la imagen alojado en los valores esenciales de la cultura, aprehendidos por la intuición. Erwin Panofsky. "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte en el Renacimiento", en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 45-75. El concepto de intuición para Panofsky se basa en una capacidad empática de toda mente humana, consecuentemente, el mecanismo interpretativo del historiador del arte, ha sido colocado en el marco de un pensamiento idealista. Encuentro que esta noción ha sido revisada en términos históricos por Paul Ricoeur. *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 2004, 3 v.

³⁹ El entendimiento de la imagen por Panofsky como "síntoma" de la cultura, se relaciona con las posturas de E. Cassirer. Panofsky toma partido en la dualidad platónica sobre si la imagen es creación o mimesis de la naturaleza.

elaboración teórica de la imagen que tomó en cuenta sus contextos sociales.⁴⁰ Así Gombrich trazaba una barrera porosa entre arte e imagen. Para Gombrich el significado iconográfico de la imagen remitía a sus usos sociales, así, la descripción cambia de lugar pues el significado iconográfico es dado por construcción social.⁴¹ Es más interesante el concepto de “síntoma”, reactivado por Didi-Huberman (1953-), a través de una lectura del psicoanálisis freudiano. Para Didi-Huberman, lo visual se constituye tanto por lo visible como por lo invisible, en términos equiparables al aparato psíquico, que se forma tanto por lo consciente (el yo) como lo inconsciente (el ello).⁴² Lo invisible de la imagen no está detrás del objeto, dice Didi-Huberman, sino que lo compone, en la misma medida, que lo hace lo visible.⁴³ Es así que el concepto síntoma toma un efecto descriptivo estimulante, pues, el análisis iconográfico no refiere en este esquema a un significado estable y fijo,⁴⁴ sino a una conexión dinámica entre la imagen y el que la ve. El parecido iconográfico de una imagen con otra siempre es un acto de creación, hace hincapié Didi-Huberman. Así, Keith Moxey

40Vid. Peter Krieger, “Ernst. H. Gombrich: sustentabilidad del pensamiento”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, otoño, v. 13, núm. 79, México, UNAM, IIE, 2001, p. 209-217.

41 Gombrich se opuso a una explicación de la imagen por el estilo, aunque no descartó totalmente la utilidad del concepto. Ejemplificaba, la imagen de una habitación estilo rococó y una casa lecorbuseriana moderna, no se puede decir que representen el espíritu de una época, los habitantes del rococó podrían ser unos ilustrados y los habitantes del departamento moderno podrían ser unos fanáticos religiosos. De este modo, Gombrich complejizaba la relación forma-cultura, por medio del contexto social de la imagen. Ernst Gombrich. “Estilos artísticos y estilos de vida” en *Los usos de las imágenes*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 240-261.

42Continuando el lenguaje místico benjaminiano Didi-Huberman afirma: “No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio.” en Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2007, p.3 el síntoma, es entonces esa “interrupción en el saber” (de las imágenes) que vuelcan al intérprete en un territorio en el que la coherencia del tiempo y el significado están en suspenso. *Ibid.*, p. 7

43Son dos polos que identifica Didi-Huberman como uno de trascendencia y el otro tautológico. “No hay porque escoger entre lo que vemos (con su consecuencia exclusiva en un discurso que lo fija, a saber, la tautología) y los que nos mira (como su mano metida exclusivamente en el discurso que lo fija, a saber, la creencia). Lo que hay es inquietud en el “entre”, Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 94

44En la interpretación de la pintura de Fra Angelico, Huberman sostiene que se encuentra representada no la esencia divina sino que la imagen más bien produce un acceso dinámico a la alteridad, toda otra cosa. *Ibid.*, p. 92 También vid. Maud Hagelstein. “Georges Didi-Huberman, une esthétique du symptôme”, en *Δαίμων. Revista de Filosofía*, núm. 34, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 81-96

piensa que, a través de la interpretación de Didi-Huberman, se modifica el procedimiento de Panofsky, al no poner en contra a la imagen con su contexto, como si la imagen fuera un objeto inerte, por el contrario, la imagen es capaz de activar sus significados.⁴⁵

De acuerdo con los conceptos expresados hasta ahora podemos hacer una caracterización de los imaginarios urbanos:

1. El imaginario no busca cortar la tensión entre lo real y lo imaginado (Canelini)

2. El imaginario como relaciones entre varias imágenes, es un pensamiento activo dentro de la ciencia, el arte, la política, y no una ilustración. Esto es posible porque al pensar esta continuidad de imágenes se pone atención a la *relación* y no a la *representación*. (Krieger, Belting, Bredekamp)

3. Los imaginarios urbanos bajo la forma de panoramas de la ciudad, en realidad producen totalizaciones a costa de producir discriminaciones, “no ven todo”, y por eso son *oligópticos*. Estos artefactos se encargan de mantener una cierta estabilidad en las escalas de tamaño de nuestra acción. (Latour)

4. El imaginario no actúa dissociando el espacio y el tiempo. Las dos dimensiones están activas al producir escalas y tamaños que remiten a temporalidades heterogéneas: la modernidad (Latour, Certeau)

Esta breve recapitulación teórica no debe confundirse con una crítica. Esto es así porque en el trayecto que haré no se trata de aplicar una única teoría al documento

⁴⁵Moxey, *Op. cit.*, p. 13

histórico o a la imagen, y después, proponer que una es la correcta. No se trata tampoco de decir que cada una de las teorías tiene un grado de verdad; no se trata de descartar todas y componer otra. No se trata siquiera de “aplicar” la teoría, como si se tratase de un paquete de *software*.

Prefiero que la noción de imaginario aquí, no se entienda como absoluto teórico ni tampoco como “herramienta metodológica”. Se habla de imaginario porque nos permite observar las consecuencias más obvias de su conceptualización: “cómo se produce la continuidad de las imágenes”. Imaginario “conjunto de imágenes”, y por lo tanto, imágenes ensambladas, en redes y flujos, jamás por sí mismas y jamás sin ellas. El imaginario no solo remite a lo irreal, a la ausencia de la referencia (*horraris referens*), pareciera que por contraste llama y le da un campo a lo concreto.

Sin embargo, aquí hay que evitar esta operación “por contraste” y suspender de nuestro recorrido el codificado vocabulario lacaniano de un mundo de fantasmas.⁴⁶ Suspender la interpretación según la cual lo imaginario es oposición y al mismo tiempo condición de un abandonado campo empírico, servirá para indagar en otro tipo de vocabulario: una relación de lo concreto con lo abstracto, diferente de una lectura que piensa a éstos en términos antagónicos.

⁴⁶La noción de imaginario para Lacan parte de una definición tripartita de la constitución del sujeto: lo real, lo imaginario, lo simbólico. Aunque esta triada de conceptos es muy útil para la investigación psicoanalítica, el uso del concepto en los campos visuales del fenómeno urbano se despega de una oposición e incluso una complementación (como sería en el caso lacaniano) de lo real con lo imaginario. *Vid.* Jacques Lacan. *Escritos*, México, Siglo XXI, 2007, 2 v.

2. El imaginario urbano finisecular

2.1. Visiones del Porfiriato: la política y la imagen

En este apartado trataré de problematizar, a través de dos perspectivas historiográficas, de Charles Hale y de Mauricio Tenorio Trillo, cuál fue el lugar de la imagen en el mundo decimonónico finisecular y de qué manera ésta fue el punto de contacto entre la retórica liberal porfiriana y la retórica científica cosmopolita. A través del comentario de las dos obras argumentaré que hay que considerar a la retórica visual decimonónica no únicamente como expresión de las ideas políticas, sino como una herramienta de argumentación imbricada en el nuevo lenguaje político científicista de la época. Con este campo de argumentos desprenderé un marco de análisis para entender las estrategias visuales del monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma.

Es necesario mencionar que estas dos posturas son de interés porque, a partir de ellas, pueden aproximarse los estudios de historia del arte, en particular, sobre iconografía política, con las interpretaciones históricas, que ahora son clásicas, sobre el período. No está de más decir que hay un punto de convergencia en particular, ya sea a través del estudio de la iconografía política, o de los concienzudos análisis históricos del Porfiriato, en fechas

recientes, se asoma lo que había sido desatendido por la historiografía de la Revolución: las continuidades entre el mundo finisecular decimonónico y la época posrevolucionaria.

El análisis de la imagen política se interesa por la posibilidad de hacer una historia alternativa del nacionalismo mexicano, no más clara, sino compleja, tal como el horizonte que persigue el catálogo de la exposición *Los pinceles de la Historia, La arqueología del régimen 1910-1955*.⁴⁷ Para cumplir tales fines, esta interpretación requiere un análisis de la iconografía en lugar de un acomodo de la imagen al estilo. El curador de esta exposición aclara: “No se trata de usar las imágenes para ilustrar teorías, sino de interrogar a los objetos para volver a las teorías, pero con ánimo crítico.”⁴⁸

Pero ¿qué se entiende por imagen política? Cuauhtémoc Medina, en consonancia con Ernesto Laclau, sugiere que repensar la teoría de la representación es crucial para revalorar a aquella como norma vinculante de las colectividades en lugar de colocarla bajo la problemática de la *mimesis*; que se configura por una larga discusión respecto a su capacidad o fracaso como correspondencia. El repudio hacia la representación, en la filosofía posmoderna, es síntoma de su fracaso como dispositivo de correspondencia. En este sentido hay una analogía entre el arte, la imagen y la política, cada uno de estos ámbitos recurre y produce teorías de la representación. Los mecanismos de la representación en el arte — como la exhibición— con frecuencia son modelo y reflejo de los mecanismos de representación política. La crítica poscolonial pone en evidencia que la imagen está sujeta a una “política de

47 Renato González Mello (ed.). *Los pinceles de la Historia, La arqueología del régimen 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

48 *Ibíd.*, p. 17

la representación”, que se debate por la hegemonía de las imágenes.⁴⁹

La persuasión política se integra, no solo por medio del discurso, sino por la imagen. Observo que el cambio en la historia del arte (que se añade a una investigación sobre las tipologías de la iconografía política) ha dado un salto cuando afirma que la imagen no sólo es la ilustración, en este caso, de una posición o un reclamo político, es un lenguaje, también atravesado por la política, y que, al recomponer el juego de fuerzas políticas en la representación, no hace equivalentes los significados de la palabra y la imagen, al contrario, amplía las posibilidades de los desacuerdos, abre un espacio mayor y diferenciado del conflicto.⁵⁰ La iconografía política puede ser un estereotipo, frecuentemente una alegoría, de aquello hay bastantes ejemplos en el repertorio de las imágenes oficiales de la nación, pero el solo hecho de que haya una continuidad en la iconografía política no quiere decir que la imagen política se genere por el consenso, ni tampoco que cierre el conflicto.

Es más, una historia conceptual de lo político propugna por que los sentidos de las ideas políticas no se encuentran en el terreno de la pura abstracción, son los usos histórico-lingüísticos los que cambian el sentido de un mismo concepto.⁵¹ La idea política ha sido destronada de su lugar de primacía epistemológica y la imagen ha sido criticada al punto de mostrar radicalmente su carácter de artilugio (hecho-por-una-mano) revelando el papel de los mediadores, por todas partes.⁵²

49 Cuauhtémoc Medina. “Representación” en *La imagen política*, México, IIE, 2006, p.23-26.

50 Revisar los propósitos del *XXV coloquio internacional de historia del Arte*, a través de Peter Krieger, “Iconografía del poder: tipologías, usos y medios”, en *La imagen política*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p.17-19.

51 Vid. Annabel Brett, James Tully. *Rethinking the foundations of Modern Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

52 Bruno Latour. “What is Iconoclasm or is there a World beyond the image wars” en *Iconoclasm : Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.

En resumen, si no podemos tener confianza ya ni en la imagen ni en la política, la solución no está completamente en acusar la ficción, en cada ocasión, de su dispositivo mimético (que, sin duda, subsistirá), no se puede decidir entre los dos extremos: la iconoclastía y la iconolatría, sin pasar por alto que las dos posturas están elaboradas en función de la demostración o la destrucción de un ámbito metafísico.

Los iconoclastas no pueden mantener el sentido de la crítica una vez extirpada cualquier posición trascendental, así es preciso moverse de una deconstrucción de la imagen a una composición de esta.⁵³ Esto trae varias consecuencias, tanto para la historia del arte, como para la historia, en general. No se trata de elaborar (como pretende el iconoclasta) una crítica historiográfica sólo para decir que la imagen es todo menos una imagen, es una ideología, es un argumento, un mito o un fetiche. Tampoco se puede (como pretende el iconólatra) hacer una historia de la imagen considerando que la sola imagen contiene y produce un sentido propio y cerrado -inmanente-, sin acudir a sus contextos, a sus actores, a sus mediadores. Se trata de hacer una historiografía que -hasta ahora- se ha constituido por exclusión y ocultamiento de la imagen y los imaginarios, una narrativa que ha olvidado el anacronismo de aquellos. Al hacer el vínculo entre historia, imagen y política, se pretende apartarse un poco de la discusión teórica, posmodernista, sobre qué es lo ficticio y qué es lo real en la narrativa histórica, para saber el tamaño y las posibles consecuencias de lo que la imagen y el discurso político compusieron y que parece que no podemos desatar hoy.

Esta es una de las claves para entender una de las posibles relaciones de la imagen con la

53 Bruno Latour. "An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'" en *New Literary History*, núm. 41, Virginia, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 471-490.

historia. Al estudiar aquí la estatua de Cuauhtémoc como símbolo de la ciudad y la nación, no se intenta ilustrar un campo estable de teorías políticas y científicas del Porfiriato. La imagen, tampoco ilustra una teoría histórica del Porfiriato o de la Revolución, es objeto de disputa, incluso puede utilizarse para sostener posiciones políticas contrarias.⁵⁴ Esta es la entrada de una historicidad radical a la interpretación de la imagen, donde aquella no prueba nada, no puede ser un documento probatorio (como sí lo había sido para la pintura histórica del siglo XIX).⁵⁵

Son las *estrategias visuales* de las imágenes (en el ámbito de la vanguardia mexicana: el montaje y la composición) lo que se pone a disposición de los intérpretes, lo que condiciona la imagen a dar cabida a un circuito de usos políticos. La imagen, no da sustento o no descarta, alguna lectura; no es que tenga contenidos políticos preexistentes o dados, su retórica está “con-formada” por las tensiones del conflicto político. Al dislocar la supuesta semejanza de las imágenes con la Historia se produce un argumento en contra del ocultamiento del dispositivo de ficción con que operan las narrativas históricas: la idea de que todos los objetos, actores, ideas, pertenecen a un mismo tiempo.

Es por esta razón que Georges Didi-Huberman pretende reintroducir el anacronismo a la interpretación de la historia que había sido demonizado, entre otros, por Marc Bloch y Lucien Febvre-. Para él, no hay posibilidad de interpretación histórica si no se entiende que la condición de la interpretación es el anacronismo. Estar frente a una imagen es estar ante el tiempo, pero de forma anacrónica, de forma no transparente y de forma no inmediata, el

54 González Mello, *Ibíd.* p. 51

55 *Ibíd.*

anacronismo está: “en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia”,⁵⁶ la misma imagen es anacrónica con la pluralidad de tiempos, tiene una *sobredeterminación*, aquello que produce sus múltiples redes con la heterogeneidad de temporalidades. Dice Didi-Huberman:

No es necesario decir que hay objetos históricos mostrando tal o cual duración: es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros.⁵⁷

Es verdad que la historiografía del Porfiriato se ha disgregado más allá de su marco tradicional, que dominó el siglo XX (a partir de los libros de Cosío Villegas y José C. Valadés) provocando una variedad historiográfica más rica y heterogénea. Sin embargo, existen aún numerosos aspectos que necesitan una interpretación, aún más urgente de lo que suele pensarse.

En lo que respecta a los conceptos o lenguajes políticos, a excepción de lo que puede hallarse en los trabajos de François Xavier Guerra, Charles Hale, José Elías Palti y Mauricio Tenorio Trillo, se ha avanzado poco. Respecto a esta área de estudios la pregunta por el origen de la legitimidad del poder porfiriano (más allá de la represión policiaca)⁵⁸ de la que se desprende la cuestión de cómo se formó un campo de común acuerdo y la manera de legitimar las decisiones políticas, todo ello no se ha contestado. Esta pregunta es aún más acuciante si partimos de la hipótesis según la cual este período es el momento en que se

56 Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *Op. cit.*, p.48

57 “Pero ¿qué es un síntoma sino justamente la extraña conjunción de esas dos duraciones heterogéneas: la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia (islate de inmovilismo)? ¿Qué es un síntoma sino precisamente la extraña conjunción de la diferencia y la repetición?” *Ibíd.*, p. 66

58 Es lo que se preguntan Gómez Galvarriato y Tenorio Trillo en *El Porfiriato*, México, CIDE, Fondo de Cultura Económica, 2006.

formula por primera vez un proyecto global de nacionalismo y modernidad.

En el caso del estudio de la historia de la cultura política de la época, normalmente se remite a la Constitución de 1857 ya que, en efecto, fue el marco jurídico en el que se inscribía la acción política de los gobiernos liberales. Suele interpretarse que esta constitución encarnaba los anhelos liberales del XIX y, por otra parte, se ha considerado que la *pax* porfiriana fue la moneda de cambio de los actores políticos de este Estado liberal.⁵⁹ Sin duda una de las claves para entender la legitimidad política de esta paz porfiriana se encuentra en el compendio de metáforas biológicas y organicistas que abundaron en el lenguaje político-científico de la época.

El argumento de Charles Hale sobre la ideología política porfiriana se fundamentó en la concesión a la expresión “política científica” el rango de un pensamiento político amplio que formó parte del liberalismo decimonónico, aunque transformado por el vocabulario positivista, comptiano y sansimoniano, en el caso mexicano.

Se sabe que Hale utilizó un método “dialéctico” para elaborar su historia de las ideas políticas decimonónicas, pues, en efecto, el historiador puso por un lado las ideas y por otro las “realidades” políticas, y asumió que esta oposición se desenvuelve históricamente.⁶⁰ Este es el caso de la doctrina liberal del siglo XIX que, en su interpretación, se modificó, durante el periodo decimonónico finisecular, para adaptarse a la nueva realidad autoritaria del

⁵⁹Para un estado de la cuestión de los estudios de este período *Vid.* Sandra Kuntz Ficker y Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato” en *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, p. 487-536 y también *vid.* Aurora Gómez Galvarriato y Mauricio Tenorio Trillo, *Op. Cit.*

⁶⁰ El mismo Hale afirma usar un “método dialéctico”. Charles Hale. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, [1ª ed. en inglés de 1989], México, Vuelta, 1991.

gobierno de Díaz, el liberalismo doctrinario de mitad de siglo XIX se transformó así en “política científica”. No obstante importa menos el método de Hale que las observaciones que hizo a esta retórica política aliada con la ciencia.

Hale observó que los antecedentes intelectuales de los “Científicos” porfirianos se remontan a la aparición de la revista *La libertad*, aparecida en 1878, para la que colaboraban Justo Sierra, Teséforo García y Francisco G. Cosmes, entre otros. Éstos opinaban que se necesitaba una reforma a la constitución de 1857, por ser expresión de un liberalismo dogmático, y una de sus propuestas específicas fue la de reforzar el Ejecutivo y simultáneamente pasar a un sistema parlamentario.

El historiador explicó esta paradoja, así como la propia denominación de este grupo: los liberales-conservadores, por medio del interés más grande de éstos, que finalmente era: “la transformación de la libertad en orden.”⁶¹ Las reformas necesarias para ello debían basarse en la realidad (que rebasaba la constitución del cincuenta y siete) esto significaba que la constitución debía ser una “expresión natural del orden social”. Los liberales porfirianos pensaban que las leyes no eran entidades abstractas sino realidades “orgánicamente relacionadas con la sociedad y su desarrollo”.⁶² Teséforo García, en confrontación con José María Vigil, afirmaba que “el gobierno no es diferente de la sociedad sino uno de sus órganos funcionales”. García exudaba alegorías científicas al retratar su posición política, por ejemplo, cuando definía a la sociedad como un protoplasma.⁶³

⁶¹Charles Hale. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, [1ª ed. en inglés de 1989], México, Vuelta, 1991, p.95

⁶²*Ibid.*, p. 344.

⁶³Teseforo García, “Política científica y política metafísica”, México, Tipografía de la Secretaria de Fomento, 1887, en Gabriel

Justo Sierra sustentaba el monumento historiográfico *México, su evolución social*, a través de una metáfora sobre la célula y el organismo.⁶⁴ En esta obra, Sierra argumentaba que la correspondencia racial de Porfirio Díaz con la nación mexicana era beneficiosa para el sistema político, puesto que esta condición “natural” le daba al gobernante una cualidad pragmática que sobrepasaba los viejos marcos deliberativos del liberalismo.

Lo interesante de la interpretación de Hale fue que observó que estas metáforas organicistas y científicas remitían a un vocabulario cosmopolita, que usaban las repúblicas conservadoras de Europa de la época. Si el propósito de estos primeros Científicos “consistía en reforzar el gobierno haciendo reformas a la constitución, no en descartar o subvertir a la constitución en nombre de la ciencia.”⁶⁵ es porque al comprender globalmente la sociedad como un organismo se imponían límites y un lugar específico al poder político en el conjunto de la realidad social. Así es como el concepto de libertad en forma abstracta, que había sido heredado del liberalismo anterior pudo traducirse en orden y progreso, en efecto, aquel es el sentido que Hale otorgó a la *pax* porfiriana.

Esto quiere decir que, si en efecto esta política había podido encontrar un campo de legitimación en la retórica científica, fue a través de una estrategia que hallaba una variedad de nuevos medios que permitían acercar a la política con la realidad, como pretendían las élites políticas porfirianas. Las metáforas científicas (como la identificación de lo social con

Rozensweig (ed.). *Un liberal español en el México porfiriano. Cartas de Teseforo García a Emilio Castelar, 1888-1899*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, p. 62.

⁶⁴Laura Angélica Moya López aplica el esquema tropológico de Hayden White a la obra de Justo Sierra, *vid.* Laura Angélica Moya López. *La nación como organismo. México, su evolución social 1900-1902*, México, UAM-Azcapotzalco, Porrúa, 2003.

⁶⁵Hale, *op. cit.*, p. 401

una célula) no eran ni un adorno retórico ni únicamente un nuevo modelo de verdad impuesto a la sociedad. Hay que considerar a estas imágenes científicas no como una ilustración de los conceptos políticos de aquellos liberales sino como un medio visual por el que pasaba la construcción de una argumentación política moderna. El ingreso de esta retórica científica al vocabulario político de la época usaba y modificaba las imágenes que había producido la ciencia y las convirtió en argumentos. Si queremos observar el punto de encuentro entre la imagen y la política en el mundo porfiriano se debe poner atención a los contextos de estas imágenes científicas.

Lo anterior se asimila a la estrategia de lectura de Mauricio Tenorio quien observó la manera en que se conformó una retórica de la nación a través de los medios visuales empleados en las Exposiciones universales, en especial la exposición universal de París, de 1889.

La lectura del historiador problematiza el significado histórico del nacionalismo moderno mexicano; es por ello que el título de su libro es *Artifugio de la nación moderna*, y sólo el subtítulo menciona la cuestión de las exposiciones. En consecuencia, en la obra de este investigador, el estudio de las exposiciones internacionales no es un tema monográfico sino que, al centrarse en este punto en concreto, la cuestión que interesa son las operaciones por las cuales las élites políticas pudieron construir un discurso, alternadamente legítimo e ilegítimo, sobre la ecuación nación-modernidad.

Primeramente, la búsqueda de la modernidad fue una serie de ensayos sucesivos,

tanto para las naciones europeas como para las naciones periféricas.⁶⁶ En este renglón, las exposiciones son lugares idóneos para entender estos “simulacros”, fueron montajes ostentosos, lugares artificiales, efímeros e ideales. Tenorio sustituye la idea de que el control militar y represivo del Porfiriato haya sido el instrumento más importante del régimen autoritario aquello implica una visión sociológica que retrata históricamente al Estado como monopolio de la violencia- por la de un Estado-dramaturgo, inventor de una mitología nacional.⁶⁷

En los márgenes de esta amplia actuación, la distinción entre forma y contenido desapareció, puesto que, efectivamente, el valor de la modernidad mexicana, al traducirse en una “representación”, no trazó una división entre la acción política y su despliegue de representaciones. Así Tenorio llama “los magos del progreso” a las élites políticas porfirianas, ya que se hicieron especialistas en la representación de las ficciones modernas. Para ellos, presentar la modernidad en términos de estilo: “era mucho más que un mero accesorio retórico, era el alma de la cultura decimonónica finisecular”.⁶⁸ “Así, alcanzar un estilo nacional (arquitectónico, literario, artístico) constituía un pleonasma: la nación era en sí un estilo.”⁶⁹ Esta última afirmación conduce al historiador a analizar las convergencias entre el arte y la política porfiriana.

Tenorio Trillo muestra cómo, para finales del siglo XIX, había tres categorías que no

⁶⁶ Mauricio Tenorio, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 27

⁶⁷ *Ibíd.*, p.54

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 99

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 144

podían disociarse a la hora de la creación de una retórica nacionalista moderna; estas eran: modernidad, nación y cosmopolitismo, que fueron requisito para entrar en el mundo de “las naciones nacionalistas”. Mientras que ser moderno significaba concebir “la historia como una totalidad que progresa”, la nación se fundamentaba ineludiblemente en la realidad de un estrato racial,⁷⁰ en el caso de México, la identificación del pasado nacional con el pasado indígena. Idea que se había formado desde mitad del siglo XIX y sobre todo, a partir de la visión de Riva Palacio en *México a través de los siglos*.⁷¹ Por otro lado, cosmopolitismo: “era un conjunto de valores, cosas y actitudes europeas que había que adoptar si uno quería ser moderno”⁷² que irónicamente puede ser visto como eurocentrismo-, y su aplicación a lo que quedaba, paradójicamente, fuera y dentro (o incluido bajo la condición de ser una deformación) de lo cosmopolita, el exotismo.⁷³

Tenorio examina con atención la manera en que el *Palacio Azteca* (el edificio que alojara la exposición mexicana en la exposición universal de París de 1889) se anudaba, como objeto arquitectónico, a las tendencias de modernidad y nacionalismo del mundo finisecular. Primero, muestra las dos perspectivas que había sobre el debate de la raza en las últimas décadas del siglo XIX, una perspectiva antropológica y un modelo etnográfico.

⁷⁰*Ibid.*, p. 130

⁷¹*Ibid.*, p. 105

⁷²*Ibid.*, p. 114

⁷³ En términos historiográficos, el tema de las exposiciones universales en calidad de “escenarios” de las aspiraciones de la modernidad se ha desarrollado con profundo interés. Para el caso brasileño, puede verse el libro de Sandra Jatahy Pesavento, *Exposições Universais. Espetáculos da Modernidade do Século XIX*, Sao Paulo, 1997. El libro más reciente es Alexander C. T. Geppert. *Fleeting Cities: imperial expositions in fin-de-siècle Europe*, New York, Palgrave MacMillan, 2010. Me parece que la atención a las exposiciones universales como fuentes del nacionalismo y modernidad pueden insertarse en un marco más amplio de producción historiográfica que ha sido caracterizada por J. Elías Palti como una deconstrucción de la genealogía del nacionalismo, *vid.* J. Elías Palti, “The Nation as a problem: historians and the ‘national question’”, en *History and Theory*, Wesleyan University, octubre 2001, p.324-346.

La antropología entendía por raza, en ese entonces, el resultado de una consecución temporal de la cadena evolucionaria, mientras que el modelo etnográfico daba un lugar además a los “factores culturales” (dejados de lado por la antropología física) en este modelo había una menor disgregación de la cultura y la raza. Personajes como Alfonso L. Herrera, Nicolás León, Riva Palacio, desarrollaron un vocabulario cosmopolita para hablar de la raza. El modelo que empleó Antonio Peñafiel, en el Palacio Azteca argumenta Tenorio- fue un modelo histórico-etnográfico, pues combinaba “la ya larga experiencia de los estudios de estructuras arqueológicas con las ideas etnográficas de la Europa de fines del siglo XIX.”⁷⁴ La intención de Peñafiel era reproducir la visión occidental con la que se concebía el pasado prehispánico, así no contradecía la visión europea sobre la inferioridad de la raza indígena, en realidad la fachada del pabellón hablaba de un pasado mítico y no de la situación presente. La versión de Anza y Peñafiel del pabellón mexicano se había construido mediante una estrategia habitual para las décadas octogésimas del siglo XIX, el eclecticismo que no podía concebirse como un estilo sino como una operación artística destinada al uso experimental del bagaje de las “formas nacionales”- propuso una versión indigenista de la arquitectura nacional, pero como tal, el eclecticismo era una búsqueda definitoria, un ensayo, no podía constituir en sí mismo un estilo nacional. El problema del estilo nacional era hallar la armonía e integración de diversas formas nacionales. Así los objetos nacionales podían ser desde las ruinas mexicas puestas al día en una estructura de metal, como en el Palacio Azteca, o la arquitectura neo-colonial que se usó en el pabellón mexicano de 1900. De esta manera, aunque el Palacio Azteca apostaba por resolver la dicotomía entre tradición

⁷⁴ Tenorio, *Ibíd.*, p. 139

y modernidad, nacionalismo y cosmopolitismo, en realidad, no podía ser menos un ensayo dentro de otro gran ensayo de modernidad que eran la Exposiciones universales; la participación mexicana en la exposición de 1889 tuvo un único balance positivo al haber entrado al terreno del exotismo americanista, otros dirían que fue un fracaso rotundo, pues el pasado prehispánico no se ajustaba con verosimilitud al modelo clásico occidental.



Fig. 1. Fotografía del pabellón mexicano en la Exposición Universal de París de 1889: “El Palacio Azteca”.

Es importante contrastar las dos aproximaciones historiográficas, de Hale y de Tenorio Trillo, puesto que dentro de estos dos polos, puede situarse una comprensión de la imagen como agente histórico. Si bien las dos posturas teóricas no son antagónicas, al compararlas surgen una suerte de intersticios en los que se pregunta por el papel de la imagen en el proceso de conformación de una cultura política moderna. Lo que acerca la interpretación de Hale con la de Tenorio Trillo es el propósito de reanimar, cada uno por sus

medios, la capacidad explicativa de la historia política. Hale recurre a un modelo de historia de las ideas políticas;⁷⁵ mientras que Tenorio viene a colocar la imagen en el centro de la cuestión sobre cómo se forma una ideología política. Sería equivocado decir que Hale no utiliza la imagen del todo, pues al afirmar que a través de una concepción biológica de los organismos vivos se definió un programa político que afectaba la misma interpretación de los principios constitucionales decimonónicos, lo que hace es expresar la hipótesis de un imaginario (mental) de los Científicos porfirianos, que se originó en las imágenes microscópicas elaboradas por la biología y la medicina.⁷⁶ La imagen, entonces, queda circunscrita en esta elaboración a una comprensión histórica del desenvolvimiento de la idea política, que está por encima de los objetos y pertenece a la esfera mental.

Al contrario, Tenorio Trillo, pone al objeto en el centro de la discusión, y con el análisis del *Palacio Azteca* el autor elimina la supuesta distancia entre forma y fondo, es decir, entre idea política y representación. El concepto central para entender esta reactivación de la historia política es el *estilo*: no sólo es que el objeto arquitectónico se entienda de acuerdo con la expresión adecuada del concepto político, por medio del estilo, sino que el mismo ideario político, indisociable de la comprensión modernista de la nación, es un problema de formas y de estilo. Así para Tenorio Trillo, los objetos icónicos son tan importantes para tratar de recomponer la historia de la retórica política moderna.

75 Por cierto, como muestra el mismo Tenorio Trillo, el modelo de historia de las ideas de Hale se compenetra con su ideología liberal. Vid. Mauricio Tenorio Trillo, Reseña de "Charles Hale. The transformation of Liberalism in Late Nineteenth Century Mexico" en *Foro Internacional*, v. 31, núm. 2 (122), oct. - dec., México, El Colegio de México, 1990.

76 En el contexto norteamericano, Alexandra Minna Stern ha mostrado que la imagen microscópica servía para construir una teoría de los gérmenes pero también una noción de ciudadanía y nación. El diagnóstico de una enfermedad que "no estaba a la vista", se conjuntaba con la nociones estadísticas de desviación/normalidad, así se operaba una exclusión de la ciudadanía a personajes como "Typhus Mary", el caso de una mujer confinada al acusársele de transmitir el tifo. Vid. Alexandra Minna Stern. "Secrets under the Skin: Historical Perspectives on Disease, Deviation and Citizenship. A Review Article", en *Comparative Studies in Society and History*, v. 41, núm. 3, jul., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 589-596.

Lo que pretendo mostrar es que lo que une las dos interpretaciones es la elaboración (explícita o implícita) de un concepto sobre lo visual, pero también el lugar que se asigna a la visualidad dentro de estas dos obras, termina marcando la diferencia. La diferencia, para ubicarla en un programa de estudio de la iconografía política, puede ser expresada, simplemente, así: Hale coloca, implícitamente, la imagen política en el mismo rango que la idea política, Tenorio, por otro lado, estudia, explícitamente, las políticas de la imagen. ¿Estamos forzados a elegir entre el uno y el otro?; ¿una interpretación descarta a la otra? o, por el contrario, ¿un modelo se complementa con el otro?.⁷⁷ No creo que el tema se puede expresar mediante una aporía, sin embargo, las dos interpretaciones nos sirven para preguntar bien sobre esta relación de la política con la imagen.

Lo que es verdad es que el vínculo entre arte y política fue evidente en las décadas finales del siglo XIX, no solamente porque a través de la creación de monumentos y el ritual político que se hacía en torno a ellos, se creó una cultura y un calendario cívico, que postulaba una interpretación liberal de la historia de la nación mexicana.⁷⁸ Es preciso observar que estos monumentos no solamente fueron expresión o resultado de las ideas políticas sino, como se ha dicho atrás, dispositivos en acción y a través de los cuales ocurrió la conformación de un lenguaje político.

⁷⁷ Es improbable que tanto Charles Hale como Mauricio Tenorio pudieran objetar el uno al otro esto. Consúltese la reseña de Mauricio Tenorio al libro de Hale *Op. Cit.*, y téngase en cuenta que Hale hizo revisión de los últimos capítulos del libro de Tenorio. La polaridad que aquí se observa proviene de una reflexión sobre el uso de la imagen en los modelos teóricos de ambos.

⁷⁸ Al respecto véanse los trabajos de Verónica Zárate Toscano, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, núm. 53, México, El Colegio de México, oct.-dic., 2003, p. 417-446. Mauricio Tenorio. “1910 Mexico City: Space and Nation in the City of the Centenario”, en *Journal of Latin American Studies*, núm. 1, v. 28, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 75-104. y Carlos Martínez Assad. *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, UNAM, Fondo de Cultura Económica, 2005. Alica Azuela y Guillermo Palacios. *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios en el México revolucionario, 1910-1945*, México, El Colegio de México, UNAM, 2009.

Es lo que la caricatura de la revista *La Linterna*, del 19 de febrero de 1877, ponía de manifiesto. *La Linterna*, apareció como una revista de filiación lerdistista, que, por cierto, contaba con la pluma de Francisco Bulnes.⁷⁹ La imagen representaba el cuerpo de Porfirio Díaz como general, cuya imagen pasaba por una lente biconvexa, en la que convergía y producía una imagen más de este mismo, aunque disminuida e invertida. A la imagen de la izquierda corresponde el año de 1877, mientras que a la imagen transformada de la derecha, corresponde el año de 1878. La lente, como dispositivo visual se volvía un artefacto político. El cuerpo de Díaz aparece aquí como el lugar del poder, pero se transgrede y modifica por medio de esta política visual. Ponerlo de cabeza era más que un accesorio cómico, producía un isomorfismo que comparaba las leyes de la óptica y el poder. Para los lerdistas, sin lugar a dudas, la imagen real era la artificial, la transformada por el dispositivo óptico. Se trata de un dispositivo mimético, pero aquí el resultado de la copia no era la réplica sino la inversión. Es una imagen compleja que vuelve al propio cuerpo (político) de Díaz en contra de sí; se pretende augurar que la hegemonía de Díaz se invertirá en contra suya.⁸⁰ La imagen muestra la importancia que se otorga a los artefactos ópticos (por ejemplo, los científicos) que se vuelven fundamentales para mostrar la falsedad ideológica, pero también para hacerla. Los enemigos de Díaz utilizan las mismas armas que el régimen; el conflicto político se debatía en un imaginario compartido.

⁷⁹ Vid. Rafael Barajas Durán. *El país de "El llorón de Icamole". Caricatura mexicana de combate y libertad de imprenta durante los gobiernos de Porfirio Díaz y Manuel González (1877-1884)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 95-101.

⁸⁰ Es la interpretación del propio Bulnes, que pudo ajustar fácilmente en retrospectiva. Vid. Ariel Rodríguez Kuri, "Francisco Bulnes, Porfirio Díaz y la revolución maderista" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, v.13, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1990, p. 187-202.

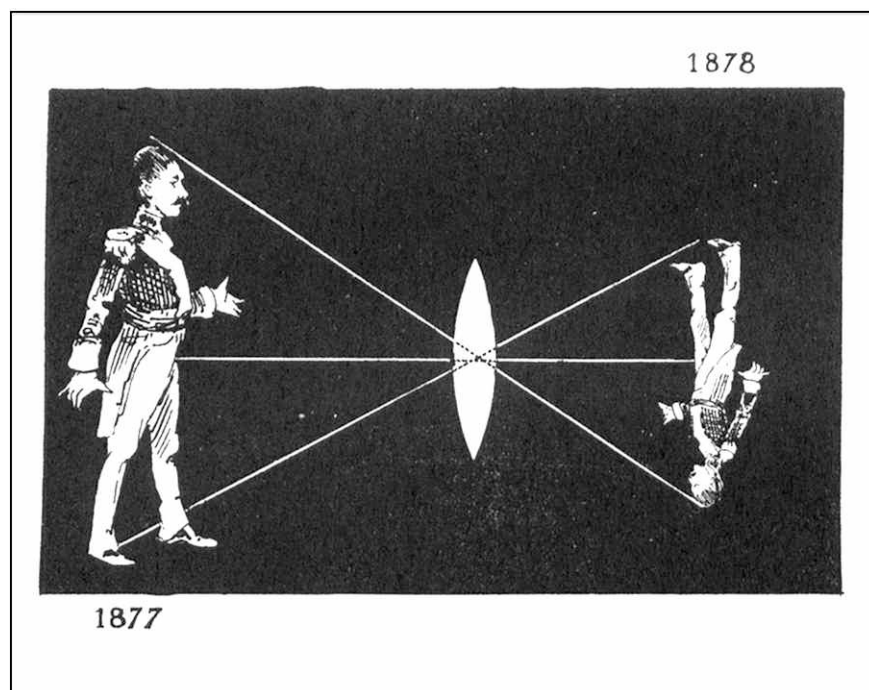


Fig. 2. Caricatura sobre Porfirio Díaz en *La Linterna*, 1877.

En definitiva, me parece que un elemento central a observar para entender la legitimidad de esta política científica está en el ensamblaje de imágenes que se produjo en la época, y no únicamente en la lectura de los significados iconográficos de los monumentos. En función de la estrategia de estas imágenes como ensambladoras de la retórica de la nación, puede entenderse, por ejemplo, la implicación política y el significado del urbanismo neoclásico decimonónico.

Las ideas raciales, la figura dictatorial de Díaz, y el cosmopolitismo urbano del Paseo de la Reforma, todo ello se ponía en juego al construir las imágenes nacionales. Estas mismas no surgían *ex nihilo* sino que eran ensambladas a partir de otras imágenes. En seguida se describirán cuáles son estas imágenes que se ponían en juego al elaborar el monumento urbano a la memoria de Cuauhtémoc, después se analizarán las operaciones de

esta “estrategia de ensamblaje”. Para ello es imprescindible echar una mirada al preciso lugar urbano y simbólico en el que se colocaría este monumento.

2.2 Vistas del Paseo de la Reforma

En numerosas ocasiones se ha observado que el boulevard de los Campos Elíseos, llevado a cabo durante la gestión del Barón de Haussmann en la prefectura de París, no es la fuente de inspiración que los historiadores deben citar para hablar de los nobles orígenes europeos del secularizado (antes paseo de la Emperatriz) Paseo de la Reforma.⁸¹ La prueba definitiva es que el mismo Maximiliano era crítico con las transformaciones del París de Haussmann.⁸² Lo irónico es que los liberales afincados en el poder después de la derrota de Maximiliano sí pensaron en términos absolutistas y hegemónicos, como lo había hecho el prefecto parisino.

En efecto, el Paseo de la Reforma fue proyectado como el eje rector no solo de la nueva urbanización afrancesada de la ciudad de México, sino como la proyección material del ideario porfiriano, el Paseo fue todo para el México de fines de siglo XIX; fue el lugar de conmemoración y de despliegue monumental, fue el centro de los negocios trasnacionales porfirianos, fue el paseo y después la vivienda de los grandes empresarios, y además era el camino que concluía en el Palacio de Chapultepec, donde se podía encontrar la residencia del mismo Díaz. En este apartado se hará una revisión historiográfica del significado urbano del Paseo de la Reforma, ya sea como el lugar de cruce entre la retórica científica-higienista

⁸¹Fernando N. Winfield Reyes, “En torno a la historia, teoría y práctica del urbanismo y la adopción de referentes extranjeros en México: 1876-2000”, en *Cuadernos de Investigación Urbanística*, núm. 47, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2005, p. 37-48.

⁸²Barbara A. Tenenbaum, *op. cit.*

y la monumentalidad porfiriana, como el lugar en que se reconoce la aplicación del estilo neoclásico, o como lugar de conmemoración y elaboración de la patria.

Claudia Agostoni investigó los orígenes y las pautas del discurso porfiriano sobre la salud y su relación con las políticas urbanas de la ciudad de México durante las últimas décadas del siglo XIX. En su libro *Monuments of Progress*, Agostoni revela la continuidad de los conocimientos científicos sobre la salud, las políticas públicas en torno a la ciudad, y el lenguaje visual monumental del porfiriato. Al conectar estos ámbitos Agostoni muestra cómo la política, la ciencia y el arte decimonónico finisecular tienden numerosas conexiones con recorridos que van de unos a otros ámbitos disciplinarios.

Agostoni encuentra que los orígenes de las reformas urbanas asociadas a un cuerpo de conocimientos sobre la salud, que se llevaron a cabo a finales del siglo XIX, tienen su origen en una identificación del cuerpo con la ciudad. Al concebir a la urbe como un organismo las políticas higienistas cobraban la mayor importancia. El bienestar de la ciudad, que se había discutido atrás de acuerdo al “buen gobierno” pasó a conceptualizarse en el sentido de la correcta salud de la ciudad:

Many of the directives that guided the urban reforms attempted in Mexico City during the late eighteenth century emerged at a time when the functioning of the city was linked to the functioning of the human body. Emmanuel Le Roy Ladurie has shown that during the course of the eighteenth century a new way of looking at the city emerged in France, a gaze inspired by medicine which imagined the city as having internal organs – a heart, arteries, veins and circulation, as well as excretions. Thus, for the vision of the city-as-organism, the term “functionality” popularized at the time in the social and political sciences- was of particular importance. In 1770, the term “functionality” was first used in France to refer to the physiology of urban space, and implied that it was essential for the city to possess freedom of

movement, or an efficient and unobstructed circulation of all elements, within it, be they people, goods, vehicles, air and/or water. And because the city was likened to a human body, it could also suffer from disease, and so it did.⁸³

La autora sostiene que al haber una asociación entre la salud de la ciudad y el orden social con que se definía el carácter moral de esta misma, los Científicos del Porfiriato distinguían dos tipos de problemas urbanos: el ambiente por el cual la ciudad enfermaba y el mal orden social,⁸⁴ la solución para ambas cosas consistía en una política higiénica:

Mexico City embodied during the final decades of the nineteenth century an unresolved contradiction. The capital of the country, the centre of culture, civilization, economic and political power, was corrupted, dirty, foul-smelling and dangerous, and this was evident not only among the urban population but within the environment itself. What physicians, hygienists and sanitary engineers wanted to attain a “vision of a society renovated by renovation of the urban infrastructure below ground and above.” Thus, physicians and engineers created a discourse about the city in which hygiene, health, morality, order and cleanliness were woven together as goals to be achieved, and the threat posed to the city (civilization) by the proximity of an untamed environment and by its inhabitants (barbarism) had to be dealt with.⁸⁵

Agostoni integra el análisis del despliegue monumental del Paseo de la Reforma como una de las voluntades modernizadoras del Porfiriato que se vinculaba con el conjunto de políticas científicas en relación a la transformación de la ciudad. Las representaciones del Paseo de la Reforma, a parte de ser ensayos de símbolos nacionales, se asociaban a un discurso sobre la salud al considerar que los espacios abiertos de recreación eran uno de los elementos indispensables para el buen orden y la buena salud (como en el caso de los

83 *Claudia Agostoni. Monuments of progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910, Calgary, University of Calgary Press, University Press of Colorado, Instituto de Investigaciones Históricas – Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 6. También vid. Claudia Agostoni y Elisa Speckman (eds.). Modernidad, tradición y alteridad: la ciudad de México en el cambio del siglo (XIX-XX), México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2001.*

84 *Ibíd.*, p.22

85 *Ibíd.*, p. 42-43

parques) de la ciudad:

Monuments were regarded as constituting visual scenarios with a defined purpose. They were to be visible representations of the men and heroes who had fought for the nation, educational vehicles for both historical and aesthetic sensibility, and erecting them in the city was regarded as conducive to the creation of socially and morally acceptable public areas of communal distraction. The creation of such sites of recreation was important in counteracting the isolation that characterized urban agglomerations, which too often led to vices and illicit means of socialization, issues thoroughly examined by public health officials and hygienists during the Porfiriato.⁸⁶

Lo que la autora muestra en su penúltimo capítulo es la manera en que las preocupaciones por la salud y la higiene de la ciudad se asociaban también con la voluntad de presentar una estética urbana monumental y moderna. Es decir, dentro del vocabulario de la modernización de la ciudad, la higiene, derivada de los avances del conocimiento científico, y la imagen de la ciudad, como estética y como recreación, eran correspondientes y recíprocas.

Federico Fernández Christlieb hizo una lectura del urbanismo finisecular decimonónico a través de la geografía cultural (en el enfoque específico de Paul Claval) al sostener que hay una continuidad de las transformaciones urbanas a lo largo de todo el siglo XIX de acuerdo con las ideas de un urbanismo neoclásico.⁸⁷ En consecuencia, propuso una periodización para entender este urbanismo, que consiste en: la ciudad centralizada (1770-1852); la ciudad bipolar (1852-1877); y la ciudad en expansión (1877-1911). Estas tres

⁸⁶*Ibid.*, p. 94

⁸⁷ Federico Fernández Christlieb. *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México, antecedentes y esplendores*, México, Instituto de Geografía, UNAM, Plaza y Valdés, 2000. *Cfr.* Alejandra Moreno Toscano. *Ciudad de México: Ensayo de Construcción de una Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, 1978. También *Cfr.* María del Carmen Collado (coord.). *Miradas recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, México, Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

etapas estarían caracterizadas por los cambios urbanos llevados a cabo a través de los fundamentos del urbanismo neoclásico; estos son: unidad; axialidad; regularidad; simetría; proporción; y perspectiva. A estos se añaden las preocupaciones ideológicas del mundo decimonónico tales como el racionalismo y el progreso.

Fernández considera que, con la introducción del estilo neoclásico, la ciudad se definió como “objeto de arte”; este urbanismo neoclásico mexicano “nace en esta transición entre la Ilustración y las doctrinas que serán depuradas durante el siglo XIX, a saber, el liberalismo y, más tarde, el positivismo.”.⁸⁸ 1770 es una fecha clave para entender las transformaciones neoclásicas de la ciudad. En esta primera etapa es donde se advierte que el tejido urbano de la ciudad sigue estando estructurado a partir de la Plaza Mayor. Las reformas de este período se concentrarían en las modificaciones al Jardín de la Alameda, por el Marqués de Croix, el paseo de Bucareli, en 1775, por el virrey del mismo nombre y en 1800, el paseo de Azanza. El segundo período sería caracterizado por la creación de otro polo urbano de la ciudad, es decir, una configuración urbana bipolar, que se ubica entre los años 1852-1877. Durante esta época la urbanización de la ciudad tomó una orientación oeste y suroeste. Es en 1864, que Maximiliano crea el Paseo de la Emperatriz, que en 1872, Sebastián Lerdo de Tejada, convierte en Paseo de la Reforma. Según la interpretación de Fernández Chrsitlieb, a partir de 1852, cuando se traslada la estatua ecuestre de Carlos IV, de Manuel Tolsá, a la entrada de Bucareli, después, con la renovación del Castillo de Chapultepec y la creación del paseo de acuerdo con un nuevo eje hacia el oeste de la ciudad, es cuando la ciudad adquiere un nuevo aspecto, al mismo tiempo simbólico y

⁸⁸*Ibid.*, p.70

material, al contar con dos centros. La ciudad, al haber puesto en circulación al mercado los bienes del clero y la propiedad colectiva indígena, que desde principios del siglo XIX, era el cuarenta y siete por ciento, del total de los terrenos de la ciudad, a partir de 1861, permitirían la especulación urbana y por consiguiente, la expansión del tejido urbano.⁸⁹ El período de 1877-1911, es considerado como el de la expansión de la ciudad. Fernández toma como ejemplo las propuestas del especulador urbano Salvador Malo, plasmadas en dos mapas, de 1889 y de 1894, para explicar que las nuevas colonias planeadas al oeste de la ciudad retomaban el urbanismo europeo: la línea recta de las avenidas que terminaban en una plaza y un monumento, y los principios de Ildefonso Cerdá, que había hecho el ensanche de Barcelona en 1867.

En definitiva, al hacer el análisis de la historia urbana desde el punto de vista de la geografía cultural Fernández logra, primero, proponer una continuidad en las ideas urbanas desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XX, segundo, atribuir al corpus de ideas de planificación urbana ya no únicamente artísticas- el nombre de urbanismo neoclásico. Pese a que el autor describe puntualmente cuáles son los principios y las aplicaciones que se encuentran en la ciudad de México de este urbanismo, poco se detiene en investigar la relación entre éste y el horizonte histórico de la época centrado en la construcción de una nación moderna. Sin embargo, la interpretación del Paseo de la Reforma de acuerdo con estos principios urbanos es muy útil porque indica el interés primordial de este tipo de urbanización: la generación de una perspectiva, que como intervención estética era indisociable de un marco de poder absolutista.

⁸⁹ *Ibidem.*

La interpretación opuesta es sin duda la de Michael Johns quien, en su libro: *The city of Mexico in the age of Díaz*, construye una imagen de la ciudad de acuerdo con su propio deseo de modernidad y adaptación al vocabulario del nacionalismo. Johns se encarga de desmontar esta imagen a través de la ridiculización del afrancesamiento de las calles porfirianas, que caracteriza como “copias”, que revelaban la ansiedad y la inexperiencia de los funcionarios de la época, también a través de la observación de que así como la sociedad rica del porfiriato se había instalado en el oeste de la ciudad, las colonias de trabajadores y marginados se habían instalado recíprocamente en el sur y este de la ciudad. Dos realidades de la ciudad porfiriana difíciles de conciliar. El afrancesamiento de la ciudad, para Johns, se explicaría en la búsqueda de una “forma” moderna de la nación:

Mexicans are now searching for a new type of what they call *forma* – a formula or template that gives order in to their society. Mexican history has been a constant search for *formas*: [...] And Mexicans still see their past as the deeds of individual men rather than development of larger themes like democracy, civil rights, or even class struggle. That is because politics today is much like that of a century ago: the power of the man prevails over the force of the law. Mexican history is not simply repeating itself. The national character, I am suggesting, has barely changed since the age of Díaz.⁹⁰

Es verdad que la interpretación de Johns tiene el acierto de resaltar los absurdos del discurso urbanístico y el despliegue conmemorativo del Porfiriato, aunque la interpretación que construye se repliega únicamente a este nivel de la crítica. El análisis de Johns reelabora los argumentos colonialistas hacia las periferias, entenderlas como una mala copia, y se olvida de que esta búsqueda de la forma (y sus incesantes fracasos) definen

⁹⁰Michael Johns, *The city of Mexico in the age of Díaz*, Austin, Univesrity of Texas Press, 1997, p. 4. Cfr. Con Ariel Rodríguez Kuri, *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912*, México, El Colegio de México, UAM-Azcapotzalco, 1996.

también los ensayos de la naciones europeas. Ciertamente es similar la interpretación de Johnatan Kandell, cuando dedica a la ciudad del porfiriato el capítulo titulado “El amo de México”⁹¹, resaltando el autoritarismo porfiriano y señalando que en las proximidades del Paseo de la Reforma, que tenía un gusto exageradamente afrancesado, habían surgido los “arrabales instantáneos”, que no tenían ninguno de los servicios como el agua y la electricidad- con que contaban las colonias aristocráticas.⁹²

En lo que refiere al despliegue conmemorativo, Johns identifica un indigenismo porfiriano, que había recuperado el pasado indígena pero negado a los indígenas contemporáneos:

[...] They narrated a history of Mexico that aimed to reconcile the ideas and events of a real past with the ideas and needs of an inexperienced ruling class that was trying to guide a new nation. That story all but ignored Mexico’s past as a colony while praising the European world that Spain had introduced it to. It celebrated Mexico’s roots in Aztec society, but uncertainly. The Indians, after all, were a subjugated people generally regarded as a drag on progress.⁹³

Así Hernán Cortés había sido olvidado de este despliegue monumental y en su lugar se había preferido a Cuauhtémoc. El pasado indígena habría tomado el lugar principal al negar las herencias coloniales.⁹⁴ También esta interpretación es limitada, puesto que al reactivar el pasado indígena no se puede decir que se menospreciaba la herencia española, baste

91Kandell, Johnatan. *La capital: la historia de la Ciudad de México*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1990., p. 343-377.

92 *Ibíd.*, p. 376.

93Johns, *op. cit.*, p.24

94 *Ibíd.*, p.26

recordar la postura de Vicente Riva Palacio respecto al mestizaje.⁹⁵

El libro de Carlos Martínez Assad es un estudio monográfico sobre el Paseo de la Reforma como núcleo urbano conmemorativo del patriotismo mexicano. *La patria en el Paseo de la Reforma* describe los festejos y conmemoraciones que ocuparon el boulevard para mostrar la imagen de la nación independiente y liberal, durante el siglo XIX, y revolucionaria, en el siglo XX. El contenido del libro abarca principalmente las décadas finales del siglo XIX, cuando se instalan las esculturas de Cuauhtémoc, Cristóbal Colón y la columna a la Independencia, hasta las décadas finales del siglo XX. Al respecto, Martínez Assad termina su libro con ocho propuestas de intervención del Paseo de la Reforma, en las que se pide, por ejemplo, la reinstalación de los Indios Verdes, a la entrada del paseo, y la elaboración, de la nunca realizada, “Fuente de la paz”, de Jesús F. Contreras destinada a estar en la entrada al Bosque de Chapultepec.⁹⁶

El libro de Martínez Assad propone una visión del Paseo de la Reforma como lugar en donde ocurre una escenificación de la patria, en este sentido, es notable que la temporalidad elegida por el autor abarque dos siglos de conmemoraciones y usos del paseo, no obstante, el lenguaje urbano quede relegado a la función de un contenedor de la memoria de un concepto bastante homogéneo de la patria. Es cierto que al trazar la continuidad de la memoria del paseo, no son visibles las tensiones, negociaciones, rupturas y diversidad de puntos de vista con que se articula la calle con la idea de la nación. No obstante, hay que destacar que en este libro se crea un registro visual bien elegido sobre los

⁹⁵México a través de los siglos, v.2, p. 471

⁹⁶Carlos Martínez Assad. *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 178-180.

diferentes momentos “nacionales” que ha tenido el Paseo de la Reforma.

De este modo, puede interpretarse al Paseo de la Reforma como resultado de las políticas higienistas que aplicó la élite científica del Porfiriato, o como la derivación de los principios del estilo neoclásico a una política urbana diseñada para dirigir la expansión de la ciudad decimonónica, o como un *lieu de mémoire*, un lugar que al recibir el ritual cívico conmemorativo, además de pertenecer a la ciudad se convirtió también en un lugar de la nación.⁹⁷ Todas estas lecturas son acertadas y pueden ser complementarias. La ciudad y la calle, al haberse concebido como un sistema fisiológico, remitían a un núcleo conceptual como lo era el cuerpo, el urbanismo neoclásico al proponerse transformar la calle en un producto contemplativo, a través de la perspectiva, conectaba la experiencia del cuerpo individual con el espacio público (un espacio identificado con el Estado),⁹⁸ la calle como lugar conmemorativo habría apelado al cuerpo entero de la nación. Vistos así, la ciencia, la nación y el estilo son despliegues semánticos de esta matriz conceptual, que además tiene la suerte de no ser tanto un concepto como una imagen.

Sin embargo, en adelante trataré de no dar por sentado este argumento y haré el camino inverso, el que conduce de las posibilidades visuales del monumento a Cuauhtémoc a los ámbitos del urbanismo neoclásico y la retórica de la nación. Al entender el imaginario de la estatua como la operación de *ensamblaje* de varios lenguajes, propongo que en lugar de estudiar estos *contenidos* nacionales, políticos, urbanos, estilísticos, etcétera que

⁹⁷ Cfr. Verónica Zárate, *Op. Cit.* El concepto proviene de Pierre Nora. *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1986, 3 v.

⁹⁸ Cfr. Richard Sennett, *Op. Cit.* Sennett identifica que esta estrategia habría sido inaugurada por el Estado republicano emanado de la Revolución francesa.

supuestamente estarían plasmados en la estatua- pongamos atención a sus *estrategias visuales*.

2.3. Vistas al monumento a Cuauhtémoc

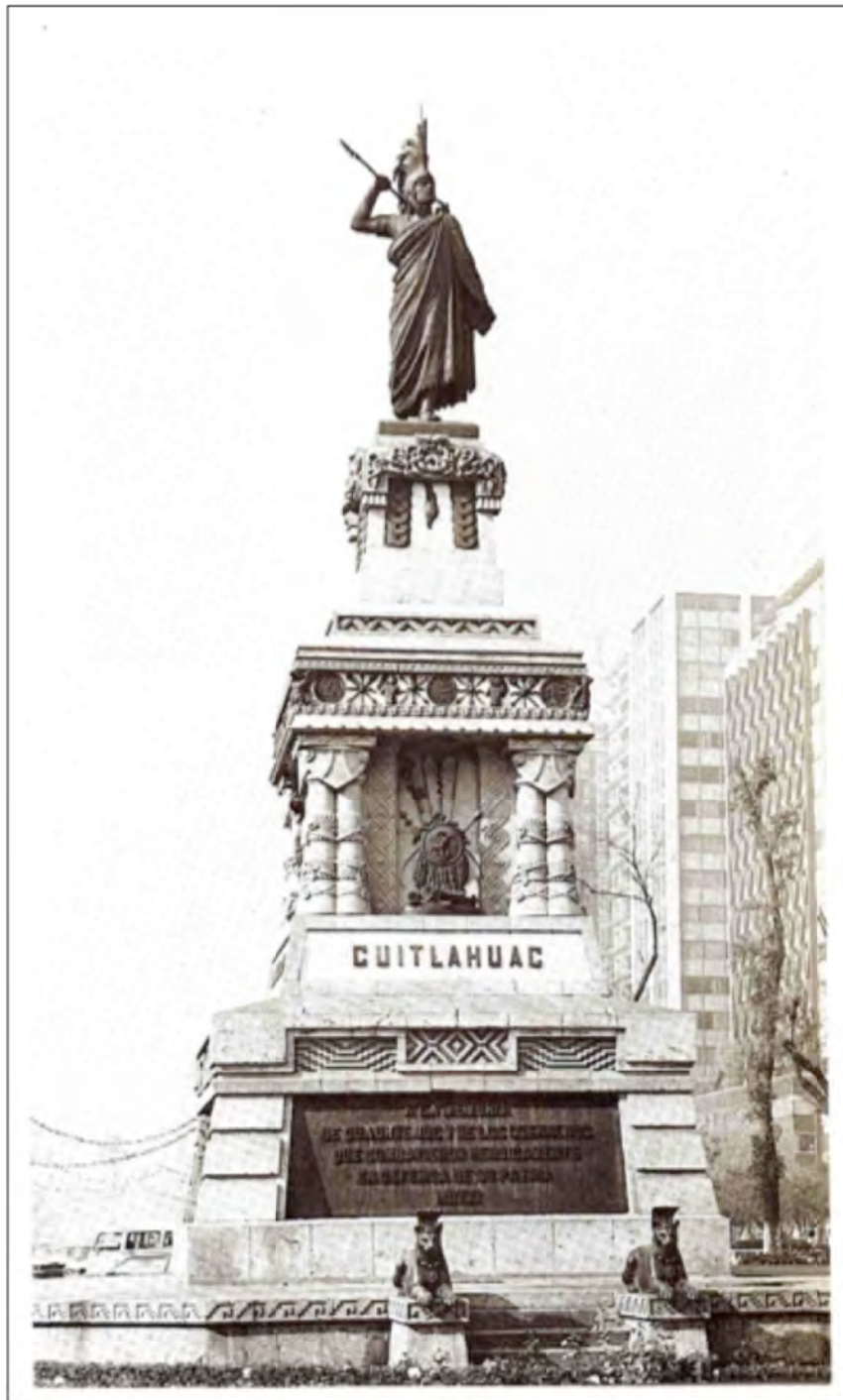


Fig. 3. El monumento a Cuauhtémoc en el *Arte Moderno y Contemporáneo de México* de Justino Fernández

El monumento ha sido visto desde diversas perspectivas, lo que analizaremos aquí es la operación formal por la cual el monumento constituye una de las piezas clave para entender la formación de una cultura nacional moderna.

Como he argumentado atrás, para entender la dimensión política de este objeto escultórico es necesario tener presente que la imagen no representa una ideología, ni una época, ni un estilo. Este estudio pretende observar cómo es que la composición de las formas de la imagen, simultáneamente, “con-figuran” el debate o el conflicto político; aquello es el propósito de entender a esta imagen bajo sus estrategias visuales. También he mostrado que hay, por lo menos, dos matrices históricas con las que se asocia la imagen y la política en la cronología del Porfiriato; una de ellas lleva la imagen política al mismo lugar de la idea, la otra observa a la imagen en su dimensión táctica, de acuerdo con el entendido de una política de la imagen. También hemos visto que, al componer este campo político, la imagen compone y se compone por otros objetos, para ser específico, el material urbano, y que, de este modo, dialoga con el régimen visual de la perspectiva. Al observar que la imagen produce, tanto en un sentido teórico como práctico, un ensamblaje de ideas, actores, poderes, también, formas y objetos, se deduce que para poner en conjunto esta sobrecarga de significados en el monumento a Cuauhtémoc es necesario ver cuál es la amplitud de las relaciones híbridas que generó este objeto. Por ello, investigar cuál es el sentido que se ha asignado a esta estrategia de composición, tanto en el siglo XX como a finales del siglo XIX, es fundamental. De acuerdo con las distintas interpretaciones se observará que la interpretación del monumento es bastante diferente del siglo XIX al siglo XX; sin embargo,

ya sea a través de una interpretación de este como estilo de la época, como ideología, o respecto a su balance de identidad-cosmopolitismo, encuentro que hay, por lo menos, una convergencia: todas esas interpretaciones hablan del objeto escultórico, colocándolo a distancia, como efecto o en contra, de la modernidad. Observo que, hasta ahora, no se ha puesto suficiente atención al hecho que estas interpretaciones han realizado un trabajo de disociación. Estas observaciones conducen a repensar las dos modalidades teóricas, descritas, con que se asigna un lugar a la imagen en el mundo decimonónico finisecular.

El monumento a Cuauhtémoc fue inaugurado en 1887, en el Paseo de la Reforma. El monumento se comenzó en 1878 bajo el proyecto del ingeniero D. Francisco M. Jiménez, éste último murió en 1884 y continuó el bronce Miguel Noreña, profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes. El monumento está compuesto de varios elementos. La escultura de bronce que representa a Cuauhtémoc se colocó sobre un pedestal o zócalo, de basamento octogonal, construido en piedra de color gris verdoso, traída de Puebla. También el monumento se compuso por dos bajorrelieves, ocho leopardos, trofeos, dos lápidas y un friso. En el paramento del sudeste aparece el bajorrelieve *El tormento de Cuauhtémoc*, de Gabriel Guerra. El bajorrelieve que cubre el tablero del noroeste representa la entrevista de Cuauhtémoc, prisionero de Cortés, y fue creado por Miguel Noreña. Los leopardos fueron modelados por el escultor Eпитacio Calvo, que había sido profesor de la Academia de San Carlos. El vaciado de la estatua de Cuauhtémoc en bronce la realizó Jesús F. Contreras.



Fig. 4. *El tormento de Cuauhtémoc* de Gabriel Guerra.

El pedestal de la escultura se asemeja a un templo mesoamericano o teocalli. El primer cuerpo, de esta estructura simula algunos sistemas constructivos mesoamericanos, por ejemplo, el teotihuacano, recurriendo al tablero y talud: un tablero rectangular y un paramento inclinado, sobre el cual descansa un segundo cuerpo, que está provisto de “nichos” enmarcados por columnas. Los tableros del basamento están decorados con grecas similares a las de Mitla. El segundo cuerpo se conforma por toda una ornamentación de trofeos, de retórica militar, se trata de bajorrelieves y figuras de bronce, que representan armas e insignias de las antiguas órdenes militares mexicas.

Los dos bajorrelieves en los paramentos, noroeste y sureste del monumento, representan la entrevista de Cortés con Cuauhtémoc, al momento de la derrota de éste último, mientras que el otro representa el momento en que Cortés tortura a Cuauhtémoc, quemándole los pies, con el objetivo que le revelara el escondite del oro que se suponía estar oculto. En el bajorrelieve de Noreña destacan tres personajes, de izquierda a derecha, Cuauhtémoc, Cortés y La Malinche. El primero está ataviado con *maxtlatl*, capa y corona; se

le muestra dando un paso hacia adelante, inclinando el cuerpo hacia Cortés, al que le entrega un cuchillo, con la mano izquierda, y con la mano derecha se toca el pecho. El segundo personaje, Cortés, está ataviado de forma diferente al resto de sus compatriotas, que portan armadura, se le representa en vestidos cortesanos, y toma con la mano derecha a Cuauhtémoc mientras que toma la hoja del cuchillo con la mano izquierda. El bajorrelieve de Guerra, muestra ocho personajes, en los que destaca de nuevo Cortés, sin armadura, Cuauhtémoc, el primo de este último, Tellepanquetzal. Cortés se representa inclinado hacia la base donde se tiene a Cuauhtémoc atado. En segundo plano se representa al otro torturado, que hace un gesto de dolor, a diferencia del monarca mexicana. Para Fausto Ramírez, los dos bajorrelieves dialogan entre sí y reflejan un único significado: mientras Cuauhtémoc muestra nobleza y heroísmo, en la derrota, Cortés se presenta despiadado en la victoria.⁹⁹

La primera estatua que se puso en la primera glorieta del Paseo de la Reforma había sido donada por el prominente empresario Antonio Escandón, que encargó al escultor francés Charles Cordier, la estatua de Cristobal Colón, que fue colocada en 1873, el mismo año de la inauguración de la línea ferroviaria del inversionista. A decir de Barbara Tenenbaum, la francofilia de Escandón, y su paso por el París de Haussmann, lo habían llevado a realizar este gesto en busca del embellecimiento de la ciudad, que en efecto, fue bien recibido y continuado por el gobierno.

99 Fausto Ramírez, *Op. cit.*, p. 1176-1177.



Fig. 5. *La prisión de Cuauhtémoc* de Miguel Noreña

Fue Vicente Riva Palacio quien tomó la iniciativa de realizar cambios en la ciudad, especialmente en el Paseo de la Reforma, durante su tiempo a cargo de la Secretaría de Fomento (1876-1880). En 1877 convocó para la elaboración de un monumento a Cuauhtémoc y otros dos a la memoria de Juárez y a la memoria de los que lucharon contra la invasión francesa, a la que en ese momento se denominó: “La segunda independencia”; después, Riva Palacio pensó mejor en hacer de la tercera estatua otras dos: una para Juárez y otra para Zaragoza y los guerreros contra la invasión francesa.¹⁰⁰

Vicente Riva Palacio conformó un comité para recibir los proyectos de este monumento con: “Juan Santiago Baggally, el futuro arquitecto del café Colón y de las renovaciones del Palacio de Iturbide, Emilio Dondé Preciat, el anterior ‘primer arquitecto imperial’ que había convertido las ruinas del Palacio de Chapultepec en un palacio para Maximiliano, el constructor del monumento a los ‘Niños Héroe’ en 1847 y el Hotel Gillow,

¹⁰⁰Barbara Tenenbaum, “Murals in stone. The paseo de la Reforma and Porfirian Mexico, 1783-1890”, en *La ciudad y el campo en la historia de México: Memoria de la VII reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1992, v.1, p. 371

Ramón Rodríguez Arangoity; el anterior arquitecto de la ciudad de México, Manuel Gargollo y Parra y, por supuesto, el mismo Riva Palacio.”¹⁰¹

Barbara Tenenbaum, menciona que entre el primer proyecto hecho por Jiménez, en el que se proyectaba no únicamente una estatua dedicada a Cuauhtémoc, sino tres figuras de bronce a Cacamatzin, rey de Texcoco, y Cuitláhuac, hubo cambios importantes, que obedecieron al recorte del presupuesto con que contó, y a la renuncia de Riva Palacio, el 17 de mayo de 1880, del Ministerio de Fomento, que ocupó Porfirio Díaz, del 1º de diciembre de 1880, sucedido por Carlos Pacheco, en junio de 1881. En la opinión de Tenenbaum, tanto Díaz como Pacheco tuvieron mucho que ver en el cambio de la estatua, que finalmente se redujo en más de la mitad de lo estipulado para el monumento.¹⁰²



Fig. 6. El monumento a Cuauhtémoc, fotografiado por William Henry Jackson, en el siglo XIX

101 *Ibíd.*, p. 373

102 *Ibíd.*, p.374

Justino Fernández consideraba al monumento de Cuauhtémoc como la “cúspide artística del indigenismo académico del siglo XIX”, en la interpretación de éste, los elementos particulares del monumento importaban en la medida en que ejemplificaban el logro de un estilo, el “neoindigenismo”:

El autor del proyecto fue el ingeniero Francisco M. Jiménez, quien, a decir verdad, resolvió con buen éxito un problema nada fácil, el adecuado empleo de formas inspiradas en la arquitectura del antiguo mundo indígena. Compuesto de tres cuerpos, correspondiendo el último al pedestal mismo de la estatua, el monumento tiene tales proporciones y tal discreción en sus formas y motivos que, a más de su originalidad, es de una excelente armonía y en sí una obra de arte, por lo cual el nombre de Francisco M. Jiménez quedará como el primero que ha sido capaz de tratar con tino un estilo que podría llamarse “neoindígena”, del cual el monumento a Cuauhtémoc es la sola muestra digna, y que por ese tiempo y aun en décadas recientes se creyó que abría las posibilidades de una arquitectura genuinamente nacional.¹⁰³

Antes de la existencia del monumento, el personaje de Cuauhtémoc había sido representado en algunas obras literarias de las primeras décadas del siglo XIX, en la obra de teatro de *Guatímoc*, de José Fernández de Madrid de 1825, o *La profecía de Gautímoc* de Ignacio Rodríguez Galván de 1839, y más adelante, la primera iconografía de Cuauhtémoc apareció en la versión en español de la obra de William H. Prescott, *Historia de la Conquista de México*. Pese a estas rehabilitaciones del personaje, José Fernando Ramírez, director del Museo Nacional, admitía en 1852 que pocos mexicanos reconocerían el nombre de Cuauhtémoc.¹⁰⁴

No es sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, que el personaje mexicana se introduce

¹⁰³Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, 1952, v.1, p.168

¹⁰⁴Esto es mencionado por Christopher Fulton. Un excelente recuento de las apariciones iconográficas de Cuauhtémoc durante el siglo XIX, junto con una discusión del significado de su renacimiento en el marco de la ideología liberal se encuentra en su artículo: Christopher Fulton. “Cuauhtémoc awakened”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35, ene.-jun., México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 5-47.

en una disputa entre conservadores y liberales por la creación de un panteón de héroes y símbolos nacionales. De este modo, Lucas Alamán consideraba que la herencia de Cortés era la auténtica herencia mexicana, mientras Ignacio Manuel Altamirano exaltaba la figura de Cuauhtémoc, y la vinculaba con los héroes de la Independencia.¹⁰⁵

Es destacable que la recuperación simbólica de Cuauhtémoc se disputara con la rehabilitación de la memoria de Agustín de Iturbide. En este sentido, es esclarecedora la reacción de Carlos María de Bustamante frente a la pretensión conservadora de crear una estatua para la memoria de Iturbide, cuando propone el ideólogo hacer un monumento en honor a Cuauhtémoc.¹⁰⁶ Por otra parte, se ha dicho que la selección del personaje en especial pudo haber estado relacionada con una retórica de “defensa de la patria” frente a las invasiones extranjeras, pues al igual que Cuauhtémoc había defendido el Anahuac, la memoria de la intervención norteamericana se hallaba presente, y aparte Porfirio Díaz y los liberales habían participado en la campaña militar en contra de la invasión francesa.¹⁰⁷ Sin embargo, es notable que la comparación de Cuauhtémoc con Iturbide se asociara más con

¹⁰⁵Lucas Alamán. *Historia de México, desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, México, Instituto Helénico, Fondo de Cultura Económica, 1985. Ignacio Manuel Altamirano. *Obras históricas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

¹⁰⁶El episodio es mencionado por Christopher Fulton, *op. cit.*, p. 13, y está tomado de una nota del editor de la *Historia de la Conquista de México*, de William H. Prescott. *Historia de la Conquista de México*, Ignacio Cumplido, 1844-1846, v. 2, p. 297, nota 40.

¹⁰⁷Una de las pruebas de este argumento es que Díaz colocó la primera piedra del monumento el cinco de mayo de 1878, el aniversario de la batalla de Puebla, en el que éste mismo había participado. Fulton, *op. Cit.*, p. 22. También Fausto Ramírez sostiene que en términos iconográficos, la estatua en posición de lanzar un dardo, remite a una retórica defensiva. Fausto Ramírez. “Cinco interpretaciones de la identidad nacional en la plástica mexicana del siglo XIX (1859-1887)” en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV, núm. 740, nov—dic., Madrid, CSIC, 2009, p. 1169-1184. En el periódico *El Abogado Cristiano* se mencionaba lo siguiente: “Cuauhtémoc más que una memoria, es un ejemplo. Toda la patria se encierra en él, pues de él México ha aprendido, que cuando no se puede vencer, siempre se puede morir. [...] Y en efecto, si algún día por desgracia nos vemos invadidos por enemigos de nuestro suelo, ya no iremos al santuario de la Villa de Guadalupe a pedir el auxilio de un ídolo ridículo, sino que reunidos alrededor del monumento de Cuauhtémoc evocaremos sus sagrados manes y siguiendo su ejemplo, iremos gustosos a sacrificarnos en aras de nuestra independencia y de nuestra libertad. *El Abogado Cristiano Ilustrado*, México, 1° de abril, 1888, p. 52. [HN]

una idealización del pasado imperial mexicano.

Manuel Vilar, quien había llegado a México en 1846 para ocupar la dirección de escultura de la Academia de San Carlos, teniendo varios discípulos en esta escuela, entre ellos Miguel Noreña,¹⁰⁸ había preparado anticipadamente una escultura dedicada a Moctezuma y otra dedicada a Iturbide. En 1850, había expuesto un yeso de Iturbide y la junta de la Academia decidió encargarle la ejecución de esta última, sin embargo, hacia 1856 el proyecto fue abandonado.¹⁰⁹

La disputa por la primacía simbólica se zanjó cuando se prefirió elaborar una estatua de Cuauhtémoc (en lugar de Iturbide) en el Paseo de la Reforma, que para este entonces, como se ha mencionado, era el eje rector del despliegue del imaginario político porfiriano. El decreto estaba firmado por Vicente Riva Palacio y comunicaba que era la voluntad del presidente, crear este monumento.¹¹⁰

La interpretación de este monumento dentro del ideario cívico de los liberales se ha concebido de acuerdo con la rehabilitación del pasado prehispánico en la forma de un indigenismo porfiriano, que articulaba dos nociones centrales en un mismo argumento,

108 *Vid.* Justino Fernández, *op. cit.*, v.1, p. 116-118.

109 Verónica Zárate Toscano, *op. cit.*

110 El C. presidente de la República, deseando embellecer el Paseo de la Reforma con monumentos dignos de la cultura de esta ciudad, y cuya vista recuerde el heroísmo con que la nación ha luchado contra la conquista en el siglo XVI y por la independencia y por la reforma en el presente, ha dispuesto que en la glorieta situada al oeste de la que ocupa la estatua de Colón, se erija un monumento votivo a Cuauhtimotzin y a los demás caudillos que se distinguieron en la defensa de la patria; en la siguiente, otro a Hidalgo y demás héroes de la Independencia, y en la inmediata, otro a Juárez y demás caudillos de la Reforma, y de la segunda independencia. Para dar principio a la ejecución de este acuerdo, destinado a señalar a la gratitud de las generaciones futuras los nombres de los patriotas que por sus grandes hechos se han distinguido en las épocas de prueba, se convoca para la elección del proyecto del monumento destinado a Cuauhtimotzin y demás caudillos que lucharan heroicamente, contra la conquista"; *Memorias de Fomento, 1876-1877*, cap. V, p. 362-363.

nacionalismo (entiéndase raza) y cosmopolitismo (modernidad).¹¹¹ Esta última interpretación correspondería al estudio de Justino Fernández, solamente que de acuerdo con un nivel estético, que para Fernández, significaba un estudio en el que tenían relevancia las relaciones formales de la obra. El trabajo del historiador del arte asumía dos ámbitos completamente distintos, por un lado la ideología política, por otro lado las expresiones visuales. “Neoindigenismo” como un estilo, habría sido en efecto, una especie de plasmación visual de las ideas políticas del Porfiriato, sin embargo, para Fernández, estaba claro que en tanto fenómeno artístico las formas eran una cosa diferente de los contenidos sociales.

Barbara Tenenbaum, muestra que la decisión de Riva Palacio por el personaje de Cuauhtémoc, tiene sus precedentes, ya en el busto de Cuauhtémoc, colocado en el paseo de la Viga el 13 de agosto de 1869, que el mismo presidente Benito Juárez había inaugurado.¹¹² La historiadora argumenta que la asociación de Cuauhtémoc a la identidad nacional hunde sus orígenes en la elaboración de un patriotismo criollo, el cual se puede notar en los escritos, primero de Sigüenza y Góngora, después en los de Clavijero y, en última instancia, en los de Teresa de Mier y Bustamante. Mier-Bustamante, sería el estilo de los discursos que acompañaron la inauguración del busto de Cuauhtémoc en 1869, aquéllos recalcan la idea de que Cuauhtémoc había sido un defensor, no sólo de su poder, sino de la patria mexicana, y se le vinculaba con Miguel Hidalgo.¹¹³

Tenenbaum describe las celebraciones que acompañaron a la inauguración del

¹¹¹ Vid. Daniel Schalvezón (comp.). *La polémica del arte nacional mexicano, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

¹¹² Tenenbaum, *op. cit.*, p. 372.

¹¹³ Tenenbaum llama a Riva Palacio uno de los “nationalist mythologizers”, *op. cit.*, p. 373.

monumento a Cuauhtémoc el 21 de agosto de 1887. Con la presencia de Porfirio Díaz, los discursos fueron dados por Alfredo Chavero, colaborador de Riva Palacio en los volúmenes de *México a través de los siglos*, Francisco del Paso y Troncoso, quien habló en náhuatl, Francisco Sosa, Eduardo del Valle y Amalio José Cabrera, quienes recitaron poemas; también Demetrio Mejía leyó una selección de prosa.¹¹⁴

De la interpretación de Barbara Tenembaum hay tres puntos a destacar. El primero, que la autora concluye que el monumento de Cuauhtémoc representaba una visión liberal de la historia nacional, y por consiguiente, al recuperar el personaje de Cuauhtémoc como héroe de la patria, se beneficiaba una visión centralista del gobierno de Porfirio Díaz. Segundo, que la recuperación particular de este pasado indígena implicaba una visión aproximada a un darwinismo social “en piedra”, que al producir una visión clásica del pasado indígena recalculaba las posibilidades de los indígenas y mestizos en su marcha hacia el progreso. Tercero, que al igual que la propuesta de Francisco Sosa de solicitar a cada uno de los estados de la República de enviar dos estatuas de sus patriotas locales, intención que se traduce en una operación tributaria de los estados hacia el centro político, la elaboración de un capital simbólico en la ciudad de México retomaba el hilo legitimador de la capital México-Tenochtitlan como el centro del poder y los porfirianos se proclamaban a sí mismos “herederos del legado imperial de sus predecesores.”¹¹⁵

Como se ha visto, la estatua a Cuauhtémoc ha sido interpretada a través de una lectura que está interesada en describir las aplicaciones y los resultados del estilo

114 *Ibid.*, p. 375.

115 *Ibid.*, p.376

“neoindígena”. El problema de esta aproximación es que supone la estabilidad de un objeto tal como un estilo, sin llegar a problematizar sus parámetros conceptuales. La segunda lectura, se propone identificar las implicaciones ideológicas del monumento de acuerdo con las políticas del régimen de Díaz. El problema de ambas interpretaciones es que elaboran un significado para la estatua de acuerdo con un marco de correspondencia, ya sea con el estilo o con la ideología. Por otra parte, lo que trataré de detectar, en seguida, es la manera conforme a la cual se discutía la propia legitimidad de la estatua para sus contemporáneos, lo que en definitiva se aparta de estas dos estrategias anteriores.



Fig. 7. El monumento a Cuauhtémoc en el paisaje urbano contemporáneo

2.4. Cuerpo, ciudad y nación

Los primeros comentarios, apenas inaugurado el monumento, hacían énfasis en dos cosas, por un lado trataban el contenido conmemorativo del monumento, y en este aspecto, retomaban algunas posturas historiográficas sobre el propio Cuauhtémoc; por otro lado, valoraban el trabajo de Jiménez y Noreña en términos iconográficos, pero sobre todo, en la composición. A menudo ambas cosas aparecían juntas, mientras se hablaba del acierto o los defectos en la elaboración artística de los creadores también se hacía un panegírico sobre las virtudes y el heroísmo del gobernante mexicano.

Uno de estos comentarios se puede hallar en el primer ejemplar de los *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos* por el médico Vicente Reyes.¹¹⁶ El artículo precedía a otro dedicado al proyecto de la torre de hierro que se realizaría por el ingeniero Eiffel en la próxima Exposición Universal de París de 1889, la comparación que con esta colocación proponía el editor es evidente.

En su interpretación el médico ponía el acento en la composición, se preguntaba éste: “Hasta qué grado el ingeniero Jiménez anduvo acertado en su composición”¹¹⁷ Es notable que el tema, para Reyes, hubiera sido la composición, y en este sentido, no recurrió a una interpretación global de la imagen-escultura de Cuauhtémoc. Esto es porque: más que

¹¹⁶Vicente Reyes había abordado cuestiones relativas al estado de Morelos. Era un personaje de la élite ilustrada del porfiriato que trataba lo mismo temas sobre la estadística de la población, como relativos a la investigación histórica. Entre sus escritos se encuentran: Vicente Reyes. *Onomatología Geográfica del Estado de Morelos*, México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1888; *Toponomatotecnia náhuatl*, México, 1889. También se ha recuperado el ensayo estadístico aplicado al estado de Morelos en una recopilación de fuentes sobre las estadísticas sobre salud de los siglos XIX y XX. Vicente Reyes, “Ensayo estadístico-geográfico sobre la mortalidad en el estado de Morelos”, en Claudia Agostoni y Andrés Ríos (eds.). *Las estadísticas de salud en México. Ideas, actores e instituciones, 1810-2010*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Secretaría de Salud, 2010.

¹¹⁷Vicente Reyes. “El monumento a Cuauhtémoc” en *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1887, v.1, p. 530. [HN]

el mensaje alegórico que la estatua producía como resultado, el monumento cobraba sentido en sus operaciones de ensamblaje y composición.

Así es que, en primer orden, el médico hacía hincapié en que cada una de las partes del monumento había provenído de diferentes partes del país.¹¹⁸ Esta atención al uso de los materiales para el monumento estaba lejos de ser una convención estilística y más cerca de una preocupación sucintamente persuasiva. Era a través de los materiales y no de los elementos iconográficos que se representaba a la nación. Así como el monumento era capaz de hacer una composición de los elementos heterogéneos del país, la autoridad política de Díaz era el nudo gordiano donde se podían atar las voluntades de la República. Es solamente en este sentido en que el monumento es correspondiente con la ideología política de Díaz entendida como una especie de centralismo, no porque se proponía una visión del pasado mexicano desde un lugar hegemónico sino porque la operación visual era, en los términos mencionados, hegemónica por sí misma.¹¹⁹

Es destacable que Reyes explicara el clasicismo de la estatua no de acuerdo con una hibridación de formas modernas y formas antiguas. Precisamente, en sus comentarios dedicados a la estatua uno de los índices de éxito compositivo era el respeto a la fidelidad arqueológica con que se incorporaron los diferentes elementos al monumento. Para el caso del cuerpo de Cuauhtémoc, en el bajorrelieve de *El tormento de Cuauhtémoc*, de Gabriel Guerra, consideraba Reyes que, a pesar de no haber certeza de sus formas, podía decirse a

¹¹⁸*ibidem*. Es notable que la misma estrategia sea empleada por Juan O'gorman, después, a mediados del siglo XX, en su mural de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria en México, que buscaba ser asimismo una alegoría absolutista de la cultura mexicana, y que reforzó su retórica patriótica a través de las piedras de colores, traídas de cada uno de los municipios del país.

¹¹⁹*Cfr.* Barabara Tenenbaum, *Op. Cit.*

favor del escultor el que hubiera “un profundo estudio anatómico”, de acuerdo con los “caracteres etnográficos de la raza indígena”; a pesar de no tener una imagen en la que pudiera basarse Noreña, en la estatua del monumento, había dado “a la cabeza de su estatua los caracteres fisonómicos de la raza azteca”.¹²⁰ Lo que muestra que si bien no había una fidelidad histórica lo que sí tenía que haber era una fidelidad científica en términos del prototipo de la raza.

Esta hibridación o combinación de elementos, para ser auténticamente nacional y auténticamente moderna y cosmopolita, se valía de una argumentación que ponía de nuevo el acento en la composición. Así, el anclaje a un pasado clásico no se explicaba por las referencias al arte griego y al compendio de formas neoclásicas disponibles en aquel momento. Por una parte se debía mantener la fidelidad arqueológica a todo precio, y por el otro lado, el ensamblaje de las formas debía resultar moderno, ¿cómo conciliar a los antiguos con los modernos?. La fórmula que adoptaba Reyes, por más ingenua que parezca, proponía una solución:

Estas decoraciones de líneas armónicas y correctas se parecen a las usadas en la gran Grecia y entre los romanos aunque como observa Humboldt, “semejantes armonías, nada prueban acerca de antiguas comunicaciones de los pueblos, pues en todas las zonas el hombre a producido una repetición rítmica de las mismas formas, repetición constitutiva de lo que vagamente llamamos grecas, meandros y arabescos”.¹²¹

La solución era que si el monumento expresaba un carácter clásico no era por un descarado

¹²⁰*Ibid.*, p. 549.

¹²¹*Ibid.*, p. 540

artefacto retórico, como vestir con una toga a Cuauhtémoc, sino porque el pasado prehispánico había sido por sí mismo clásico, la fidelidad arqueológica y la fidelidad científica, no harían otra cosa más que revelar esa cualidad universal de la cultura mesoamericana, al fin y al cabo, esta pertenecía al orden de las viejas culturas humanas. Es en tal sentido que el “sentimiento ecléctico”, palabra con la que se explicaba la composición del monumento, para el médico era “digno de loa”;¹²² el término no era tomado en un sentido negativo, al contrario, esta estrategia compositiva, en la que se jugaban los términos de la modernidad y la nación, era un recurso que utilizaban todas las naciones que se asumían como modernas y, en todo caso, la sola estrategia no implicaba un trastorno de la autenticidad del estilo, el problema no fue cómo sino quién utilizaba esta estrategia.

Es lo que, a decir de la historiadora del arte María Fernández, se tipifica en la historia del arte bajo dos posturas, se entienda lo ecléctico como un fenómeno negativo de las naciones que, durante el colonialismo, intentaban asimilar las formas europeas, o se considere que el concepto es clave para la comprensión de una vía política, legítimamente usada, por estas naciones, durante la segunda mitad del siglo XIX.¹²³

Por consiguiente, para el monumento de Cuauhtémoc la estrategia ecléctica parecía fiable, y aun más por ser un artefacto artístico destinado a incorporarse en la estética de la ciudad y no en una Exposición internacional, como había sido el caso del Palacio Azteca, de

122 *Ibíd.*, p. 549

123 María Fernández, “Huellas del pasado: revaluando el eclecticismo en la arquitectura mexicana del siglo XIX”, en Stacie G. Widdifield (coord.) *Hacia otra historia del arte en México (1861-1920)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, v.2., p. 221. También *vid.* Carol McMichael Reese. “Nacionalismo, progreso y modernidad en la cultura arquitectónica de la ciudad de México, 1900.”, en *Ibíd.*, p.175-219. (4 v.)

Antonio Peñafiel y Anza.¹²⁴ Sosa mencionaba que la base octogonal del monumento servía de transición entre la base cuadrada del monumento y la forma circular de la glorieta; esta otra parte, los cimientos, ponía en relación al monumento con la calle. Al estar inscrito en la ciudad el monumento no corría un gran riesgo de verse como un producto exótico, incluso teniendo en cuenta que el Paseo de la Reforma era el parangón del cosmopolitismo mexicano y en verdad estaba restringido al uso de las élites extranjeras y locales.

La calle, para este urbanismo neoclásico buscaba producir perspectivas espectaculares, teorizadas a través de los tratados de Alberti y aplicados, por primera vez, en la arquitectura de Brunelleschi. Ha sido bastante observado cómo los principios de un urbanismo, también llamado barroco, eran: 1. La línea recta; 2. La perspectiva monumental; 3. La uniformidad.¹²⁵ Además, hay una analogía entre la perspectiva y el poder político, con la idea de una perspectiva monocular, tal como la había tratado Alberti, que se identifica bastante con el régimen monárquico o absolutista. Sin embargo, como argumenta Martin Jay, hay por lo menos tres regímenes escópicos modernos: la perspectiva (cartesiana) en el arte renacentista; las perspectivas descriptivas (del arte holandés) y las perspectivas barrocas (que desechan la “ventana” Albertina).¹²⁶ Como ha señalado Javier Maderuelo, la preocupación por integrar la perspectiva a la ciudad, se remonta al *Tratado de Arquitectura* de Sebastiano Serlio, ahí se distinguían tres tipos de espacios escenográficos susceptibles de

124 Aunque es cierto que se consideró llevar la efigie de Cuauhtémoc a otras exposiciones internacionales, el ejemplo más notable fue la de Río de Janeiro, de 1924.

125 Dice Chueca Goitia: “estos tres principios [...] pueden reducirse a uno: la perspectiva o, si se quiere, más generalidad, lo que ha traído la perspectiva: la ciudad como *vista*. Con anterioridad se estaba dentro del mundo, se estaba entre las cosas, pero no se tenía la lejanía ni la visión en profundidad para que esas cosas se organizaran en una *vista*, en un *panorama*. Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza, 1986, p. 145-146.

126 Martin Jay. "Scopic regimes of modernity" en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-28 (Discussions on Contemporary Culture 2).

componer vistas de la ciudad: la vista trágica, cómica y satírica. La vista trágica era la que recurría a la perspectiva, mientras la cómica representaba a la ciudad medieval, y la satírica a los espacios duales, entre el campo y la ciudad.¹²⁷ Señala Maderuelo, que el término del paisaje (urbano) venía de una tradición cartográfica, y no pictórica. Solo hasta el siglo XIX las dos tradiciones convergen (por medio de la pintura holandesa del siglo XVII) en el arte romántico para crear un nuevo género de la pintura, el “paisaje urbano”.¹²⁸

El monumento venía a integrarse a tal paisaje urbano pero al hacerlo comunicaba dos lenguajes que no se comunicaban naturalmente sino por medio de canales creados para la existencia de tal intercambio. Este urbanismo neoclásico proponía una continuidad entre los significantes de la calle y la escultura, como una asociación natural, puesto que en última instancia ambas referían al estado ideal de la urbe. El urbanismo afrancesado y el indigenismo porfiriano creaban puntos de comunicación, nuevamente, en términos de composición. Este ensamblaje pronunciaba la correspondencia de escalas, tramaba una reciprocidad entre el cuerpo, la calle y la ciudad.

De hecho, el trazo del Paseo de la Reforma ya había conectado dos temporalidades distintas de la ciudad, la moderna, representada por el Castillo de Chapultepec, en lo alto de la loma, y la antigua, representada por el Carlos IV de Tolsá, en el extremo oriente del paseo. En un continuo cauce visual se corroboraba la forma en que se pensaba la continuidad histórica, pero también la diferencia entre los antiguos y los modernos; entre la traza colonial y el moderno urbanismo neoclásico. Más aún, siguiendo lo expresado en los

127 Javier Maderuelo. “Miradas sobre la ciudad” en *Paisaje e Historia*, Madrid, Abada, 2009, p. 153-179. También del mismo autor *vid. El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.

128 *Ibid.*, p. 170

capítulos anteriores, la posibilidad de conectar realmente estas dos temporalidades y darles una forma concreta, dependía de la reconfiguración espacial.

El trazo del Paseo había seguido una orientación oriente-poniente, con un azimut de 63.43 grados. Hoy en día, puede observarse que de la base del monumento a Cuauhtémoc hasta la base del Monumento a la Independencia hay 988.37 metros, con dirección 63.43 grados, hacia el noreste, y del monumento de Cuauhtémoc al monumento de Cristobal Colón hay 467.5 metros, con dirección 63.43 grados, hacia el noreste. Del Monumento a los Niños Héroes a la Glorieta de Bucareli, hay 3.45 km, con dirección 63.43 grados, hacia el noreste.

También puede observarse que el monumento a Cuauhtémoc está orientado conforme a la traza del Paseo, dando su cara hacia el noreste. Merece particular atención observar que la cabeza de Cuauhtémoc está girada fuera de la dirección de la traza del Paseo, difiere, aproximadamente, 14.18 grados hacia el norte de la traza. De este modo, resulta que si se tira una línea desde el punto donde miran los ojos de la estatua, ésta pasa exactamente por el sitio arqueológico de Tlatelolco; donde el mismo jerarca mexica fue capturado. Si se traza una línea recta de la estatua al sitio arqueológico hay una distancia de 4.11 km.¹²⁹ Del pie de la estatua al sitio arqueológico de Tlatelolco hay un azimut de 49.5 grados.

¹²⁹ Las mediciones provienen del mapa, y los grados con los que difiere la cabeza de la estatua con el trazo del Paseo de la Reforma son un cálculo aproximado. Se necesita corroborar la información con el cálculo topográfico *in situ*. Sin embargo, estas observaciones refuerzan la interpretación del monumento a Cuauhtémoc como un objeto escultórico que no tiene una relación transparente, ni simple, con la urbanización de la ciudad. Hay que tomar en cuenta que en 2004, el monumento se cambió a su lugar original de 1887. *Vid.* [http://www.pradoyassociados.com/pa_galeria_obras.html]



Fig. 8 Mapa que muestra las orientaciones de los monumentos a lo largo del Paseo de la Reforma y la orientación divergente de la cabeza de Cuauhtémoc

Se ha estimado que la formación de esta escala de correspondencias provenía de la reactivación decimonónica de las ideas urbanas renacentistas, que el monumento como producto estético inscrito en un lenguaje urbano tendría que ver más con la aplicación y la continuidad entre aquél lenguaje urbano y las ideas de raza y nación expresadas en el monumento a Cuauhtémoc.¹³⁰ En realidad, la posibilidad de esta continuidad se debía a una disociación.¹³¹ El urbanismo moderno, al que aspiraban las élites porfirianas, no se habría conectado con la idea de raza de no haber sido porque en realidad estas dos últimas cosas se colocaban en ámbitos enteramente distintos.

Este trabajo de disociación fue realizado por muchos, pero contenía un elemento esencial que consistía, paradójicamente, en separar el Cuauhtémoc real e histórico del Cuauhtémoc neoclásico ensamblado, así separaba también lo antiguo de lo moderno y lo indígena de lo blanco cosmopolita. En efecto, Manuel G. Prieto, que tuvo una carrera diplomática prolífica tanto en el gobierno de Díaz como en los gobiernos posrevolucionarios, partía de la matriz historiográfica de Carlos María Bustamante al considerar el personaje en términos históricos. Prieto utilizaba las mismas metáforas fantasmagóricas que Bustamante para construir un panteón cívico de héroes liberales.¹³² También retomaba el argumento según el cual: “México, al hacerse

130 Cfr. Fernández Christlieb, *op. cit.*

131 En otros términos, me refiero al concepto “trabajo de purificación” que Bruno Latour, utiliza para explicar este síntoma disociativo en la constitución de la modernidad. *vid. Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

132 Es célebre la mención al fantasma de Cuauhtémoc que hace Bustamante en su *Historia*, Manuel G. Prieto se refiere al Paseo de la Reforma cuando dice: “Las majestuosas calles de eucaliptos forman valla silenciosa y en las noches plateadas por la luna son hileras de fantasmas terribles que levantan sus brazos al cielo. ¿Qué queréis? ¿Sois acaso las sombras de unas víctimas?”. Manuel G. Prieto, “Guatímoc” en *El álbum de la juventud*, México, 21 de agosto, 1894, reproducido en Schalvezón, *op. cit.*, p. 125

independiente, ha querido ser la misma nación azteca que vuelve a la vida”.¹³³ Enseguida el diplomático vinculaba el héroe indígena con los otros héroes de la Reforma: “¿Lo oís? En un extremo tiene nuestro recuerdo a Cuauhtemotzin, en el otro a Juárez realizando los dos, los dos hechos más notables, el uno sacrificándose al derecho, el otro reivindicándolo por la Reforma.”¹³⁴ El “derecho” al que se refería Prieto, no era más que la constitución para las pautas del pensamiento liberal-. Al pintar a Cuauhtémoc como mártir del derecho, Prieto elaboraba un ingenioso argumento para hacer del guerrero mexica un héroe cuasi-liberal. La derrota de Cuauhtémoc adquiría un rasgo positivo pues, a pesar de la destrucción, había dado entrada al derecho occidental.

Era similar la opinión de Porfirio Parra, el destacado discípulo de Gabino Barreda, que se había convertido en uno de los ideólogos más importantes del positivismo durante el Porfiriato. Parra pensaba que en la derrota de los mexicas “toda la gloria estuvo de parte de los vencidos”.¹³⁵ Decía:

Si el grandioso monumento levantado en honor de este héroe esforzado atrae irresistiblemente las miradas, proyectando en el claro y luminoso fondo del cielo sus atrevidas líneas y su oscura e imponente masa, las hazañas del excelso personaje atraen con más fuerza el ánimo, llenan de admiración y despiertan el entusiasmo, destacándose luminosas en el fondo oscuro de una lucha terrible y encarnizada.¹³⁶

Porfirio Parra justamente se encargaba de poner en claro la disociación. Por un lado el

133 *Ibid.*, p. 126

134 *Ibid.*, p. 125

135 Porfirio Parra, “Cuauhtémoc” en *El álbum de la juventud*, México 21 de agosto, 1894, reproducido por Schalvezón, *op. cit.*, p. 133

136 *Ibid.*, p. 132

monumento que proyectaba “en el claro y luminoso fondo del cielo” (una suerte de Olimpo) “su oscura e imponente masa”, esta oscuridad, por supuesto, remitía al color del monumento pero también al color de la raza, por el otro lado, las “hazañas” del personaje, es decir su historia, que se desarrollaba “en un fondo oscuro de una lucha terrible”, esta lucha esotérica era la matriz liberal con que se configuraba el relato de la historia nacional.

Fue Francisco Sosa quien articuló el problema con mayor destreza. Sosa también dislocaba el Cuauhtémoc histórico del Cuauhtémoc conmemorativo y al dar una solución a la tensión simultáneamente ponía las bases de la posterior disolución del problema. Los *Apuntamientos para la Historia del monumento de Cuauhtémoc* fueron publicados en 1887, el mismo año en que se inauguró la estatua; la impresión provenía de la Secretaria de Fomento, y resultaba una versión oficial, de carácter conmemorativo. Sosa había fundado en 1873, junto con Riva Palacio, el periódico *El Radical*, también había colaborado en el periódico *La Libertad*, y fue éste mismo quien participó en el homenaje de inauguración del monumento a Cuauhtémoc, así como propuso la incorporación de las estatuas de “personajes ilustres” de cada estado de la República para que se colocasen a lo largo del Paseo de la Reforma.

El texto de Sosa se dividía en dos partes, una primera dedicada al recuento de las virtudes del personaje como héroe mexicano, y una segunda parte, en la que se hablaba concretamente del monumento. La pregunta central que esbozaba el historiador era: “si corresponde a la grandeza del héroe la grandeza del monumento que se ha erigido a su

memoria.”¹³⁷ Sosa comprendía que para hacer del personaje histórico un modelo clásico no bastaba con señalar las virtudes culturales que, en general, podían señalarse para hacer una equivalencia del pasado indígena con las otras culturas antiguas. Para que el mismo individuo pudiera entrar en el catálogo universal de los héroes debía probar que su historia era una épica:

Un sabio compatriota nuestro, en obra que aun permanece inédita, pero que he tenido ocasión de ver, hablando por incidencia de Cuauhtémoc, sostiene la tesis de que este prócer ilustre no puede ser el héroe de un verdadero poema épico, a pesar de toda su grandeza, porque fue vencido, y no hay epopeya alguna, entre las que generalmente son reputadas como modelos en este género poético, en la que el héroe no sea el vencedor. Ciertamente es que la figura de Cuauhtémoc aparecería cubierta de más esplendente gloria, si cabe, con la fuga que emprendió el 13 de Agosto, dándose la muerte al disparar su última flecha, para no caer en manos del conquistador; cierto que así habría puesto digno remate a una vida heroica, ejemplo del más acendrado patriotismo, y cierto es, también, que pierde algo de su elevadísima talla, cuando le vemos apelar a la fuga y le vemos aprehendido en compañía de débiles mujeres y de niños más débiles aún.¹³⁸

El intelectual aportaba una serie de pruebas con el fin de demostrar que el personaje, en efecto, podía incorporarse a un modelo épico, el argumento que señalaba Sosa es que, Cuauhtémoc, al no recurrir al suicidio frente a la derrota, había sido diferente de los héroes de epopeyas antiguas,¹³⁹ pero precisamente, al reafirmar su elección, habría probado que actuaba en libertad, había tenido la postura de un héroe frente a su destino.¹⁴⁰

En la segunda parte de su texto, Sosa intentó componer una justificación a la alegoría

137 Francisco Sosa. *Apuntamientos para la historia del monumento a Cuauhtémoc*, México, Secretaría de Fomento, 1887, p. 15 [FRBN]

138 *Ibid.*, p.8

139 Vale la pena recordar aquí que el tema del suicidio era uno de los tópicos preferidos que el romanticismo había extraído de la cultura renacentista para probar la libertad humana frente a los designios del destino. Una de las expresiones de esta idea se encuentra en Giovanni Pico della Mirandola.

140 Sosa, *op. cit.*, p. 9

con que se construía la lógica conmemorativa del monumento. El autor señalaba la incongruencia o la discontinuidad entre el carácter histórico de Cuauhtémoc y las formas con las que se podría recurrir para su representación:

Creyó el Sr. Jiménez, con admirable acierto, que era un verdadero contrasentido así lo expresó él mismo colocar la estatua de un héroe azteca, sobre un monumento griego, romano, gótico ó de cualquier otro estilo, que proviniera de clima, costumbres y civilización enteramente distintos, y comprendió también la conveniencia de un renacimiento que pusiera de manifiesto lo que fue el arte en esta nación antes de que la dominase España, cambiara religión, artes, costumbres, idioma y cuanto recordar pudiera las pasadas grandezas y la autonomía del Anahuac. El Sr. Jiménez quiso dar, y dio en verdad, el primer paso en pro de ese renacimiento de la arquitectura antigua del país, anhelando encaminar a nuestros artistas al estudio de un estilo nacional apropiado [...]¹⁴¹

Francisco Sosa recurría a una solución similar a la de Vicente Reyes, al fundamentar en la fidelidad arqueológica la inscripción clásica del objeto arquitectónico-escultórico, aunque Sosa iba más lejos pues había trazado una continuidad entre la memoria del individuo heroico y la composición arquitectónica conmemorativa. Con ello Sosa lograba unificar tanto el ensamblaje neoclásico como la matriz histórica liberal en una sola esfera relativa a los contenidos de la nación. Es por esta razón que el intelectual estaba inconforme con que la conmemoración se efectuara el 21 de agosto pues remitía a un evento singular- así proponía entonces que la conmemoración se efectuara el 16 de septiembre, junto con la de los “héroes de la independencia”:

No importa que con estoico valor hubiese soportado el tormento, burlando así las esperanzas de sus codiciosos verdugos; siempre será doloroso el recuerdo de su tortura, y este recuerdo forma un contrasentido con la expansión a que se entrega un pueblo cuando

141 *Ibid.*, p. 20

conmemora sus glorias y honra a sus héroes.¹⁴²

Francisco Sosa resolvía provisionalmente el problema de darle continuidad a la eventualidad del personaje respecto de su mitificación en una épica nacional, que involucraba al mismo tiempo crear una continuidad entre historia antigua y modernidad. En última instancia este afán quedaba circunscrito a la idea de que la nación podía resumirse en una expresión formal coherente y auténtica, aunque la solución no habría durado bastante tiempo, ya que el “neointigenismo” prontamente sería enterrado en el panteón de los estilos junto con los panegíricos de sus apologistas (y en este sentido aquel es el irónico grado de modernidad que se le puede atribuir) y reemplazado por otro estilo, el neocolonial, que a pesar de ser igual de infructuoso, se asociaba más con la postura de una herencia mayormente occidental.¹⁴³

No obstante, importa menos la ineficacia simbólica del artilugio que las pautas con que se inscribió a éste como objeto moderno y urbano. Además que el discurso de Sosa exageraba la versión histórica de Cuauhtémoc con el fin de inscribirlo en el salón de trofeos de la nación, el historiador, al tratar de hacer explícitamente compatibles la identificación de Cuauhtémoc, como héroe de la patria, y el ensamblaje de formas que constituían el monumento urbano, también otorgaba una identidad distinta a ambas dimensiones. En la conexión retórica de Sosa quedaba al descubierto el artificio con que se conectaban dos realidades que a fin de cuentas no eran comparables. Lo que permitía la matriz histórica

142 *Ibid.*, p. 26

143 Tenorio Trillo, *A tropical Cuauhtémoc...*, *op. cit.*

liberal era hacer pasar este Frankenstein escultórico por ciudadano cosmopolita, era hacer que el híbrido-artificial pareciera organismo-natural.

En definitiva el monumento en tanto estilo, esto quiere decir, como símbolo de la nación, resultó ser un fracaso, aunque halló una inscripción más duradera en la articulación de la estética cotidiana de la ciudad. Al estudiar el fracaso del monumento en términos de estilo, la historia o la historia del arte no han proporcionado una explicación satisfactoria al éxito de la inscripción urbana de la imagen escultórica. ¿Porqué los vecinos artísticos de este monumento, los Indios Verdes, no tuvieron tal éxito y fueron condenados a salir del lugar de hegemonía estética de la ciudad?¹⁴⁴ En efecto, la resistencia que hubo a estos otros monumentos nos muestra que la explicación, según la cual, la producción estética de estos símbolos nacionales es un proceso de imposición vertical (a partir de un canon estético mundial, luego de su apropiación por la élites del poder, luego su imposición a la colectividad citadina) se necesita problematizar. Puesto que en la producción vertical y jerárquica del objeto artístico habría un agente adicional que podría conceptualizarse como una resistencia.¹⁴⁵ Al crear una retórica de “ensamblaje” para insertar el sentido estético del monumento, recurriendo simultáneamente a su continuidad y discontinuidad, en la esfera estética de la ciudad, pero también en la de la nación, se vislumbra la intención no solamente de imponer sino de incorporar, con la mayor amplitud posible, las diferentes

144 Recordemos que estos desplazamientos son bastante importantes para producir el sentido de la obra. Sandra Rozenthal muestra cómo el desplazamiento real y simbólico del Tláloc de Coatlinchan al Museo (Nacional de Antropología e Historia), significaba el ritual de paso de una colectividad local a un repertorio simbólico nacional. Sandra Rozenthal. “La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tláloc” en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.) *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, (Col. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), v. II), p. 341-361.

145 En el sentido que el concepto es usado por Néstor García Canclini. *Vid.* Néstor García Canclini. “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” en *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 7, diciembre 2009, CENDEAC, p. 16-37.

percepciones y las posibles resistencias. Me atrevo a decir, que es por esta misma razón que al producirse un cortocircuito en la asociación entre este objeto arquitectónico-escultórico y la esfera simbólica de la nación, la amplitud de sentidos que proporcionaba este ensamblaje propició su inscripción más duradera, la de concebir la identidad del colectivo urbano de acuerdo a la metáfora que asociaba el cuerpo con la ciudad.

También es a través de esta retórica de ensamblaje que se pueden entender las implicaciones políticas del monumento, la forma dictatorial del presidencialismo de Porfirio Díaz (que, curiosamente, a pesar de que no hay una fuente cierta, siempre se destaca la intervención de éste en la configuración artística del monumento) tampoco usaba una solución sencilla y directa para implantar su hegemonía. Al haber una competencia simbólica entre los personajes históricos, Iturbide y Cuauhtémoc que al final se resuelve por el absoluto repudio a Iturbide¹⁴⁶ con el uso del monarca mexicana se prefiere apelar a la identidad indígena frente a la ibérica, por supuesto. No obstante al incorporar el mayor número de identidades (después de todo de esto se trataba hacer una nación) se producía simultáneamente la referencia a la identidad indígena y se conservaba la referencia a una forma imperial de gobierno.

Esta solución específica de dar forma a la identidad nacional, pero también a la identidad de una urbe cosmopolita, poniendo en relación el urbanismo neoclásico y la idea de una identidad racial no tendría en adelante un lugar privilegiado en el repertorio visual nacionalista. Sin embargo, que aquella sola estrategia hubiera fallado no coartaba

146 *Vid. Martínez Assad, op. cit.*

definitivamente la búsqueda de la modernidad, porque ¿en qué otra medida la ciudad podía ser moderna si no fuese en términos de búsqueda? La ciudad, la raza y la nación se conectarían incesantemente por diferentes tácticas y lenguajes más sofisticados.

3. El imaginario urbano posrevolucionario

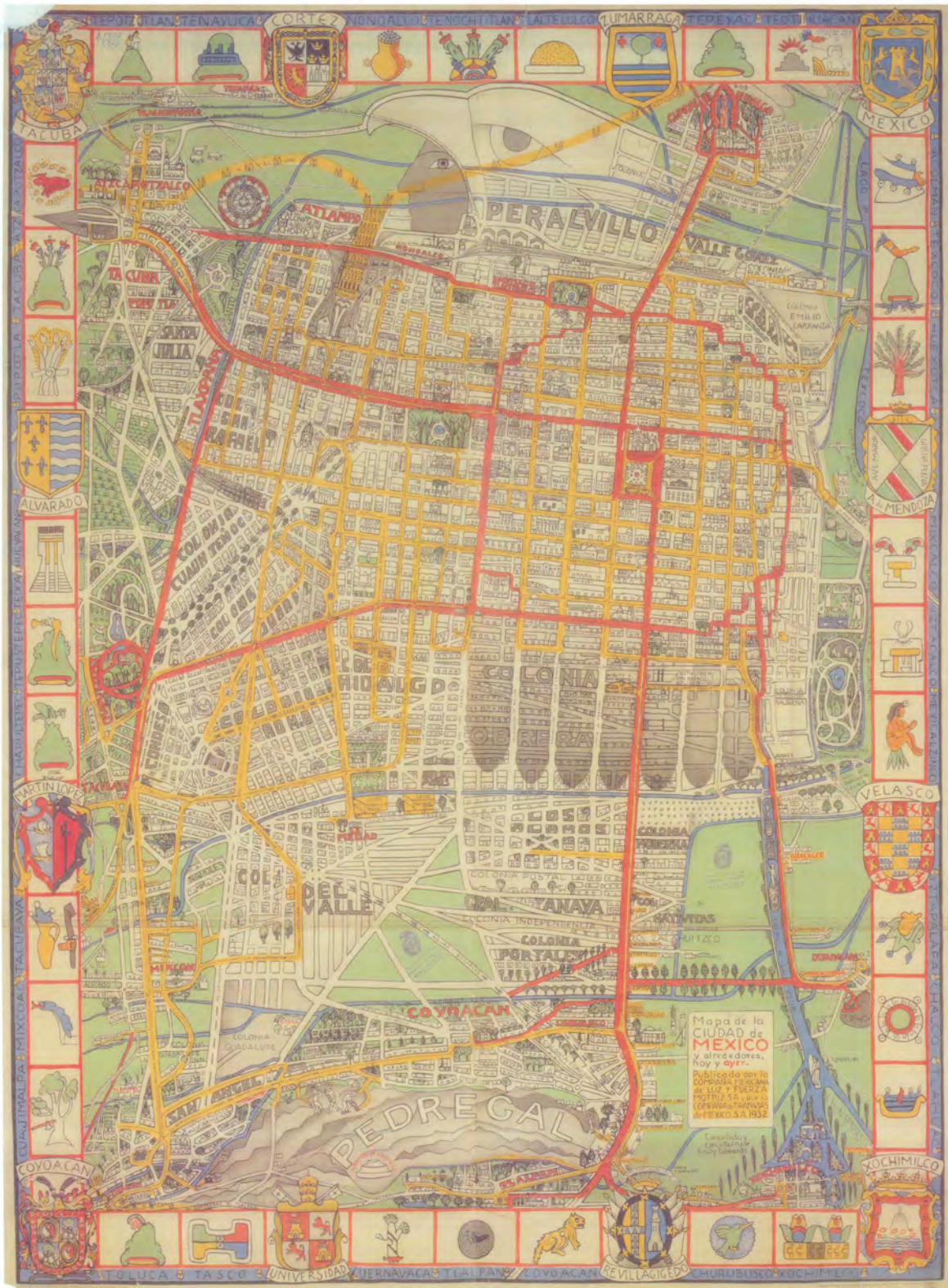


Fig. 9. El mapa de la ciudad de México de Emily Edwards de 1932

3.1. Generalidades del “Mapa de la ciudad de México...”

El mapa de Emily Edwards mide 77.5 x 93 cm, es un conjunto rectangular, un mapa presentado de manera vertical (probablemente por destacar el cuerpo del guerrero águila) impreso sobre papel, con un marco color púrpura.¹⁴⁷ El mapa contiene un recuadro en la parte inferior derecha con el título “Mapa de la Ciudad de México y alrededores hoy y ayer. Publicado por la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A. y por la Compañía de Tranvías de México, S.A. 1932.” Un poco abajo, fuera de este recuadro, se halla el nombre de la autora: “Concebido y ejecutado por Emily Edwards”. Como marco del mapa aparece una banda azul, sobre ella están escritos nombres de localidades. En el marco superior se leen de izquierda a derecha: “Tepoztlán, Tenayuca, Nonoalco, Tenonchtitlan, Tlatelolco, Tepeyac, Teotihuacan, en el marco derecho del mapa se leen, de arriba abajo, los nombres de: “Acolman, Texcoco, Huexotla, Mixcalco, Iztacalco, Mexicalzingo, Iztapalapa, Chalco y Tlahuaca”. En el marco inferior, se leen, de izquierda a derecha: “Toluca, Tasco, Cuernavaca, Tlalpan, Coyoacán, Churubusco, Xochimilco”, y finalmente en el marco izquierdo se leen los nombres, de abajo hacia arriba: “Cuajimalpa, Mixcoac, Tacubaya, Chapultepec, Tepusepec, Teocalhueyacan, Popotla, Tacuba, Azcapotzalco. Evidentemente, a excepción de algunos topónimos, hay una asociación geográfica de los nombres con el rumbo hacia el que se encuentran.

Cada uno de estos nombres está separado del otro por un pedernal, color blanco y

¹⁴⁷ Para esta investigación me baso en el *mapa de la ciudad de México y sus alrededores*, que se halla en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. [SMGE]

amarillo, que en la iconografía de los códices suelen representar las gotas de lluvia. Un segundo marco, de color rojo, se encuentra al interior de este primero y es segmentado en pequeños cuadros del mismo color, con un fondo blanco. Dentro de estos cuadros están representados los glifos toponímicos, de cada uno de los lugares antes mencionados. Cada uno de estos glifos es representado a través de una iconografía similar a la de los códices, sobre todo aquellos topónimos que se pueden encontrar en el grupo de códices Mixteca-Puebla, cada uno de éstos es adyacente a su grafía latina. Por ejemplo, Coyoacán está asociado a un coyote, Mixcoac a una serpiente, Huexotla a un ahuehuate y el nombre de Tenochtitlan está asociado a un medio círculo con la típica representación de “la estrella de Venus”, en el lenguaje pictográfico indígena, sobre el cual surgen tres cactáceas, de color verde, con forma tubular y espinas, y en sus extremos superiores presentan floraciones rojas.

Sobre estos dos marcos se hallan intercalados escudos a manera de una marialuisa que contiene una heráldica y se lee como sigue: en el marco superior de izquierda a derecha están los escudos de “Tacuba”, “Cortez”, “Zumárraga” y “México”. En el marco inferior, de izquierda a derecha están los escudos de “Coyoacán”, “Universidad”, “Revillagigedo” y “Xochimilco”. En el marco izquierdo de arriba abajo se leen los escudos de “Alvarado” y “Martín López”, mientras que en el marco derecho, en la misma dirección se distinguen “A de Mendoza” y “Velasco”. Los escudos, a excepción del de la Universidad, refieren a la heráldica colonial tanto de lugares de la cuenca de México, como de la familia de los virreyes de la Nueva España.

Es al interior de estos marcos que está representado propiamente el mapa de la

ciudad de México. El mapa está orientado al norte y las inserciones textuales se leen, en la mayoría de los casos, de izquierda a derecha. Dos áreas principales se distinguen en el mapa y están representadas con colores verde y blanco. El color verde se encuentra en los bordes del mapa, representa las áreas fuera de la ciudad que refieren a un paisaje aun sin urbanización, mientras que el fondo blanco, que se extiende en la parte interior del mapa, indica las áreas urbanizadas.

En la factura de los mapas temáticos suelen distinguirse tres tipos de variables: areales, lineales y puntuales. Si bien esta es una división que se ocupa exclusivamente en los mapas temáticos, para los propósitos descriptivos es útil.

Áreas: Son dos tipos.

Las áreas verdes indican las afueras de la ciudad, y están caracterizadas por ser tanto terrenos de cultivo, como áreas de recreación, las áreas blancas están al interior del mapa y son las que representan el tejido urbano de la ciudad. También hay un área grisácea en la parte inferior, es decir, hacia el sur, que se distingue de las anteriores, y que representa la roca volcánica del pedregal de San Ángel.

Líneas: Hay cuatro tipos principales.

Las líneas azules se refieren a cuerpos de agua. Principalmente, en el extremo oriente del mapa, se representa el lago de Texcoco y el Canal de la Viga que corre hasta Xochimilco, en el sur se representan los ríos Churubusco, de la Piedad, de la Magdalena, Mixcoac, Barranca del Muerto, y de Tlacopac, en el poniente se representan los ríos, de los Morales,

Consulado, San Joaquín, Chico, y el lago de Chapultepec, en el norte, los ríos Consulado, de los Remedios, Tlanepantla, Unido, Guadalupe y canal de Desagüe.

Las líneas amarillas se refieren a líneas de alta tensión, las que llegan a la ciudad desde El Oro y Necaxa y desembocan en la Planta Nonoalco y luego en la subestación en Tacubaya. También representan las vías del tranvía, que parten del centro de la ciudad hacia los alrededores. Las líneas amarillas están distribuidas a lo largo y ancho del área central de la ciudad, y se extienden hacia el sur, por Avenida Revolución y San Ángel, por la Avenida Juárez, y por la Calzada de Tlalpan, al poniente, por la Avenida del Desierto de los Leones, al oriente por Emiliano Zapata, y al norte por la Calzada de Guadalupe.

Las líneas rojas representan igualmente vías, son las calzadas prehispánicas y el contorno de la ciudad antigua Tenochtitlan. De este modo, el contorno del “Zócalo” está bordeado con color rojo. Después, la ciudad prehispánica está señalada en contorno rojo y es delimitada por las vías, San Miguel, al sur, San Juan de Letrán, al oeste, por la calle adyacente a la iglesia Santa Ana, al norte y por la Candelaria, al oriente. Las calzadas prehispánicas también se señalan en rojo. Por último, las líneas grises representan el contorno de los edificios al interior del tejido urbano, y también sirven para señalar otras vías.

Elementos puntuales e icónicos: Hay cuatro tipo de elementos puntuales, en este caso icónicos, que son: primero, árboles, segundo, cuerpos (animales y humanos), tercero, artefactos y tecnología y, cuarto, arquitectura y escultura.

En el primer grupo, los árboles destacan por su mayor tamaño. Los árboles del jardín

de la Alameda, los del jardín de “Tlatelolco”, los del Bosque de Chapultepec, y la franja de árboles que corre desde el canal de la Viga, hasta Xochimilco. Se distinguen por su forma diferentes especies.

En el segundo grupo, los cuerpos destacan entre los animales: vacas y un burro, al norponiente, un mono, un cisne y un mamífero, probablemente un perro, al poniente, en el bosque de Chapultepec, un toro en la colonia Condesa, un pato al oriente y bueyes al nororiente. Entre los cuerpos humanos, sobresalen, obreros al sur, remeros en Xochimilco, deportistas y lectores al oriente, golfistas en Churubusco, vendedoras en Tlatelolco, un obrero en la estación de Buenavista, un lector o artista en la Alameda, un militar en la ciudadela y un arriero en Tacuba, entre otros.

En el tercer grupo, artefactos y tecnología, se ven: picos y palas utilizados por los obreros al sur, tranvías apostados en sus estaciones al centro, trajineras en Xochimilco, cisternas, bombas de agua, un horno y una avioneta en el oriente, torres de luz al norte, entre otros.

El cuarto grupo, la arquitectura y la escultura. Es notable que los edificios estén representados con todas sus partes, es decir, no hay una representación abstracta sino realista. En el centro se representan las iglesias, con sus cuerpos y cúpulas. Se representan todos los elementos arquitectónicos de la catedral. La arquitectura religiosa no es la única, también se distinguen los edificios dedicados a la recreación, tales como estadios, plazas, jardines. Los edificios civiles como el Teatro Nacional, la Biblioteca Nacional, la Suprema Corte, los bancos, la Aduana, el panteón, etcétera. Los monumentos, se representan con sus

formas características, por ejemplo, el Monumento a la Revolución, la columna de la independencia. También hay esculturas, por ejemplo, las del paseo de la Reforma, el Carlos IV de Tolsá, el monumento a Cristóbal Colón y el monumento a Cuauhtémoc.

Dos elementos son particulares y merecen mención aparte: el calendario solar mexicana en la parte superior izquierda del mapa, en el costado derecho de Azcapotzalco, y la Virgen de Guadalupe, en la parte superior derecha del mapa, dentro del barrio Guadalupe Hidalgo. El calendario, yuxtapone dos iconografías deliberadamente: es asimismo un rosa de los vientos. La virgen de Guadalupe, se reconoce como tal por las palmas de las manos juntas a manera de plegaria, la túnica rosa, el manto azul, rodeada de rayos solares, apoyada en la luna en cuarto creciente y otros elementos de la iconografía mariana.

En este mapa el contorno del tejido urbano representado con color blanco forma la figura de un guerrero águila. El elemento distintivo es la cabeza del guerrero, localizada al norte del mapa y en la colonia Peralvillo, formada por un rostro humano, de color gris, representado de perfil izquierdo, el rostro está cubierto por una máscara o casco de color blanco, que tiene la figura de un águila. El rostro se descubre en las fauces del águila y las líneas curvas del casco se continúan hacia la parte derecha del mapa. En el extremo izquierdo del mapa, se representa la punta en que acaba la lanza del guerrero, y que se localiza en los panteones español, americano, español e inglés. La lanza parte del centro de la ciudad y se extiende hacia el pueblo de Tacuba. El resto del cuerpo del guerrero, que corresponde al tejido urbano de la ciudad, se compone por un gran tronco y torso que abarca todas las colonias del centro de la ciudad. En la parte izquierda del mapa se

representan con color gris siete franjas, que en sus extremos inferiores, terminan en elipses, evocan las plumas del águila y se desprenden del área contorneada por líneas rojas, en el centro de la ciudad; estos elementos indican la presencia de un escudo del guerrero que protege el corazón de la ciudad, también delineado en color rojo. Las piernas del guerrero están formadas por la colonia del Valle, que es la pierna derecha, en el lado izquierdo del mapa, y por las colonias, Álamos, Moderna, General Anaya y Portales, que son la pierna izquierda, ubicada en el lado derecho del mapa. Las piernas, separadas de esta manera, ofrecen la impresión de estar dando un paso, puede deducirse que en pie de guerra. Cabe mencionar que las piernas del guerrero se apoyan en el pedregal de San Ángel, que, a excepción del Peñón de los Baños y el Cerro de la Estrella, es la referencia geológica más evidente en el mapa.

En general en la elaboración del mapa concurren dos tipos de representación, la proyección catastral de la ciudad, una vista de 90 grados, que convive con la representación iconográfica de los varios objetos y personajes que hay en el mapa. Esto es importante por dos razones: uno, este tipo de estrategia visual consiste en una yuxtaposición de perspectivas; la ciudad en conjunto se representa a través de una vista cenital, mientras que los elementos particulares, que abundan en el mapa, se presentan en una perspectiva frontal. Dos, esta alternancia de vistas no es un recurso desconocido en la cartografía de la ciudad de México, y otras ciudades, consistiría en un lenguaje, del que se ha buscado su especificidad,¹⁴⁸ ya sea denominando a este tipo de imágenes, panorámicas urbanas, vistas

148 Vid. Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998, p. 171-237. También vid. Luis Felipe Cabrales Barajas. "Las panorámicas urbanas mexicanas: representación del paisaje cultural", en Carlos Herrejón Peredo (coord.) *La formación geográfica de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, [El patrimonio

comunocéntricas, etcétera. Lo importante, por ahora, es notar esta estrategia visual, que comunica el perfil de la ciudad, la idea de los volúmenes de los edificios y personas, con la abstracción geográfica de la urbe. Es una representación que recurre a una colisión de escalas.

Se ha observado que el mapa es elaborado a partir del centro de la ciudad, donde los edificios y calles son presentados con mayor detalle, asimismo, en esta parte se informan los nombres de calles y edificios.¹⁴⁹ También, es posible observar que el propósito del mapa no es ofrecer una representación exacta de la ciudad, a partir de una escala de proporción matemática. A pesar de ello, esto no quiere decir que el mapa no pudiera servir para orientarse. Para ser más precisos, las partes de la ciudad, los edificios y los caminos, están distribuidos respecto a una imagen fidedigna de la ciudad, la variación de escalas ocurre por porciones del mapa: hay diferentes escalas para adecuar el tejido de la urbe al cuerpo del guerrero águila.

En la elaboración de este mapa prima un propósito estético y no únicamente científico. Así es que los parámetros en los que se puede entender este manejo de planos y escalas en este mapa no tiene que ver con una adecuación o inadecuación a la realidad. Por consiguiente, tampoco se entiende por grados de abstracción. El mapa, si se dice que es simbólico, no lo es por su grado de abstracción; en todo caso, un mapa específicamente urbano requeriría de mayor abstracción. Como se ha observado, los elementos iconográficos

histórico y cultural de México (1810-2010), v. 1]

¹⁴⁹Teresita Quiroz Ávila. *La Ciudad de México: Un guerrero águila. El mapa de Emily Edwards*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, 2006, p. 22

de este mapa apelan a una representación bastante realista.

Cualquier mapa es por definición simbólico. Este mapa tiene un tipo de realidad, pero una realidad que se entenderá mejor en el terreno de sus estrategias visuales que si se contempla como índice de cientificidad. Cuando se dice que tiene propósitos estéticos, no quiere decir que sus objetivos están en dirección contraria a los propósitos de una representación científica, pues el mapa tiene bastante congruencia con la realidad material de la ciudad, se quiere decir que este tipo de congruencia tiene recursos y dispositivos específicos en el terreno de una comunicación estética.

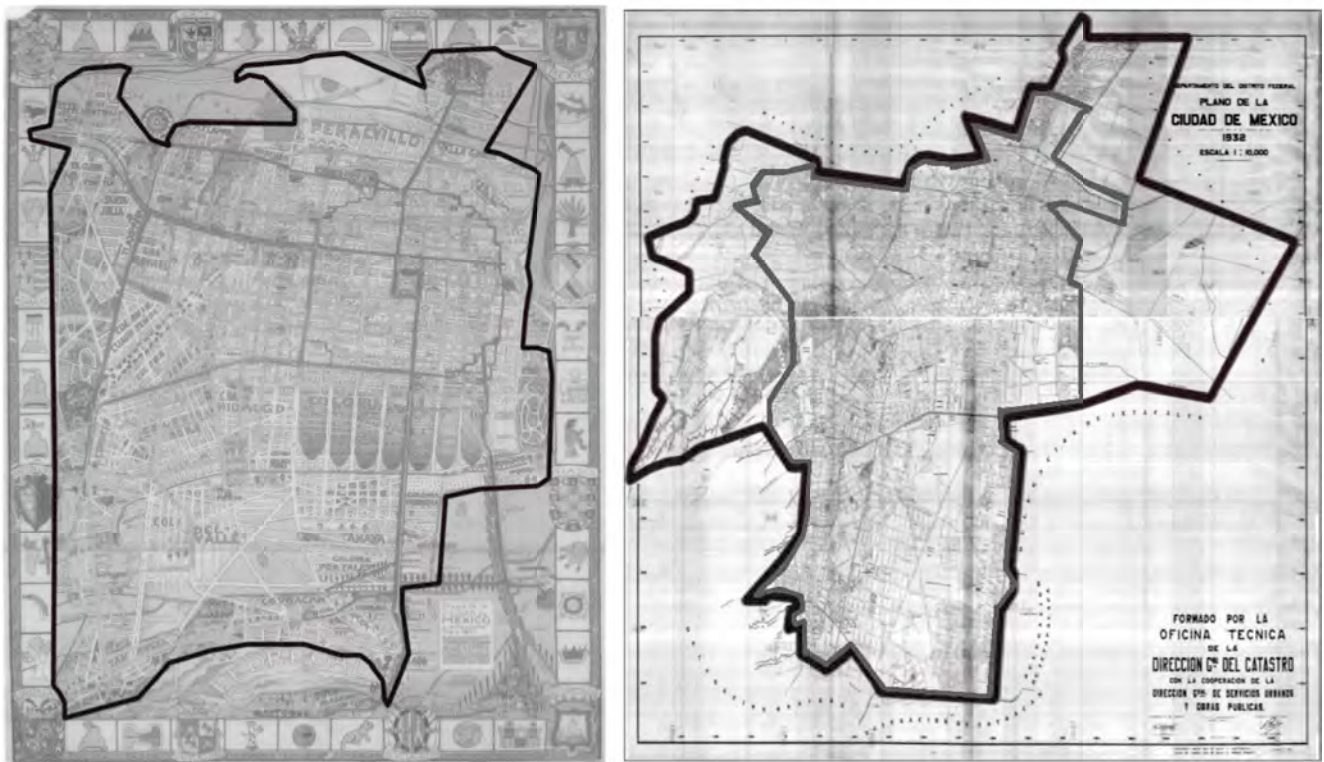


Fig. 10. El contorno urbano del mapa de Emily Edwards junto al del *Plano de la Ciudad de México* de la Dirección General de Catastro, realizado en el mismo año. Las líneas negras representan el perímetro de la ciudad en ambos mapas, mientras que la línea en tono gris, dibujada en el mapa catastral, abarca el área que representó Edwards en su mapa.

En estos términos tampoco es aceptable pensar que el mapa ofrece una visión idealizada de la ciudad, porque toda representación cartográfica es susceptible de presentar un grado de idealización del objeto urbano.¹⁵⁰ Idea y objeto, tampoco son realidades de las que se ocupa este análisis. En definitiva, la reflexión que se presenta aquí niega su fundamentación en la idea de un índice de verdad de acuerdo con la *correspondencia* entre un algo y una representación.

En el lenguaje cartográfico se produce quizás con mayor intensidad que en cualquier otro documento- un cortocircuito en el entendimiento de la representación, puesto que es evidente que dentro de las herramientas visuales de la imagen cartográfica, así sea en un contexto científico, hay necesariamente un dispositivo de ficción. Estas ilusiones que producen los mapas, por supuesto tienen un sentido (nada más absurdo pensar lo contrario) pero no hay manera de justificarlas dentro de un panorama que entiende la cartografía como una ventana hacia lo exterior, a un afuera. Para dejar atrás el cortocircuito en el marco de objetividad que sustenta el concepto de representación, veamos por cuáles circuitos no se cortan los sentidos de la cartografía. Son canales en los que los el adentro y el afuera del mapa circulan en una misma dimensión.

En lo que respecta a este lenguaje cartográfico, he hecho hincapié en que no se encuentra solo, forma parte de un flujo de mapas. Las estrategias visuales en las vistas de la ciudad provienen de una larga tradición de cartografía que se puede encontrar en las *vistas oblicuas* de la ciudad, o vistas de pájaro.

¹⁵⁰Cfr. Quiróz Ávila, *Op. Cit.*, p. 33-61.

Richard Kagan, apela a dos tipos de representación cartográfica para entender la historia de la cartografía, la primera es la “vista corográfica”, que se asocia con la descripción de la urbe (*urbs*, en el sentido latino) de acuerdo a su estado material, y la segunda es la “vista comunocéntrica”, que a diferencia de la primera se vincula con la noción del cuerpo social y político de la ciudad, (la *civitas*, latina).¹⁵¹ Con aquella distinción Kagan busca hallar la legitimidad de las vistas oblicuas de la ciudad, que recurren a una retórica visual (muy comúnmente resaltan las proporciones de los edificios y plazas) en la que no hay propiamente una representación verosímil de los volúmenes urbanos. Para Kagan, esta división permite la distinción entre una visión idealizada (ideológica) de la ciudad y una representación realista. Sin poner en discusión si este esquema es adecuado para entender la retórica de las vistas urbanas, hay que decir que la intención del autor es ofrecer una caja de herramientas para entender la manera en que se constituye un lenguaje de las vistas urbanas; además, a través de su libro, se observa que la ciudad cuenta con una vieja retórica visual, en la que se juegan no únicamente las formas y las realidades objetivas de la urbe, sino los horizontes políticos, las voluntades, las constituciones de la ciudad dentro de un campo histórico de valores.¹⁵² Es a los Estados Unidos a los que corresponde el mayor aporte de estas vistas de la ciudad. Según John W. Reps fueron dos mil cuatrocientas ciudades norteamericanas que tuvieron una representación de este tipo.¹⁵³

Es cierto que el mapa de Edwards no es una vista oblicua, en realidad, ocupa dos

151 Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998, p. 171-237.

152 *Ibidem*.

153 Luis Felipe Cabrales Barajas. “Las panorámicas urbanas mexicanas: representación del paisaje cultural”, en Carlos Herrejón Peredo (coord.) *La formación geográfica de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, [El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), v. 1], p.126

tipos de vista, la cenital y la horizontal (a ras de tierra) sin embargo, también es cierto que, al igual que estas vistas de la ciudad, el mapa realiza deliberadamente una deformación y una atención a los objetos arquitectónicos, que orientan una percepción semántica (para distinguirla de un uso pragmático) del mapa de la ciudad. ¿Quién fue Emily Edwards? la autora de este mapa- es la pregunta que se trata a continuación.

3.2. Emily Edwards, Jane Addams, Manuel Gamio y el proyecto de la Hull-House

Emily Edwards, originaria de San Antonio Texas, vivió en períodos en México entre los años 1926 a 1936.¹⁵⁴ Años después la artista y activista recordaría el momento en que fue capturada por la efervescencia artística mexicana. En su *Painted walls of Mexico*, Edwards describió esta atracción:

The adventure of discovery began for the writer on a Texas ranch when she was awakened in the middle of the night by artist Lucy Maverick, to be shown by lantern light the first photographs of modern Mexican murals to come out of Mexico – intercepted briefly on the way to New York for publication.¹⁵⁵

La breve mención que hizo Emily Edwards de las motivaciones que le llevaron a viajar a México y ligarse con los artistas y muralistas mexicanos tiene algo del misterio y revelación que ofrecen las anécdotas. No hay mejor inicio para la “aventura” mexicana, que la

¹⁵⁴Hay pocos rastros del paso de Emily Edwards por México. Sin duda, para seguir la pista, es indispensable consultar los archivos de la Hull-House en Chicago.

¹⁵⁵Edwards, Emily, Manuel Álvarez Bravo. *Painted walls of Mexico, From prehistoric Times until Today*, Austin, London, University of Texas Press, 1966, p. XI.

revelación espontánea del arte, interceptado por azar a medianoche, una epifanía, en el mejor sentido, puesto que por razones aparentemente circunstanciales se revela el sentido de una vida. En el pasaje, redactado con pudor (en el resto de la obra no aparece ninguna referencia a las motivaciones personales de la autora) se ofrece el sentido, de lo que, cuarenta años después, la autora culminaría en una obra sobre el muralismo mexicano.

La anécdota funciona. ¿Porqué razón desconfiar de este entusiasmo respecto a un arte probado capaz de despertar estas emociones? Sin embargo, la anécdota dirige nuestra atención hacia otra parte de esta historia.

Edwards había trabajado como maestra voluntaria en la Hull-House, de Chicago, entre 1910 y 1920. La Hull-House había sido creada por Jane Addams (1860-1935) y Ellen Gates Starr, en 1889, en los barrios pobres del oeste de Chicago, como una escuela y un centro de asistencia destinado a atender las poblaciones marginadas de migrantes de la ciudad. Fundada con un propósito claro de transformación social, en los inicios de esta escuela se enseñaba inglés, contaba con una oficina de bolsa de trabajo, una galería de arte, una clínica y una biblioteca. La Hull-House se mantenía gracias al trabajo comunitario de sus profesoras.¹⁵⁶ El trabajo de Jane Addams al frente de la Hull-House le llevó a obtener el Premio Nobel de la Paz en 1931 y convertirse en la primera mujer norteamericana en recibir el prestigioso galardón.

Peter Hall, en su *Historia del Urbanismo*, menciona que el sentido de estas comunidades de asistencia se había originado en la búsqueda de una solución a los

¹⁵⁶Jane Addams, *Twenty years at Hull-House*, New York, MacMillan, 1920.

problemas de los migrantes establecidos en las áreas suburbanas durante principios de siglo XX. Estos problemas eran tres: el fuego, la salud y el orden.¹⁵⁷ A diferencia de la experiencia urbana europea, en donde el municipio había tomado parte activa en el mejoramiento de las condiciones de vida de estos arrabales, en las ciudades norteamericanas aquellos carecieron de atención gubernamental. Ante esta ausencia, fue en la ciudad de Chicago donde surgió este “ejército de voluntarias” que en otro tiempo hubieran actuado por medio de la Iglesia- dedicadas a transformar al migrante, pues se creía que en última instancia el problema de la vivienda de estos marginados se originaba en su capacidad de integración al resto de la sociedad. Transformación urbana y transformación moral eran términos correspondientes. “Fue a partir de ahí que surgió la idea de que la propia ciudad podría engendrar lealtad cívica, y, en consecuencia, garantizar un orden armonioso y moral, la apariencia física de la ciudad simbolizaría su pureza moral.”¹⁵⁸

La idea del *settlement house* había surgido años antes, en 1884, en el Reino Unido, a través de la iniciativa de algunos estudiantes de la Universidad de Oxford y rápidamente el modelo se esparció por el mundo.¹⁵⁹ Para 1900, la Hull-House recibía más de 3,000 personas durante la semana. La idea de la casa de ayuda, aparte de sus características ya de sobra señaladas por muchos, como reducir las desigualdades entre los grupos marginados y las clases medias partiendo de la idea más básica: ayudar al prójimo- se propusieron ser mecanismos de integración y de adaptación de la vida del migrante a las colectividades

¹⁵⁷Peter Hall. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 48

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 52

¹⁵⁹En 1891 había seis settlements en los Estados Unidos, para 1897, había setenta y cuatro, y para 1910 había más de cuatrocientos. Kathryn Kish Sklar, “Hull House in the 1890s: A Community of Women Reformers,” en Leonard Dinnerstein y Kenneth T. Jackson (eds.), *American Vistas: 1877 to the Present*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 108-127.

urbanas industriales. Asimismo, se ha estudiado como estas casas fueron una primera plataforma política para las mujeres en los sistemas políticos occidentales.¹⁶⁰

Uno de los principios para lograr esta transformación social, dentro de la Hull-House, fueron los programas e exhibiciones de arte. Se ha mostrado que la iniciativa de los programas artísticos en la casa la tenía Ellen Gates Starr, que concebía el arte como un transformador social, a través del espíritu, de acuerdo con la lectura que desprendía de Ruskin.¹⁶¹ Los programas de arte se acompañaban por la visita de los especialistas para dar una conferencia o una plática. Para dar una idea de esta práctica: Frank Lloyd Wright, era parte de los personajes que pasaban frecuentemente por la Hull-House. El 6 de marzo de 1901, el arquitecto ofreció la conferencia sobre: “Art and the Machine”, en la que concluía que el arte era necesario para darle un alma a la máquina.¹⁶²

Es decir, si esto era una casa de asistencia, no lo era bajo la idea que podemos tener en la actualidad, puesto que el establecimiento y su directora contaban con el apoyo de las élites intelectuales de los Estados Unidos. Organización que en este país no parecería fuera de lugar a principios del siglo XX. Esta asociación, fuera de tener un lugar en los programas sociales del Estado, era dirigida por intelectuales comprometidos con la intervención social, un campo de aplicación para las ideas modernas.

La misma Jane Addams había escapado de una vida dedicada a la piedad cristiana,

¹⁶⁰Mary Jo Deegan, “Dear Love, Dear Love’: Feminist Pragmatism and the Chicago Female World of Love and Ritual”, en *Gender and Society*, v. 10, núm. 5, Oct, London, Sage, 1996, p. 590-607

¹⁶¹Mary Ann Stankiewicz. “Art at Hull House, 1889-1901: Jane Addams and Ellen Gates Starr”, en *Woman’s Art Journal*, v. 10, núm. 1, New York, Women’s Art, Inc., 1989, p. 35-39

¹⁶²*Ibid.*, p. 37

modelo que había aprendido en el Rockford College,¹⁶³ y trató de sustituir este tipo de altruismo por uno basado en la racionalización de la vida social. Así, para Addams, era necesario que los valores morales se sustentaran en la evidencia científica y no más en una actitud metafísica.¹⁶⁴ Para sustentar científicamente estos nuevos valores Addams recurriría a la teoría de la evolución de Darwin, leída a través de su amigo, también residente de la Hull-House durante 1901, Petr Kropotkin.¹⁶⁵ El naturalista-anarquista ruso modificaba la teoría darwiniana al conceder una mayor importancia a la cooperación evolutiva entre especies que a la adaptación del más fuerte.¹⁶⁶ Addams, al igual que Kropotkin, pensaba que la guerra era una invención reciente para el humano, pues la especie humana tenía una actitud de altruismo y cooperación mucho más antigua. Bajo la mirada evolutiva, Addams pensó que el cerebro y cuerpo humano tenían registrada la memoria de aquel pasado: “our very organism holds memories and glimpses of that long life of our ancestors which still goes on among so many of our contemporaries”¹⁶⁷. La evolución de los organismos humanos había creado una psicología distinta respecto a los otros seres. El tratamiento de la psicología humana debía enfocarse en recuperar los aspectos buenos del pasado biológico humano. De esta manera, la intervención psicosocial de los humanos, dependía de su evolución no solamente

¹⁶³El Rockford College, del que Jane Addams se graduó en 1882, había sido fundado en 1847 por pastores presbiterianos. El colegio para mujeres buscaba “formar madres cristianas y misioneras para la evangelización del mundo”. Durante este período Addams, escribe cartas angustiantes a su amiga y confidente Ellen Gates Starr: “No he rezado, al menos formalmente, desde hace aproximadamente tres meses, y me sorprendí al ver que no me siento mal por ello”. J.O.C. Phillips, “The education of Jane Addams” en *History of education quarterly*, v. 14, núm. 1, p. 50-51.

¹⁶⁴Es probable que a través de George Eliot, Jane Addams haya sido introducida a la lectura de A. Comte. *Ibid.*, p. 57

¹⁶⁵Merle Curti, “Jane Addams on human nature”, en *Journal of the History of the Ideas*, v. 22, núm. 2, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1961, p. 245

¹⁶⁶Petr Kropotkin. *Mutual Aid, a factor of evolution*, London, W. Heinemann, 1910.

¹⁶⁷Seguramente esta idea provenía del Rockford College, donde Jane Addams había leído a Platón y escuchado también por primera vez sobre la teoría de la evolución. *Ibidem*.

filogenética sino de su expresión individual, en cada una de las edades del humano: la infancia, la adolescencia, la madurez, la edad adulta, pues el organismo humano recapitulaba en su transcurso de vida las experiencias raciales previas.

Las acciones políticas se sustentaban en esta retórica científicista, por ejemplo, cuando Jane Addams defendió el voto de la mujer, no lo hacía declarando la igualdad del hombre y la mujer sino al contrario. Addams sostenía que las células de la mujer y del hombre se contrastaban. Se apoyaba en las teorías de Paul Geddes y William Thomas, para argumentar que las células del hombre eran catabólicas, hambrientas y agresivas, mientras que las células de la mujer eran anabólicas, reproductivas, nutritivas y pasivas. Es por ello que la mujer podría votar, porque el Estado necesitaba esos valores anabólicos.¹⁶⁸

Por las razones anteriores, es preciso distinguir entre la concepción del arte entre Ellen Gates Starr y Jane Addams. Si para Gates Starr el arte era un instrumento de transformación social profunda y radical por sí mismo, para Addams el arte era un elemento, integrado a otros, que podía incentivar el desarrollo de la psique del individuo. Para esta última, el acento de la transformación social estaba en la modificación de las conductas, por diversos medios. El lugar de esta aplicación era sin lugar a dudas la ciudad, comprendida como el extremo histórico donde se llevaron a cabo las más profundas transformaciones de la cultura humana:

We are only now, however, beginning to suspect that the present

¹⁶⁸ J.O.C. Phillips, *Op. Cit.*, p. 6. Esta construcción de la subjetividad del individuo, y asimismo de la ciudadanía, es clarificada por Alexandra Minna Stern, como resultado de la combinación de teorías eugenésicas e higienistas. La psique del individuo, para la eugenesia norteamericana, se convirtió en un elemento genético. Por ejemplo, la criminalidad fue explicada a través de la psicopatía, que bien podría ser heredada. Esta nueva percepción de la psique, muestra Minna Stern, más que sustentarse en las teorías raciales decimonónicas, las amplificó. *Vid.* Alexandra Minna Stern, "Secrets under the Skin...", *Op. cit.*, p. 590-292.

admitted failure in municipal administration, the so-called “shame of American cities”, may be largely due to the inadequacy of those eighteenth-century ideals, with the breakdown of the machinery which they provided, and further, to the weakness inherent in the historic and doctrinaire method when in attempts to deal with growing and human institutions.¹⁶⁹

Para Jane Addams, las contradicciones de la ciudad moderna provenían de una inadecuada concepción de la ciudad: como un sistema que moldeaba tecnológicamente o maquinamente las relaciones humanas, cuando evolutivamente el organismo humano se había constituido por diferentes principios de cooperación. El modelo de asistencia social de Addams, era entonces concebido como un dispositivo que buscaba la intervención de las prácticas sociales al interior de la ciudad, para recuperar el progreso al que estaban destinadas las sociedades. La intervención consistía en adecuar el progreso de la ciudad, con el progreso biológico humano, la evolución de la raza:

If we once admit the human dynamic character of progress, then we must look to the cities as the focal points of that progress; and it is not without significance that the most vigorous effort at governmental reform, as well as the most generous experiments in ministering to social needs, have come from the largest cities. Are we beginning to see the first timid, forward reach of one of those instinctive movements which carry forward the goodness of the race?¹⁷⁰

Se puede entender porqué en 1925 Addams viajó a México, al escuchar los ecos de la naciente retórica del nacionalismo mexicano, fundada principalmente en la intervención social y biológica de las razas. Se explica también cómo es que, durante su viaje, se reúne con Plutarco Elías Calles y conoce a Manuel Gamio.

169Jane Addams, “Problems of Municipal Administration”, en *American Journal of Sociology*, v. 10, núm. 4, 1905, p.425

170Ibid., p. 444

La élite política formada después de la Revolución buscaba, en aquel entonces, ser percibida con buenos ojos por el gobierno de los Estados Unidos, que hasta entonces veía los gobiernos de los caudillos como un peligro potencial.¹⁷¹ Era frecuente que se buscaran aliados que simpatizaran, al menos en el terreno retórico en el que se hablaba de reformas sociales y de la dirección moderna que debía tomar el país. Jane Addams fue instruida en este aspecto por Manuel Gamio para comprender estos ideales transformadores. Es muy probable que entre ambos personajes hubo una simpatía por las opiniones de uno y otro.¹⁷²

Pues al igual que la política social de Addams estaba fundada en la teoría de la raza, Gamio recurría a la visión indigenista, para elaborar su propio discurso sobre la modernización de los indígenas y su integración en el ámbito nacional. Reconociendo la herencia del pasado indígena, no solamente en términos biológicos sino culturales y sociales, pensaba Gamio, el sujeto indígena era susceptible de ser modernizado, a través de su transformación en mestizo. El indigenismo de Gamio elaboraba un fino argumento que “patrimonializaba” la cultura indígena como una herencia de la nación y desprendía, como consecuencia de este determinismo psicológico indígena, la idea que bajo la aplicación de la antropología podían conservarse los rasgos necesarios para fomentar la modernización de la nación y modificarse los rasgos malos e innecesarios. Es decir, la petrificación de la cultura del indígena se instalaba como condición del manejo o modificación de la misma.¹⁷³

171 Vid. Pablo Yankelevich. “Diplomáticos, periodistas, espías, y publicistas: la cruzada mexicana-bolchevique en América Latina,” en *História*, v. 28, núm. 2, São Paulo, 2009.

172 Peggy Glowacki, “Bringing art to life. The practice of Art at Hull-House” en Ganz, Cheryl R., Margaret Strobel. (eds.) *Pots of promise. Mexicans and Pottery at Hull-House, 1920-40*, Chicago, University of Illinois Press, 2004, p. 93

173 Paula López Caballero. “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.) *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, (Col. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), v. II), p.149

Tanto en Jane Addams como en Manuel Gamio encontramos el desarrollo de las ideas boasianas, de acuerdo con lo que se ha denominado el “relativismo cultural”. En ambos se halla una crítica a la noción de progreso, tal y como la noción fue expresada en la época finisecular decimonónica, sin embargo, a través de este “relativismo” se observa, más que un abandono a toda idea de progreso, una voluntad de modificación de los ideales y las condiciones que una versión más general y/o abarcadora del progreso había formulado. A pesar de esta crítica, la idea de modernidad se sostenía.

Así para Jane Addams, la “imaginación”, que enseñaba en la Hull-House por medio de la expresión artística, era el pivote por el cual una nación podría sobrepasar sus determinismos biológicos:

But in the modern city, and especially the cities in America, solidarity cannot depend upon any of these sanctions, for the state is composed of people brought together from all the nations of the earth. The patriotism of the modern state must be base not upon consciousness of homogeneity but upon a respect for variation, not upon inherited memory but upon trained imagination.¹⁷⁴

Este “entrenamiento de la imaginación” es evidente como propósito pedagógico del mapa de Edwards, y como hemos visto, poner en funcionamiento esta imaginación se debatía en un discurso racial heredado del mundo decimonónico, cuando Edwards llega a México encuentra un campo estético que también discute la raza. Es la inscripción del mapa en el lenguaje del muralismo mexicano lo que se aborda en seguida.

¹⁷⁴Jane Addams. “Recreation as a Public Function in Urban Communities”, en *American Journal of Sociology*, v.17, núm. 5, Chicago, University of Chicago Press, 1912, p. 616

3.3. La llegada de Emily Edwards a México



Fig. 11. Emily Edwards (izquierda) en la Hull-House

Emily Edwards, viajó por primera vez a México en el verano de 1925,¹⁷⁵ el mismo año que Jane Addams y es probable que fueran en el mismo viaje, aunque no hay información que corrobore esto.¹⁷⁶ Más tarde Edwards viajó una vez más a México durante el verano de 1926. A partir de esta fecha Edwards pasaría más de diez años en México. Es seguro que fue a través de la Hull-House que Emily Edwards se vinculó con los artistas e intelectuales de la ciudad de México.

Morris Topchevsky, era hijo de inmigrantes rusos que se asentaron en Chicago, ahí fue

¹⁷⁵Kendall Curlee, "Edwards, Emily" en *Handbook of Texas Online*, Texas State Historical Association [<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/fed13>, consultado el 4 de agosto de 2011].

¹⁷⁶Sin embargo tengo noticia que entre los papeles de Jane Addams, hay dos cartas entre Emily Edwards y esta última. Agradezco la información a Teresa Silva, curadora asociada del *Jane Addams Hull-House Museum*, que se tomó el tiempo de revisar entre las colecciones especiales de la UIC Daley Library houses.

donde Topchevsky estudió arte en la Hull-House y en 1924 viajó a México para estudiar en la Academia de San Carlos. En la ciudad de México se vinculó con Diego Rivera, Tina Modotti y un círculo extenso de artistas e intelectuales¹⁷⁷ En 1925, estuvo junto a Jane Addams en la ciudad de México, y probablemente fue a través de este artista que Emily Edwards conociera a Diego Rivera.¹⁷⁸ En 1926, mientras Edwards decidió pasar largas temporadas en la ciudad de México, Topchevsky regresó a Chicago para ser artista residente de la Hull-House. Fue después de un viaje a México en 1932, que el artista ruso-americano se convirtió en instructor de arte en el Abraham Lincoln School for Social Sciences de Chicago, escuela que era dirigida por el Partido Comunista, cuyas actividades espiaba el gobierno norteamericano.¹⁷⁹

El hecho es que Emily Edwards decidió quedarse en la ciudad de México, tomar clases con Diego Rivera y dedicar su tiempo a informar sobre el muralismo mexicano. Así formó parte de esta suerte de “verano modernista, aquel que Wallace Stevens describió como una esencia veraniega necesaria para rejuvenecer y atrapar la paz, [...] una épica compartida de una generación mundial de intelectuales, activistas y artistas”¹⁸⁰, que entre las décadas de 1920 y 1930, animó la vida intelectual de la ciudad.¹⁸¹

¹⁷⁷Herring, Hubert C, and Katharine Terrill. *The Genius of Mexico: Lectures Delivered Before the Fifth Seminar in Mexico, 1930*, New York, Committee on cultural relations with Latin America, 1931.

¹⁷⁸Teresita Quiroz Ávila. *La Ciudad de México: Un guerrero águila. El mapa de Emily Edwards*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, 2006, p.49

¹⁷⁹"Testimony of Walter S. Steele regarding Communist activities in the United States. Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives, Eightieth Congress, first session, on H. R. 1884 and H. R. 2122, bills to curb or outlaw the Communist Party in the United States. Public law 601 (section 121, subsection Q (2) July 21, 1947" p. 52-53

¹⁸⁰Mauricio Tenorio. *El urbanista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 222

¹⁸¹Me parece importante localizar a Emily Edwards, a través de esta caracterización del período, puesto que, si se le contextualiza en un ámbito más restringido, por ejemplo el de la relación contractual para llevar a cabo el *mapa de la ciudad de México*, sería fácil caer en la interpretación de su mapa como un folclorismo, y en este sentido se entendería la agregación de la iconografía de Rivera. No obstante, en efecto el mapa tiene que ver con el desarrollo del folclor, lo es a partir de una interrogación que no es simple, y tampoco se trata de un efecto de añadidura. Tenorio menciona: “La ciudad acogió las

En efecto, el encuentro con Diego Rivera fue tal que, años después, Edwards reconocería la importancia que tuvo en el desarrollo de sus ideas, y mencionaría al muralista mexicano como el personaje a través del cual comprendió este arte.¹⁸² Justamente, cuando Edwards menciona que es por la persona de Rivera de quien aprende el sentido de “este arte”, la artista hace referencia a un sentido del muralismo que es más complejo que el de una interpretación transparente de la imagen. En este aspecto, decir que se le comunicó el sentido de este arte apela a un ámbito aparte del significado público del muralismo. Se refiere a la enseñanza de un lenguaje.

El primer trabajo de Emily Edwards en México fue simultáneamente el *Mapa de la ciudad de México y sus alrededores, hoy y ayer*, y un folleto de veinticuatro páginas y diecinueve láminas titulado *Los frescos de Diego Rivera en Cuernavaca*.¹⁸³ Tan solo un año después de la impresión de este último, se imprimió una nueva edición en inglés por el *New York Museum of Modern Art*.¹⁸⁴

Dos años después, en 1934, Edwards publicó un nuevo folleto, titulado *Modern Mexican Frescoes. A guide to all Mexican Frescoes with a special map to frescoes in the center of Mexico City*.¹⁸⁵ Esta guía a pesar de ser informativa, es interesante porque ofrece los primeros

esperanzas radicales de personajes como John Reed, y poco a poco se sumaron muchos más: Carleton Beals, Joseph Freeman, Frank Tannenbaum, Frances Toor, Nelson Rockefeller, Anita Brenner, Langtson Hughes, Waldo Frank, Edward Weston, D. H. Lawrence, Roberto Habermas, Ernest Gruening, Tina Modotti, Bertram Wolfe, Ella Wolfe, Jean van Heijenoort, André Breton, Aaron Copland, Leopold Stokowki, John Dewey, Víctor Raúl Haya de la Torre, Eyley N. Simpson, Robert Redfield, Stuart Chase... En esos años lo mismo que se debatía en Nueva York o en los cafés de París: la revolución social, la decadencia de la cultura occidental, los problemas de la industrialización, la gente rural y la revolución, el redescubrimiento de los nativos y de lo no occidental en las artes y la política. La ciudad de México fue una capital mundial de estas preocupaciones.” *Ibidem*.

182 Emily Edwards. *Painted Walls...*, *Op. Cit.*, p. XI.

183 Emily Edwards. *Los frescos de Diego Rivera en Cuernavaca*, México, Cultura, 1932.

184 Emily Edwards. *Frescoes of Diego Rivera in Cuernavaca*, New York, MOMA, 1933.

185 Emily Edwards, *Modern Mexican Frescoes. A guide to all Mexican Frescoes with a special map to frescoes in the center of Mexico City*, México, Central News Co, 1934. [BN]

indicios para comprender la visión del muralismo que se había formado la artista, en estos primeros años de residencia en México, y además por el mapa que incorpora y que presenta la localización de los murales en el centro de la ciudad de México.

En esta guía la autora define el muralismo como:

A movement of public wall painting, unique in modern times, has been under way in Mexico since 1921. This movement grew out of the awakened revolutionary social-consciousness of the Mexican people and has had for its exponents painters of undisputed power and knowledge.¹⁸⁶

Además, refiere que los artistas se han inspirado en la “rica y tradicional vida del pueblo mexicano” y “frecuentemente el arte indígena del país les ha servido de inspiración”.¹⁸⁷



Fig. 12. El mapa de *Modern Mexican Frescoes* de 1934

De esta comprensión hay dos elementos destacables, primero, que la autora pintó a los muralistas bajo un movimiento de conciencia despertada por la Revolución y que esta conciencia sería propiamente la cultura indígena antigua pero transformada en consonancia

186 *Ibid.*, p.3

187 *Ibidem.*

con los tiempos modernos. No es incidental la palabra *frescoes* en lugar de la palabra *murals*. Al apelar a la técnica de los murales, la autora comprendía que los medios técnicos de las imágenes jugaban un papel en el mensaje. Segundo, el mapa que presenta en esta guía muestra un interés por asociar a la ciudad con el “movimiento” artístico. El mapa de *Modern Mexican Frescoes*, es en realidad un croquis del centro de la ciudad, que lleva por título *Walking guide map to frescoes in the center of Mexico city*. En él se representan con color rojo doce edificios en donde se alojan los murales, con el trazo de la calles del centro en negro sobre un fondo blanco. La manera en que se representan las plantas de las manzanas es bastante similar al *Mapa de la ciudad de México*. Es verdad que el propósito de esta guía fue, ante todo, informativo y estaba dirigida al público anglófono. Sin duda el croquis tiene una utilidad para el visitante, sin ser una guía turística o de forasteros propiamente.

Por supuesto, al crear un itinerario artístico de la ciudad de México, Edwards proponía una fuerte vínculo entre el arte mural y la ciudad. La noción que articulaba en este croquis el arte y lo urbano era el sentido de lo público. Por consiguiente, al presentar una dimensión espacial de la actividad artística Edwards daba un soporte concreto al ámbito simbólico del arte, no se contentaba con dar a conocer una lista con las descripciones de los murales, precisamente su ámbito concreto permitía hacer visible su condición pública, su inserción en la vida comunitaria de la ciudad, y con esta inserción no solo se caracterizaba aquel “movimiento” artístico, sino también a la ciudad. La ciudad tomaba una identidad particular que no dependía únicamente de sus objetos urbanos sino de este lenguaje artístico en efervescencia. En realidad, para vincular la identidad de la ciudad con el

lenguaje visual del muralismo, Edwards ocupaba en su mapa una visión estática del “movimiento” muralista.

El otro mapa de la ciudad de México, que la autora realizó en 1932, puede entenderse como el contrapeso a esta visión estática del vínculo del lenguaje del muralismo con la visión de la ciudad. En este sentido, este mapa es una visión dinámica de esta conexión. ¿Cómo se configura este enlace dinámico? es el tema del siguiente apartado. Así como en el capítulo anterior, dedicado a las operaciones de ensamblaje de la estatua de Cuauhtémoc, trataré de hacer un análisis de las estrategias visuales de la imagen.

3.4. Las dos imágenes del “mapa de la ciudad de México...” y el lenguaje del muralismo

Sin duda, lo que llama la atención en el mapa de Emily Edwards es el guerrero águila, que se ha interpretado como Cuauhtémoc.¹⁸⁸ En esta imagen de la ciudad, lo que importa es que en realidad son dos imágenes, la del cuerpo del guerrero y la vista cenital de la ciudad, y a la vez una. Se trata de una estrategia de yuxtaposición, es decir, las dos imágenes se coordinan para transmitir un único mensaje, o mejor dicho, para enviar a un terreno de significado que se forma entre aquellas dos imágenes.

A lo que queremos ingresar en este apartado es al terreno de significado abierto entre estas dos imágenes.

En estricto sentido iconográfico se trata de dos imágenes muy distintas. Una recurre a las convenciones de representación de la cartografía, la otra recurre a la representación del cuerpo, tiene otro tipo de fuentes iconográficas. Hay también una tercera convención, los edificios y personajes que aparecen bajo una tercera perspectiva al interior del mapa. Atendamos a la relación entre el lenguaje cartográfico y la representación del cuerpo humano.

La conexión entre estos dos no era nueva, se remite al siglo XVI, cuando el retrato de la reina Isabel I de Inglaterra, de Marcus Gheeraet, en 1592, mostraba la asociación tan fuerte que cuerpo y territorio tenían para la cultura visual de esta época. La relación del cuerpo y el territorio, frecuente en los siglos XVI, XVII y XVIII, remitía sobre todo a una

¹⁸⁸Alejandrina Escudero. “La ciudad posrevolucionaria en tres planos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008, p. 123-124.

comparación de tamaños, y por consiguiente a una yuxtaposición de escalas (el pie de la reina sobre el mapa es esto).¹⁸⁹ Esto ha llevado a pensar a Estrella de Diego, que tal régimen visual de la modernidad, no se entiende sino a partir de que el lenguaje cartográfico existe porque es un lenguaje de ejercicio del poder, aún antes de ser una representación. Así dice:

Son los mapas y las reglas que el siglo XVIII perfeccionará hasta el paroxismo; mapas y reglas a través de los cuales Occidente justificará su infinito deseo de control sobre el mundo y los seres y las cosas del mundo desde las primeras redadas colonialistas en la Modernidad. Incluso sobre los mapas se hará patente la pulsión voraz de tenerlo todo; de someterlo y apropiárselo.¹⁹⁰

De los tantos ejemplos en que encontramos relacionados el cuerpo con este u otro tipo de convención cartográfica, el ejemplo más destacado es sin duda la obra del pintor holandés Vermeer, también el *Sir Joseph Banks*, de Joshua Reynolds, en 1772, o la *Doña Joaquina Téllez-Girón, hija de los duques de Osuna*, de Agustín Esteve, en 1798;¹⁹¹ aquella ininterrumpida relación, entre cuerpo y territorio, constituye un lenguaje que en principio se forma en una retórica de relaciones de jerarquía y dominación. El cuerpo, este principio de autoridad occidental, que tiene un catálogo de representaciones más que largo y abundante, al asociarse con el mapa, que evoca el espacio y el territorio, pero además se reconoce por ser el lugar de un alguien (de un pueblo, una nación, la ecumene o el mundo) el hábitat de unos y no de otros; el resultado es un artificio poderoso que vuelve correspondientes (aportan un significado mutuo) la escala del cuerpo y la escala del

¹⁸⁹Estrella de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Closas-Orcoyen, España, Siruela, 2008, p. 33.

¹⁹⁰Estrella de Diego, *Op. Cit.*, p.39-40. En términos más generales esta relación entre geografía y poder se discute en el libro de Yves Lacoste, *La geografía un arma para la guerra*, Barcelona, Anagrama, 1977.

¹⁹¹ Al respecto puede consultarse el trabajo de Svetlana Alpers, *El arte de describir, el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, H. Blume, 1987.

territorio.¹⁹²

Es verdad que esta asociación, que se vale del artificio de una inversión (se podría decir violenta) de la escala, remite a un campo de convenciones políticas mucho antes que a una retórica científica. Esto nos sirve para observar que en el mapa de Emily Edwards, entenderemos mejor cuáles son sus significados si contextualizamos el mapa dentro del desarrollo de esta convención, y no dentro del corpus de mapas, de los siglos XIX y XX, que remiten a una problemática de carácter científico, y elabora otras reglas de representación (que aunque tienen que ver con relaciones diferenciadas de poder, no admiten, por ejemplo, la iconografía del cuerpo). Así es que el mapa de Edwards se entiende mejor en el caso de un lenguaje político en una faceta visual.

Ahora bien, definir las reglas de este lenguaje ha sido el caso de algunas obras. Por ejemplo, en el libro de de Diego, pero también Brian Harley o Christian Jacob, hacen teorías de la relación entre el lenguaje cartográfico y los esquemas de dominación occidentales.¹⁹³ Sin embargo, por tratarse aquí una perspectiva historiográfica a un caso particular, en el menudo análisis de la fuente no podremos atenernos a una definición exclusiva sobre qué es el poder, y mucho menos pensar que esta voluntad de dominación de Occidente tiene un origen metahistórico. Para notar la medida en que la representación cartográfica está

¹⁹²Otro punto de vista de esta asociación del cuerpo y el territorio, con relación a la invención de un número de herramientas de medición puede consultarse en el artículo de Laura Cházaro, "Recorriendo el cuerpo y el territorio nacional: instrumentos, medidas y política a fines del siglo XIX en México", en *Memoria Social*, núm. 13, Bogotá, jul.-dic., 2009, p.101-119. Una investigación que aborda la relación del territorio con el cuerpo en la pintura mural puede encontrarse en Rita Eder, "El sueño de la Malinche de Antonio Ruíz y María Magdalena: algunas afinidades, en Cuauhtémoc Medina (ed.) *La imagen política, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, IIE, 2006, p. 93-112. También *vid.* Irma Beatriz Rojas. *Historia de la visión territorial del estado mexicano: representaciones político-culturales del territorio*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, UNAM, IIH, 2009.

¹⁹³J. Brian Harley. *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre historia de la cartografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005. También, *vid.* Christian Jacob. *The sovereign map: theoretical approaches in cartography throughout history*, Chicago, Chicago University Press, 2006.

inmiscuida en una red de poder nos atendremos al terreno donde se expresan relaciones de similitud y desigualdad, puesto que ya estas relaciones en el ámbito visual dirigen a la configuración de relaciones de poder.¹⁹⁴

Lo primero que hay que notar en el mapa de Emily Edwards es que el tipo específico de relación que hay entre el cuerpo y el mapa de la ciudad es una estrategia de yuxtaposición. Es notable, puesto que la yuxtaposición fue uno de los elementos centrales del lenguaje visual del muralismo. Esto se puede observar en el mural de Diego Rivera para el Rockefeller Center, en Nueva York, de 1933. En este mural Rivera usó la yuxtaposición para formar una alegoría, en el sentido de personificar conceptos abstractos:

En su fresco del Rockefeller Center, Rivera retomó el problema de la yuxtaposición. Su problema no fue sólo la posible comprensión de tipos ideales, de ideas puras, por parte del espectador. Diseñó una complicada red de elipses para insertar escenas e imágenes entre sí. Esta trama compositiva resulta significativa: la yuxtaposición de las elipses, que evoca explícitamente el macrocosmos y el microcosmos, y en cuyo centro aparece un trabajador apolíneo, nos remite de vuelta al uso simbolista de la espiral: al retrato de Best Maugard inspirado en el de Félix Fénéon. [...] El cuerpo era al mismo tiempo, la clave simbólica para la composición y el andamio para levantar un nuevo lenguaje en las artes, “fríamente geométrico”, como había dicho Orozco años atrás. En un sentido, el mural del Rockefeller Center era una alegoría, una *invenzione* en el sentido renacentista del término; pero el fresco también aludía a los extremos de la historia contemporánea de una manera nueva: usando imágenes sacadas de la prensa, “montadas” como en la página de un periódico, buscando que el contraste llevara directamente a las ideas que organizaban una narración épica.¹⁹⁵

Esta yuxtaposición se puede entender como la imitación “con un arte los resultados de otro arte para crear una lengua, cuyos símbolos disolvieran las referencias cultas y ‘transmitieran’

¹⁹⁴Quizás el análisis más notable de estas relaciones a las que me refiero es el que realiza Michel Foucault al describir la pintura de *Las meninas* de Velázquez, en el célebre libro de *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

¹⁹⁵Renato González Mello. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 203

mensajes precisos tal como lo hace el lenguaje hablado”.¹⁹⁶ Sin duda, lo que hay que considerar de Emily Edwards como importación del muralismo, y en especial de Diego Rivera, en términos estéticos no es tanto una iconografía como este principio de construcción por yuxtaposición de una alegoría.

La relación que existe de este mapa con el muralismo, cosa que se ha señalado con anterioridad, es innegable, pero en realidad no existe tanta similitud a nivel iconográfico, como sí la hay en el sentido de la composición. He aquí el procedimiento: Edwards utilizó la imagen de Cuauhtémoc, que estaba en boga en aquél entonces,¹⁹⁷ arrancándola de su contexto visual para hacerla ingresar en un lenguaje cartográfico, la representación de la ciudad de México. La referencia “cultura” desaparecía, dando lugar a un “mensaje preciso”. La alegoría resultante es casi ingenua, se refiere a la identidad de la ciudad, pero esta consideración nos obliga a observar que el mensaje tiene dos sentidos, uno abierto, que se refiere al vínculo de la ciudad con un pasado, y el segundo, un sentido cifrado que se desprende de la operación compositiva del mapa, que puede bien definirse como “un asalto retórico al espectador”.¹⁹⁸

Analizando el mural del prometeo de Orozco, Renato González Mello observa que el pintor representa el tema de las “masas”, que para la época era un tema recurrente del teatro de Eva Sikelianos y los “Sikelianos”. Dice: “Los cuerpos aparecen fragmentados. Los gestos de las manos se convierten prácticamente en una caligrafía. Este descuartizamiento

196 *Ibid.*, p. 171

197 Christopher Fulton. “Cuauhtémoc regained”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35, México, UNAM, IH, ene.-jun. 2008, p.5-43

198 Renato González Mello, *Op. Cit.*, p. 165

retórico es indispensable para generar una analogía entre el cuerpo del héroe y la multitud, en tanto que *cuerpo social*.”¹⁹⁹ En el mapa de Emily Edwards esta analogía entre el cuerpo del héroe y el cuerpo de la multitud, representada esta última a través del mapa de la ciudad y los pequeños personajes que aparecen sobre él, no se efectúa por un “descuartizamiento retórico” pero sí por un juego de escalas en la representación de la planta de la ciudad, que se adapta al cuerpo, casi abstracto, del guerrero águila: la forma del cuerpo impone una distribución modificada a las partes de la ciudad. La ciudad, entonces, queda modificada, es cierto, pero no en partes desiguales, sino que queda acomodada en el cuerpo. La identificación entre la ciudad y el cuerpo se da en términos de integración de la multitud y lo diverso en la anatomía del héroe; esta es la formación de un *cuerpo social*.

Estas discontinuidades, que González Mello, ha caracterizado como “distanciamientos y entrecruzamientos, interrupciones de la secuencia, disparidades e isomorfismos a mares” en el ámbito de la composición formal; que en definitiva constituyeron “flujos y cortes” en el lenguaje pictórico posrevolucionario, eran los esfuerzos por producir dos sentidos simultáneos en la imagen, un sentido exotérico y público, y un sentido esotérico y de iniciados.²⁰⁰

Así como Diego Rivera defendía a ultranza la importancia de la composición de su obra, por ejemplo en las reproducciones fotográficas que “mutilaban” algunas partes de sus murales,²⁰¹ Emily Edwards, conocía la importancia de la composición en el lenguaje

199 *Op. Cit.*, p.171

200 *Op. Cit.*, p. 204

201 Diego Rivera, “Sobre la mutilación fotográfica” en Raquel Tibol (comp.) *Diego Rivera: Arte y política*, México, Editorial Grijalbo, 1979, p. 397-400.

pictórico del muralismo. Al describir la manera en que se hacían los murales daba un lugar central a ésta.²⁰²

Con la yuxtaposición se indicaba un sentido que no es orgánico, como se ha visto a través de las referencias iconográficas del mapa, es más bien un sentido artificial.²⁰³ Este sentido “artificioso”, al ensamblar dos imágenes (pero también dos lenguajes distintos) no se refiere a un sentido lineal o directo, deben examinarse las implicaciones que ofrece esta imbricación de contextos.

3.5. El cuerpo y el mapa

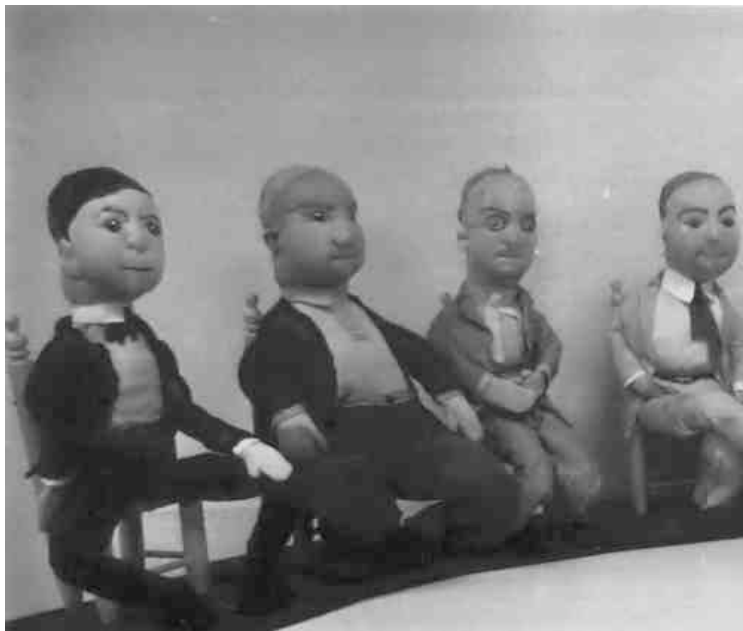


Fig. 13. Emily Edwards. *The Goose with the Golden Eggs*, en 1924

202“With few exceptions the first sites decorated were Colonial buildings. The period and the material of construction, the design of the building, and the source of light were taken into consideration in choosing the motif and the medium, in making the composition or its essential units could be accommodated to the eyes of the observer to be seen conveniently in a single glance. A vaulted and arcaded building constructed of *tezontle* (a violet-red, porous lava stone used extensively in Colonial Mexico) and open to daylight is very different from a modern structure of steel and smooth concrete with controlled sources of light. The artists soon found that each kind of building suggest its own basic solutions and requires an appropriate decoration.” *Painted walls of Mexico*, p. 172.

203 Cfr. Citlali Salazar, “Cauhtémoc, raza, resistencia y territorios, en Esquinca Azcárate, Bernardo, Evelyn Useda Miranda, Jenny Jiménez Herrada (coords.) *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, UNAM, Fondo Cultural Banamex, Munal, 2010. p. 400-439

Emily Edwards regresó a San Antonio en 1924, después de estudiar arte en Provincetown Massachusetts. En San Antonio enseñó teatro en la Brackenridge High School, utilizando títeres con la idea de un teatro experimental. A su regreso Edwards se encuentra con que el San Antonio's Old Market House, un edificio neoclásico del siglo XIX, está programado para demolerse. Para salvar al edificio de su destrucción, Edwards propuso una presentación de títeres, que llamó "The Goose With the Golden Eggs", siendo los huevos cualidades específicas de la ciudad. La obra presentaba, en menos de diez minutos, a los Sr. y Sra. San Antonio, que decidirían el destino del ganso. El Sr. San Antonio quería matar el ganso para obtener todo su oro, mientras la Sra. San Antonio, quería conservarlo y seguir produciendo huevos. Otros títeres representaban a los "city commissioners" tal y como lucían. Había una canasta con los huevos del ganso, que llevaban los nombres de: "Heart of Texas", "Missions", "History", "Tourists" y "Beauty"²⁰⁴.

El montaje fue presentado ante las autoridades de la ciudad sin dar resultado, sin embargo, nos ofrece la clave de la manera en que la actuación política de Emily Edwards se combinaba con su práctica artística. Es importante este modo de actuar (cercana al activismo artístico contemporáneo) porque presentaba sus argumentos políticos, no a través de la forma de declaraciones, sino al construir un relato visual, que muestra la manera en que Edwards articulaba conceptos políticos con el lenguaje de la fábula, y además personificaba nociones políticas abstractas con el uso de los títeres.

El imaginario de la ciudad de México de Emily Edwards se originaba en la

²⁰⁴Lewis F. Fischer. *Saving San Antonio. The precarious preservation of a Heritage*, San Antonio, San Antonio Conservation Society, 1996, p. 1-9.

confluencia de distintos elementos, el cuerpo de Cuauhtémoc en el mapa de la ciudad de México representa en términos narrativos el pasado prehispánico de la ciudad, esta narración se apoya en elementos de lectura como las calzadas prehispánicas marcadas con rojo y las colonias del Porfiriato señaladas con sombreado gris, sin embargo, el mismo cuerpo, al igual que los títeres de “The Goose with the Golden Eggs”, remiten a un lenguaje político.

Retomemos el problema del núcleo del imaginario de la ciudad durante las décadas finales del siglo XIX (quizás con anterioridad) y la primera mitad del siglo XX. Las intervenciones urbanas durante el siglo XIX, que centraron sus esfuerzos en la construcción de un desagüe efectivo para la cuenca en que está asentada la ciudad, fueron consecuencia de una lógica que identificaba la ciudad con el cuerpo.²⁰⁵ Al igual que el cuerpo, la ciudad podía enfermar de acuerdo con el estado de su ambiente. Muchas de las reformas urbanas, que en numerosas ocasiones fueron llevadas a cabo por médicos o basadas en las investigaciones de estos, como en el caso de Antonio Peñafiel, partían de la idea de que el agua estancada era la fuente de los *miasmas* que atacaban la salud de la ciudad. Así como el conocimiento médico aun mantenía la idea de que el cuerpo enfermaba por la acción externa del ambiente,²⁰⁶ las medidas indispensables para el bienestar de la ciudad eran

205 Aunque no sólo por una política higienista se proponía evacuar el agua de la cuenca, también era importante el problema -por siglos- de las inundaciones. Por supuesto, es lógico que con el higienismo, el problema técnico se convertía en un problema de salud. Para el tema del desagüe de la cuenca y el problema que representaba para la administración de Porfirio Díaz, vid. Priscilla Connolly. *El contratista de Don Porfirio: Obras públicas, deuda y desarrollo desigual*, México, UAM-A, FCE, 1997. También para una historiografía de las obras del desagüe bajo la interpretación de una solución técnica frente al problema de las inundaciones Cfr. Manuel Perló Cohen. *El paradigma porfiriano, Historia del desagüe del Valle de México*, México, PUEC, IIS, Porrúa, 1999.

206 Como ha mostrado Bruno Latour, la teoría de los miasmas no desaparece con facilidad y enseguida del descubrimiento de los gérmenes de Louis Pasteur, en la segunda mitad del siglo XIX. Bruno Latour. *Pasteur, una ciencia, un estilo, un siglo*, México, Siglo XXI, 1995.

entonces dirigidas a beneficiar el entorno como la ventilación, la circulación del agua, y la salida de los desechos de la ciudad.²⁰⁷

Hacia 1880 este esquema miasmático de la ciudad se transformó bajo la incorporación de los métodos estadísticos dirigidos al estudio de la salud pública, lo que en última instancia, llevó a pensar a los higienistas que buena parte del problema de las enfermedades de la ciudad tenían origen en las condiciones de organización colectivas, en lugar de la acción externa del ambiente.²⁰⁸ Ya hacia las primeras décadas del siglo XX, con el arranque de la investigación sobre el tifus en la ciudad de México, se producía una imagen completamente distinta de lo que significaba la relación entre salud y espacios urbanos. Al identificar a las ratas como portadores de la enfermedad, éstas y los piojos permitían asociar el espacio urbano con la idea de clase. Eran los pobres quienes por carecer de prácticas de higiene se encontraban en contacto con la enfermedad. La convivencia entre ratas y humanos vino a redefinir la geografía de la ciudad.²⁰⁹

Este proceso de intercambio continuo entre las teorías del cuerpo y las políticas urbanas durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (para esta

207“Many of the directives that guided the urban reforms attempted in Mexico City during the late eighteenth century emerged at a time when the functioning of the city was linked to the functioning of the human body. Emmanuel Le Roy Ladurie has shown that during the course of the eighteenth century a new way of looking at the city emerged in France, a gaze inspired by medicine which imagined the city as having internal organs –a heart, arteries, veins and circulation, as well as excretions. Thus, for the vision of the city-as-organism, the term “functionality” –popularized at the time in the social and political sciences– was of particular importance. In 1770, the term “functionality” was first used in France to refer to the physiology of urban space, and implied that it was essential for the city to possess freedom of movement, or an efficient and unobstructed circulation of all elements, within it, be they people, goods, vehicles, air and/or water. And because the city was likened to a human body, it could also suffer from disease, and so it did.” Claudia Agostoni. *Monuments of progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910*, Calgary, University of Calgary Press, University Press of Colorado, Instituto de Investigaciones Históricas – Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 6. También *vid.* Teresa Gutiérrez de MacGregor y Jorge González Sánchez. *Geohistoria de la ciudad de México: siglos XIV a XIX*, México, Instituto de Geografía, UNAM, 2002.

208Laura Cházaro. “La ciudad entre la sanción de la estadísticas de mediados de siglo. Entre la podredumbre de los miasmas y la civilización” en Illades Carlos y Ariel Rodríguez Kuri (coords.) *Instituciones y ciudad. Ocho estudios históricos sobre la ciudad de México*, Ediciones Uniós, 2000. p.167-186

209 Mauricio Tenorio Trillo. “De piojos, ratas y mexicanos”, en *Istor*, núm. 41, México, CIDE, 2010, p. 3-66.

época encarnadas en el higienismo) eran posibles porque históricamente la ciudad quedaba asociada al cuerpo.

El origen de esta comunicación podemos ubicarla en el Renacimiento. Es claro que en el *Tratado de arquitectura, ingeniería y arte militar* de Francesco di Giorgio Martini había una analogía entre cuerpo humano y ciudad.²¹⁰ La imagen urbana antropomórfica de Martini reproducía el croquis de la ciudad junto con un cuerpo humano. Por encima de la cabeza ponía una torre, sostenida por la propia cabeza y por los brazos, en el lugar del corazón estaba la iglesia, en el estómago el mercado, los brazos y las piernas eran las extremidades que se encontraban en las murallas y fuertes de la ciudad. Al comparar el cuerpo con la ciudad, Martini, no solo hacía una comparación de funciones anatómicas y urbanas, al sostener la torre simultáneamente por la cabeza y los brazos, producía una alegoría del “buen gobierno”²¹¹, aquel que se conforma tanto por la inteligencia como por la fuerza militar. Con ello el tratadista producía una imagen completa de la *civitas*, como cuerpo político. La imagen proponía una representación a la noción de *universitas*, esta última, fincaba la esencia de la ciudad en su comunidad de habitantes. Este carácter asociativo daba la personalidad a la ciudad y este último resultaba en algo más que la suma de sus habitantes.²¹² Es importante observar que para la visión renacentista esta yuxtaposición del

210 Francesco di Giorgio Martini. *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1967. También vid. Garrido Alarcón, Edmundo. "La ciudad anatómica de Francesco di Giorgio Martini: un proyecto frustrado del humanismo del Quattrocento", en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, v. 3, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense, 2011, p. 293-305.

211 Es lo que Philippe de Commines, en el siglo XV, consideraba por “buen gobierno”, el monarca necesitaba poner en relación la inteligencia y la fuerza. Vid. Philippe de Commines, *Mémoires*, Paris, Librairie générale française, 2001.

212 “Le terme que l’on rencontre dans les documents et qui exprime le mieux la réalité idéologique de la ville c’est l’universitas, la corporation, la collectivité formée par les habitants. C’est «un groupe d’individus possédant des caractères communs qui leur confèrent une certaine unité et considérés de ce fait comme une ensemble aussi bien dans leur action propre que dans leur attitude à l’égard de ce qui est extérieur au groupe». Conscience de groupe qui s’affirme dans l’action et dans l’opposition. La

cuerpo anatómico y los espacios urbanos era una relación de escalas sustentada en el esquema cosmológico del mundo y, finalmente, del universo; de lo más pequeño a lo más grande. Sin embargo, a partir de esta asociación era posible definir la idea de la conformación de los espacios diferenciados de la ciudad como organización de un cuerpo político.

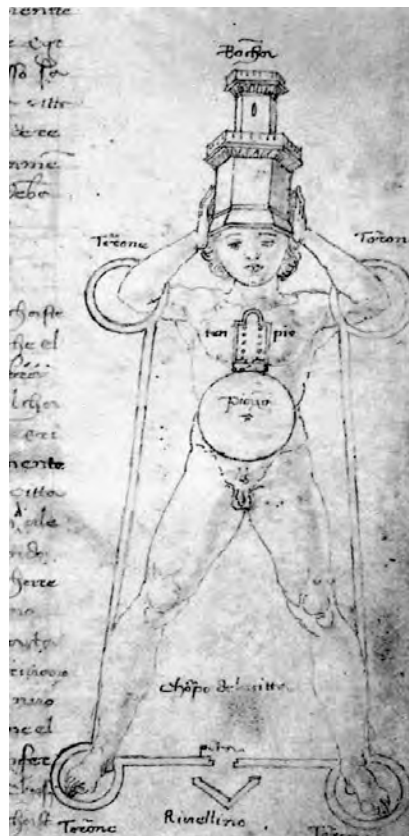


Fig. 14. La ciudad como cuerpo de Giorgio di Martini (c. 1470)

Este mismo problema era pensado en el *Leviatán* de Thomas Hobbes, esta vez para entender el cuerpo político del Estado. Para Horst Bredekamp, la portada del *Leviatán*, donde se representa un cuerpo humano formado por muchos otros, fue imprescindible

communauté urbaine est plus autre chose que la somme des habitants qui la composent: «À partir du moment où la collectivité es dûment fondée, il existe un nouvel être, indépendant des individus». André Chédeville, Jacques Le Goff y Jacques Rossiaud (eds.). *La ville en France au Moyen Âge, des Carolingiens à la Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, (*Histoire de la France urbaine*, v.2), p. 257-258.

tanto para que Hobbes pudiera formar una teoría política, así como para nuestras interpretaciones del Estado moderno.²¹³ La imagen del *Leviatán* abría la posibilidad de entender el cuerpo político como un autómata, de este modo, podía representar la “soberanía” no como un elemento espiritual, sino como parte del alma artificial del cuerpo tanto orgánico, como anaorgánico.²¹⁴ Para hacer esa yuxtaposición entre la multitud en estado de naturaleza y la imagen del monarca, Hobbes se inspiraba en los principios técnicos de la máquina óptica del abad Nicéron, que lograba crear un dispositivo de lentes para producir dobles imágenes, llamadas reales y artificiales. La imagen real no se producía sino por medio de tal dispositivo óptico.²¹⁵ El artificio así tomaba una fuerza ontológica que transgredía la metafísica de la *mimesis* aristotélica y platónica.²¹⁶

213 Horst Bredekamp. *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes, Le Léviatan, archétypes de l'État moderne*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003.

214 Para Bredekamp, esto supone una desviación de lo que Descartes entendía por mimesis. *Ibid.*, p. 57

215 Cfr. Bruno Latour. “Voir le pouvoir: l'image composite de l'abbé Nicéron”, en *Technology Review*, núm. 7, jun.-jul., Massachusetts, MIT Press, 2008, p. 88-89.

216 Cfr. Hans Blumenberg. *Las realidades en que vivimos*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1999, p. 83-86.



Fig. 15. La portada del Leviatán de Thomas Hobbes de la edición de Andrew Crooke de 1651

Es seguro que en el México posrevolucionario circuló el *Leviatán* de Hobbes, y no son aisladas las ocasiones en que el Estado se comparó con un autómatas o con una máquina.²¹⁷

Es decir, para entender la reactivación de la analogía cuerpo-ciudad, en el mapa de

²¹⁷Cfr. Renato González Mello, *Los pinceles...*, Op. Cit., p. 21.

Edwards, debe considerarse que este artilugio visual tiene una historia de numerosas implicaciones políticas. Además, la yuxtaposición de objetos heterogéneos (el cuerpo político, el cuerpo real, el paisaje) esta creación de una suerte de “dobles imágenes”, remitía a una problemática más cercana al ámbito de la teología política. En este sentido, el mapa de Edwards es comparable a la portada del *Leviatán*; no únicamente la traza urbana queda circunscrita al cuerpo del guerrero mexicana, también los pequeños personajes, que realizan actividades tipificadas, dentro de la ciudad, son parte de este cuerpo inmenso.

En este sentido es tan importante la imagen cartográfica de Emily Edwards para entender la estrategia de síntesis de heterogéneas representaciones que se buscaban conectar en el desarrollo del nacionalismo mexicano. Si bien Edwards fue un personaje que estaba al margen de los ideólogos más eminentes de la nacionalidad, es a través de su mapa que podemos detectar las tácticas por las cuales se buscaba crear una esfera de relaciones entre imágenes, y finalmente, lenguajes distintos.

Tomando en cuenta lo dicho hasta ahora, hay por los menos tres niveles de interpretación en lo que respecta a la asociación del cuerpo con la ciudad en el mapa de la ciudad de México de 1932. El primero de ellos obedecía a la exposición de una lógica funcionalista en el entendimiento de la urbanización de la ciudad. La comparación de las funciones anatómicas del cuerpo y las funciones de los espacios urbanos sugerían la idea de que el espacio puede diagnosticarse como a un cuerpo y, en consecuencia, intervenirlo y curarlo, mediante una práctica científica como la práctica médica. Esta última retórica respecto a la intervención pública la había aprendido Emily Edwards, seguramente, a través

de Jane Addams. El segundo nivel de interpretación ocupaba la yuxtaposición de la imagen del cuerpo y la ciudad para conformar la idea de un cuerpo político. Y el tercero, ligado al segundo, sintetizaba las operaciones de esta representación al otorgar una forma de identidad nacional basada en un sustrato racial.

En lo que respecta al primer nivel de interpretación puede observarse que hay una continuidad, puesto que, para 1938, el arquitecto y urbanista Carlos Contreras utilizaba frecuentemente la metáfora del cuerpo para referirse a la ciudad. Justamente usó esto como justificación para la idea de crear anillos de circunvalación, que pudieran garantizar la buena circulación de los vehículos tal como en un cuerpo se necesita la buena circulación de la sangre.²¹⁸

En lo que respecta al tercer nivel de interpretación es necesario decir que varios intelectuales, como Pedro Henriquez Ureña y Manuel Gamio habían colocado el problema de la nación bajo los términos de la raza. Es notable que para 1931 se fundó la *Sociedad Mexicana de Eugenesia para el mejoramiento de la Raza* (SME), que agrupaba a varios médicos e intelectuales, y que declaraba en sus principios: “que debe estimularse la procreación de aquellas parejas que tengan ascendencia sana, caracteres humanos deseables [...]”, así como: “que considera que la inmigración de individuos y grupos humanos, debe ser fundamentalmente eugenésica [...]”.²¹⁹

218 Vid. “La planificación de la ciudad de México, 1918-1938, México, XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación/Fundación Mexicana de Planificación, 1938. Reproducido en Enrique X. de Anda Alanís y Salvador Lizárraga Sánchez (eds.), *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos 1922-1963*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 115-132.

219 “Declaración de principios de la SME” reproducido en Laura Luz Suárez y López Guazo, *Eugenesia y racismo en México*, México, UNAM, 2005, p. 260-261.

Que las ideas eugenésicas hallaran asiento en una institución como la SME lleva a pensar que la idea del mejoramiento de la raza (aunque no hubiera acuerdo en qué significaba ésta) quedaba incluida en el proyecto nacionalista revolucionario. Además, el papel social del médico, que ya era importante, se expandía con toda legitimidad a la política. Así, el conjunto de saberes médicos sobre el cuerpo no sólo funcionaba como el fundamento de políticas de salud, de higiene y de eugenesia, muy concretas, sino que propiciaba la construcción de conceptos políticos adecuados a la necesaria renovación de la nación mexicana.

Es verdad que el racismo y la eugenesia son conceptos claves para entender la conformación de la nación. Pero ¿cómo detectar la aparición de una retórica política desde el medio de los saberes médicos, además, que alineara las esferas de la medicina, la política y la estética? Al hacer una teoría de la “masa”, el cuerpo político mexicano, el doctor Bernardo J. Gastélum, reflejó la táctica de síntesis de estos conocimientos, que también se puede observar en el mapa de la ciudad de México.

3.6. Bernardo J. Gastélum: el concepto de raza en el México

posrevolucionario

Alan Knight tipificó las formas del indigenismo porfiriano y posrevolucionario recurriendo a las diferentes voces que tomaban prestado y muchas veces modificaron- un discurso racista del medio científico europeo. Una de estas derivaciones: la idea de mestizaje halló un lugar privilegiado en el corolario de los ideólogos del nacionalismo mexicano.

Bernardo J. Gastélum (1884-1981) médico cirujano de carrera por la Universidad Nacional (1920). Fue embajador en Paraguay, Uruguay, Italia y Hungría. En 1921 fue designado subsecretario de la Secretaría de Educación Pública por el presidente Álvaro Obregón, y se convirtió en secretario en 1924. En estas fechas conoció a Jaime Torres Bodet, a Bernardo Ortiz de Montellano, a Xavier Villaurrutia, junto con quienes fundaría la revista *Contemporáneos*. Durante el periodo de 1925-1929 fue jefe del Departamento de Salubridad y Asistencia Pública. Después, durante el período de 1960-1964, fue secretario del Consejo de Salubridad, durante la presidencia de Adolfo López Mateos.²²⁰

La trayectoria de Gastélum fue la de un profesional que se había formado en la universidad y constituyó un primer cuerpo de funcionarios especie de tecnocracia- de los gobiernos revolucionarios. Gastélum no había participado para ninguna facción militar durante el periodo revolucionario, tampoco hay información de que tuviera una lealtad política abierta hacia alguna causa revolucionaria. Gastélum es un personaje bisagra que nos

²²⁰“Gastélum, Bernardo J.” en *Diccionario de escritores mexicanos*, 1993, p.150. El recuento biográfico más completo, del que tengo noticia, es el publicado por el médico Miguel E. Bustamante. *Cinco personajes de la salud en México*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1986, p. 97-128.

permite entender con mayor agudeza la formación de la ideología nacionalista posrevolucionaria, pues si bien se ha escrito mucho sobre José Vasconcelos, Manuel Gamio, Alfonso Caso y otros, no se ha puesto atención en la amplia variedad de actores que, por una parte, heredaron una forma de entender la política que venía del porfiriato, es decir, el ejercicio de una política basada en una retórica científica, y por otro lado, no hicieron grandes discursos ni fueron grandes oradores, sin embargo, implementaron políticas públicas (es el responsable de la elaboración del Primer Código Sanitario de los Estados Unidos Mexicanos, de 1926)²²¹ desarrollaron infraestructura y conocieron y actuaron en el marco de la ideología de las élites políticas.

Esto quiere decir que Gastélum fue un personaje bisagra en dos aspectos, en uno diacrónico: como la continuidad de las formas burocráticas porfirianas, y uno sincrónico y vertical: como instrumento de implementación (aunque no uniforme ni directa) de los ideales revolucionarios.

Mucho tiempo después de trabajar junto a Vasconcelos, no se puede decir que Bernardo J. Gastélum tuviera una buena opinión de éste. Le atribuía la formulación de un pensamiento comparable a una alucinación, falta de rigor filosófico, dentro del cual lo que había de coherente no era original:

De la “Raza Cósmica” y de la “Indología”, podría decirse en general lo mismo que de su “Estética” y de su “Metafísica”; lo que hay en ellos de bueno no es nuevo y lo que hay de nuevo no es bueno...lo que contiene de observación

²²¹*Ibid.*, p. 99. A decir de Miguel E. Bustamante: “El Código Sanitario de 1926 hizo posible en cierta manera la puesta en práctica de proyectos elaborados con anterioridad. Por ejemplo, el reglamento sobre vacunación contra la viruela, obligatoria para todos los habitantes de la República [...] la escuela de Salubridad se abrió al público para preparar al personal técnico no graduado en medicina que habría que ser utilizado en todas las dependencias técnicas. Se puso también en práctica, para organizar la carrera de médico sanitario, el envío de médicos al extranjero para integrar más tarde el profesorado de dicha carrera.” *Ibid.*, p. 111.

certera de la realidad, de intuición lúcida de la historia, de utilización criteriosa de su instrumental de cultura, zozobra en medio de la divagación literaria, del verbalismo filosofante... Lo que debió y pudo ser un estudio severo, estricto, aguzado, de ese fenómeno de fusión de razas y caracteres en tierras de América, y de las perspectivas lógicas posibles de su devenir histórico, se ha desviado lamentablemente hacia el floripondio sociológico-retórico hinchado de falso profetismo...²²²

Lo que quiero poner en evidencia con esta cita es que hay que matizar el análisis de la retórica emanada del nacionalismo sin atenernos a la idea de que formó un cuerpo uniforme de argumentos, además de que constituyó un proceso de “arriba hacia abajo”.²²³ Es así que podré vincular los argumentos visuales del mapa de Edwards con el desarrollo de una retórica nacionalista, solo si se entienden estas traducciones, estos cortes y flujos de la ideología posrevolucionaria, y como un campo de comunicación en expansión, no siempre liso.

Gastélum, al igual que tuvo una larga trayectoria política, legó una abundante cantidad de escritos, a la manera de los “hombres políticos” del siglo XIX. Entre sus obras se encuentran *Principios de Psicología* (1920), *Física de la actitud* (1931), *En la red invisible* (1945), *Castillos en el aire* (1954), y el último libro que publicó: *La Revolución Mexicana: interpretación de un espíritu* (1966).

Es indudable que el pensamiento de Gastélum se modifica con los años, y quizás hay un periodo de convulsión en que abandona un lenguaje científico (al menos en apariencia) al que sustituye por los códigos de la filosofía y las ciencias sociales. En todo caso, a través de Gastélum se puede entender las transacciones que hubo entre diferentes lenguajes, por

²²²Bernardo J. Gastélum. *La revolución mexicana*, México, Porrúa, 1966, p. 432

²²³En este sentido son sobresalientes los trabajos de C. Lomnitz, *vid.* Claudio Lomnitz. *Las salidas del laberinto: cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1995.

lo pronto, el de la ciencia con el del arte, y con otras posturas de las ciencias sociales. Lo que se percibe es que para la primera mitad del siglo XX, los terrenos y márgenes disciplinarios estuvieron lejos de estar separados. Aun más, a través de las obras de Gastélum, al contrario, se advierte un interés para mantener estos lenguajes juntos, conservando las ambigüedades y contradicciones resultantes.

Ya hemos visto cómo la retórica, pero también el desarrollo material más concreto, del alumbrado en la ciudad estaba adscrito a una formulación sobre las cualidades de transformación de la materia en energías invisibles. Al respecto Gastélum utilizaba en *La red invisible* una serie de metáforas luminosas para pensar la ciudad:

La metrópoli, por lo tanto, es la gran epopeya del hombre civilizado; jardín encantado donde el individuo al recoger las rosas suele extraviarse a fuerza de no ver las estrellas, por lo intensamente iluminado de la gran ciudad [...].²²⁴

La ciudad, para Gastélum es civilización, un ámbito artificial, y aquello está en ruptura con el mundo natural, constituye una segunda naturaleza. Al llegar la cultura a la ciudad, en ella: “se evapora después de sufrir las transformaciones más luminosas y útiles.”²²⁵

Las ciudades pueden ser destruidas por catástrofes en la historia, “como Nínive, Cartago, Babilonia”²²⁶, las ciudades aunque parecen lo “sólido” son un simulacro: “una escena artificiosamente iluminada; su ética, una ficción que dirige nuestras actividades en la medida que las justifica.”²²⁷

²²⁴ *En la red invisible*, Op. cit., p. 14

²²⁵ *ídem*.

²²⁶ *ídem*.

²²⁷ *ídem*.

La ciudad es movida por un simulacro, sin embargo, no cualquier tipo de simulacro, es un simulacro de correspondencias:

Pero ni el dolor, ni la hostilidad, ni la miseria, doblegarán el espíritu del campo, del individuo que regresa a su calidad de hombre; porque la montaña es más resistente que el coloso pétreo de la metrópoli; al paisaje no lo iguala ni el parque cultivado ni el lago artificial.²²⁸

Así como la arquitectura se concibe como un sistema de correspondencias con la naturaleza, aquellos que vienen y van, del campo a la ciudad, son un efecto del mismo juego de espejos, en una escala más pequeña. Es la gente del campo quienes transforman verdaderamente la ciudad, le imprimen movimiento.

Volver a la tierra, regresar, obedeciendo el instinto, a la naturaleza; huir de las sombras de la metrópoli una vez cumplido el destino. Ir y regresar. Regresar y volver. Sistema que se convierte en el enemigo más encarnizado de su propia finalidad.²²⁹

Renato González Mello ha identificado que el uso reiterado de la idea de simulacros; en este caso la ciudad como simulacro lumínico, como efecto y sustitución del individuo; fue introducida en México por las traducciones que se publicaron de la doctrina de Tito Lucrecio, por ejemplo en *El Hijo Pródigo* y en la *Revista Mexicana de Literatura*.²³⁰ Además, concluye el historiador del arte, que se trata de una formulación de una metafísica, pero en la cual su espacio no es una categoría *a priori*, sino que es un espacio que no es distinto al de las cosas, es una metafísica materialista.²³¹

228 *Ibid.*, p.15

229 *Ibid.*, p.17

230 Renato González Mello. “”, Ponencia presentada en el Darwinfest, Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, [texto inédito].

231 El espacio de estos corpúsculos no es una categoría sintética *a priori*, como en la fenomenología kantiana. Con todas las inconsistencias que están a la vista, es un espacio muy semejante al de José Vasconcelos, que en *La revulsión de la energía* postula “una facultad como de prolongar la atención más allá de la zona física, para penetrar algo como otras maneras del mundo y del ser. Es una metafísica, pero su espacio no es el espacio kantiano de los fenómenos, preexistente a toda cosa. Es un

Es una perspectiva metafísica porque, a pesar de que se presenta a cuentagotas en el pensamiento posrevolucionario, se desprende una pretensión de dar sentido a la unidad humana, tiene una vocación reiteradamente universalista (Vasconcelos), y se incluye en un compendio de alegorías del simbolismo modernista.²³² Es materialista porque trata sobre la presencia (para esta época no tiene sentido el problema epistemológico de la representación), presencias visibles e invisibles, pero realidades después de todo (como la electricidad), por lo que Gastélum dice: “No todas las realidades son la verdad ni las ilusiones son siempre fantasías”. Y Manuel Gamio afirmaba que el fracaso de México como nación, en tiempo pasados, había sido ocasionado por la inconsciencia de “un grito solemne de sangre compartida, de carne compartida, ese grito que está por encima de todo, puesto que es el grito de la vida, la fuerza misteriosa que agrega la materia y resiste su desintegración.”²³³

Este vocabulario se asemeja mucho al discurso de los eugenistas norteamericanos, e incluso se ha estudiado la correlación entre estos últimos y los científicos posrevolucionarios. Para Alexandra Minna Stern, la metáfora de la “sangre” unió las preocupaciones tanto de higienistas como de eugenistas, los primeros dedicados a los gérmenes, los segundos a los genes. Para 1920, este conocimiento médico articulaba nociones de ciudadanía y nación, como los binomios ciudadano/extraño,

espacio que no es distinto de las cosas. Es un *ambiente*: un espacio impuro. Alfonso L. Herrera tenía un nombre un poco distinto, y más prestigioso. El éter. *Ibidem*.

²³²*Ibidem*.

²³³ Alan Knight, *Op. cit.*, p. 30

nacional/extranjero, pureza/enfermedad, inteligencia/estupidez, entre otros.²³⁴ Este discurso compartido, por medio de la sangre, producía una imagen de la vida: “tanto represiva como productiva, generaba exclusión como expansión.”²³⁵ En última instancia, se ha mostrado como las definiciones médicas del individuo podían ser susceptibles de ser usadas para elaborar mecanismos de control social, como en el caso de la migración.

Como muchos otros científicos de su época, Gastélum consideraba que la constitución histórica de la nación se remitía a un problema de fusión de la razas. En un principio el doctor no difiere con la retórica de la “mestizofilia” imperante de después de la revolución.

El médico sostenía que se había cometido un error histórico decisivo, al no haber alentado la fusión de razas, la europea y la indígena. De esta manera, definió el “mexicanismo” no como una actitud de preservación frente al indígena sino como su incorporación a la modernidad:

Lo decisivo, como factor de unificación espiritual, es situar frente a los diversos grupos étnicos que constituyen la nación- el mismo paisaje, darles el mismo tono, entonar idéntica melodía. Mezclar con la raza otras razas superiores de estirpe. No continuar cultivando como plantas valiosas aquellos sectores de especies que no guardan ya ningún mensaje para el porvenir y que representan un grave estorbo a toda labor de altura. Lo que no edifiquemos en esta dirección no es mexicanismo bien entendido, sino posición inconsciente frente a una realidad que nos devora. La desintegración mental que aqueja al país se debe, en su esencia, a la falta de un proceso de incorporación racial, iniciado a partir de la independencia. Hemos perseguido al español y, en general, al europeo a nombre de un patriotismo absurdo, y siendo el conquistador el único elemento racial selecto con que contábamos,

234 Alexandra Minna Stern. “Buildings, Boundaries, and Blood: Medicalization and Nation-Building on the U.S.-Mexico Border, 1910-1930”, en *The Hispanic American Historical Review*, v. 79, núm. 1, feb., Duke, Duke University Press, 1999, p. 74-75.

235 *Ibid.*, p. 52

desconocimos que la única forma de acrecentar un linaje es el cruzamiento con estirpes superiores, y que mejorar la raza debe ser, en los pueblos de América y esencialmente en México, la preocupación fundamental.²³⁶

Sobre este momento “eugenésico” mexicano, de los años veinte a los cuarenta, del siglo XX, se ha detectado que hay una especie de reelaboración de los discursos racistas europeos en el medio científico del México posrevolucionario. Al poner en relación los cambios de argumentación en la medicina y los proyectos políticos nacionalistas, Minna Stern aclara que los eugenistas mexicanos buscaban zafarse de los determinismos raciales europeos, y durante esta época, recurrieron primero a un entendimiento de la raza a través del neolamarckismo y, a partir de los años treinta, del mendelismo y la biotipología.²³⁷ Es relevante que la *Física de la actitud* haya sido publicada en el mismo año de fundación de la SME. El texto era una especie de exposición de la filogénesis y elaboraba una teoría metafísica para entender las formas orgánicas. En éste podemos observar que los principios del neolamarckismo se ajustaban mejor a la teoría de Gastélum, que, sin embargo, terminaba por elaborar una visión bastante diferente de la raza.

En su *Física de la actitud*, título que ya muestra un indicio para entender qué es lo que Bernardo J. Gastélum comprendía por la formación subjetiva, explicaba que, contrariamente a la visión lineal que había impuesto el pensamiento evolucionista, la especie se entendía mejor por sus formas, y estas no solo eran derivadas de la herencia, sino que en última

²³⁶*Física de la actitud*, op. cit., p. 106

²³⁷ Alexandra Minna Stern. “Mestizofilia, biotipología, y eugenesia en el México posrevolucionario. Hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920-1960.” en *Relaciones*, núm. 81, Michoacán, Universidad de Michoacán, 2000, p. 59-91.

instancia eran el resultado de la “energía cósmica”²³⁸. Así, Gastélum concluía que:

La vida confunde cualquier imagen que pretenda encerrarla dentro de determinado cuadro. Las germinaciones cuyos resortes permanecen inaccesibles actúan como reacción fisicoquímica o como pensamiento de la plástica del universo, confundiendo la esencia de la existencia con la armonía de la forma. La cultura ha querido de esta morfología que es lo único que puede alcanzar perseguir la vida instituyendo un verdadero sistema de estructuras.

Para Bernardo J. Gastélum, como para muchos otros de su época, la teoría evolucionista no se podía entender sino en la medida en que era un problema de la forma; de una única forma primigenia: “la energía cósmica de la materia” que se agrega y desagrega creando efectos visuales, una variedad de formas que se entienden, no cómo en el darwinismo a través de un principio de selección natural, sino a través de un sistema de correspondencias. En último lugar, la separación contenido y forma no tienen aquí un sentido, las dos cosas son efecto de la otra. También la noción de raza y la nación serían problemas comparables.

Gastélum, había desprendido esta enseñanza, años antes, en 1920, cuando se propuso hacer el compendio del pensamiento psicológico de su época. En sus *Principios de Psicología* había definido al aparato psíquico como un órgano dualista en el que los fenómenos del “alma” (como le llamaba de acuerdo con el vocabulario de la psicología decimonónica) o de la psique tenían una referencia material concreta, el cerebro.

²³⁸En el valor de los círculos vitales hemos admitido la variedad de la especies en las que no hemos reconocido una unidad morfológica. De aquí que en esos recorridos se coloquen especies menores que limitan unas con otras, y que han servido para establecer el paso de un grupo a otro grupo. En estos estadios de la serie se ha estudiado la especie, pero el problema hubiera quedado aclarado explicando cómo y por qué apareció el primer ser orgánico. Si este primer organismo no es más que la resultante de la energía cósmica en condiciones que todavía no podemos determinar, no debe suceder cosa distinta con las variedades de cuerpos, a pesar de todas las posibles familias a que las especies en condiciones determinadas pudieran dar origen. Tal ocurrió y ocurre diariamente respecto de los seres organizados en la historia de los períodos geológicos y en la época actual. La fuerza que se concentra en la organización del alga primitiva fue la misma que dio lugar al desarrollo extraordinario de las plantas en la época carbonífera, y en la que las equisetáceas y las licopodiáceas alcanzaban un desarrollo gigantesco. Los ictiosauros y plesiosauros del período jurásico obedecen a las mismas leyes que hicieron aparecer las conchas lingulas de las faunas primordiales. El hombre no es algo distinto a ese juego de la materia cósmica. Y ya lo hubiésemos descubierto si, en nuestro pensamiento, no hubiere estado fijo el esquema rectilíneo de las especies. *Física de la actitud, op. cit.*, p. 17-18.

Los fenómenos del alma, dice C. Bernard, han menester de condiciones materiales determinadas para manifestarse. Esto quiere decir que todos los fenómenos psíquicos de que en este libro hemos tratado, necesitan órganos determinados para manifestar su función; pero si son esenciales para manifestarla, no son indispensables para su existencia, porque ésta es la resultante de todo el organismo.²³⁹

El médico tomaba un modelo psicológico decimonónico para explicar el aparato psíquico, a través de la identificación de cinco centros de percepción: los centros auditivo, visual, motriz, táctil y del lenguaje. Estos cinco se hallaban conectados a un centro de “ideación”, que representaba la actividad consciente del yo, en otras palabras, la consciencia individual.

²⁴⁰ A pesar de que estos centros no tenían más que un probable lugar en la anatomía cerebral, Gastélum tomaba la forma del pentágono para explicar la estructura psíquica del individuo. El pentágono había sido tomado del esquema de la campana de Charcot, y durante un buen trecho de la evolución de la psiquiatría se creyó que ultimadamente se encontraría la correspondencia anatómica de esta forma ideal. Por supuesto, aquel esquema no tiene sustento hoy en día, y corresponde a un momento en que la investigación psicológica no se había separado de la psiquiatría.²⁴¹

²³⁹*Principios de Psicología, Op. cit.*, p.173

²⁴⁰Para explicar este hecho vamos a valer nos del polígono de Grasset. Se suponen los centros corticales unidos a un centro O, que se llama de la ideación; este centro es el conjunto de los centros psíquicos superiores; se le ha localizado en la parte prefrontal de la corteza cerebral; A. V. T. E. M. K, polígono de los centros psíquicos inferiores o del automatismo psicológico. A-centro auditivo, V. Centro visual, T.-centro táctil (sensibilidad general), K.-centro de los movimientos generales, M.-centro del lenguaje articulado, E. Centro de la escritura, Aa, Vv, Tt, vías centrípetas de la audición, de la visión, de la sensibilidad general; Ee, Mm, Kk, vías centrífugas de la escritura, de la palabra, de los movimientos. EA. EV. ET. ME. MK. MV. MA., MT. KV. KA. KT... vías intrapoligonales. O, es el centro psíquico superior, de la personalidad consciente, de la voluntad libre y del yo responsable. *Principios de Psicología, op. cit.*, p. 175

²⁴¹Christopher G. Goetz, Michel Bonduelle, Toby Gelfand. *Charcot. Constructing Neurology*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p.132-133.

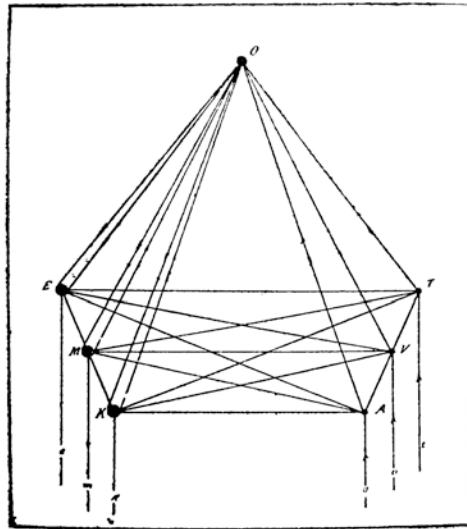


Fig. 9.

POLIGONO DE GRASSET.

Fig. 16: El polígono de Grasset

Gastélum tomaba este esquema para hablar de la necesidad de una “higiene de la memoria”²⁴², que no era otra cosa sino el artefacto retórico cientificista para investigar la posibilidad de generar normas de conducta entre las multitudes. Puesto que las multitudes podían caber también en este esquema pero con la falta de un centro que organizara el conjunto, es decir, lo que faltaba al esquema de la masa era el raciocinio (que podía estar encarnado en un jefe). La masa por tanto sí tenía una percepción pero esta era inconsciente.

243

Cuando Bernardo J. Gastélum habla de la “psicología de las muchedumbres” se

²⁴²*Principios de Psicología*, p. 194

²⁴³La imaginación de las multitudes presenta el carácter de ser muy fuerte a cambio de una gran debilidad de espíritu. No siendo capaces de reflexión, ni pudiendo razonar, aceptan todas las leyendas, por inverosímiles que sean, y son aquellas menos creíbles las que impresionan mas fuertemente su espíritu. p. 206 Y también: “Estas cualidades generales de carácter, regidas por lo inconsciente y que la mayor parte de los individuos de una raza poseen casi en el mismo grado que las muchedumbres, son las que se manifiestan en común. La personalidad del individuo se borra en el alma colectiva; las diferencias desaparecen y surgen cualidades inconscientes.”, p. 320,

interesa por la constitución psico-social del mexicano, que es el hilo conductor de su historia de *La Revolución Mexicana*. Es así que, este Le Bon mexicano, tuvo una percepción del mexicano en términos racistas pero en la que interviene, en gran medida, la psique o el “alma”. Para el médico la estructura de estas conformaciones psico-sociales se “funde en la sangre y perdura en ella con la familia”, así “aparece la estirpe” que “no es cosa de raza y de biología, sino de alma, de un gran espíritu que acciona a través de las generaciones.”²⁴⁴

En definitiva Gastélum se apartaba del discurso científico, no para desechar las ideas neolamarckianas de raza y del papel de la eugenesia en la construcción de la nación, sino para integrar esta serie de conocimientos médicos a una marco explicativo más grande, sobre el cuerpo político, conformado por la masa.

De la visión del médico se desprenden dos recursos para entender la operación estética que ocurre en el mapa de Edwards. Primero, que para crear un vocabulario teórico completo sobre el cuerpo político de la nación se necesitaba un argumento que explicara estéticamente las nociones científicas de la raza. Gastélum propone que la raza es también una cuestión de las “imágenes” de la materia. Segundo que era necesario conectar la argumentación de la teoría política sobre la masa a las nociones científicas del cuerpo y la mente (que, por cierto, como hemos visto, esta estructura mental podía estar organizada a partir de un estado biológico).

Así es que tanto en el medio de la medicina como en el artístico finalmente se trataba de producir una suerte de síntesis de los discursos que alimentaban, desde muy distintos

²⁴⁴*La revolución mexicana, op. cit.*, p. 141

puntos de vista, el concepto de nación.

El esquema es bastante importante ya que la concepción del individuo que sustentaba Diego Rivera, y que en última instancia se reconoce en el *mapa de la ciudad de México* de Emily Edwards, es muy similar a la noción de individuo de Gastélum. Rivera fundamentaba el regreso a poner el acento en la composición artística (como un paso más adelante de la perspectiva renacentista) bajo la idea de que la composición se vinculaba con las formas elementales del cosmos.

Hacia 1911-12 dice Diego “yo no era capaz de hacer este análisis. Sólo veía el aporte positivo y, de entre éste, el lado artesanal y populista”. El principal aporte fue la vuelta a la composición, entendiendo ésta no sólo como distribución armónica y proporcional de los diferentes espacios o la escultura entre sí, sino en sus relaciones con el funcionamiento general de los cuerpos y conjuntos de cuerpos que integran el Universo, desde el átomo a los inmensos sistemas estelares, comprendiendo este funcionamiento universal de la materia nuestro ser humano y sus órganos perceptores, por medio de los cuales se pone en contacto con la obra de arte plástico.²⁴⁵

La composición plástica podía equipararse a la composición del universo, ya que ambas cosas finalmente eran materia. Esta es la razón de que el pensamiento humanista, pero también científico, de las primeras tres décadas del siglo XX, sea más un sistema de correspondencias que de causalidades. La idea del arte se fundaba menos en el concepto de representación que en el de presentación o presencia. El arte era un medio de poner en contacto lo que en el cerebro humano correspondía a lo cosmológico. La composición, entendida bajo una estrategia de yuxtaposición, para dar un sentido completo, ponía en juego la “memoria” del individuo para rellenar los huecos, las interrupciones de sentido, y

²⁴⁵Loló de la Torre, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Editorial Renacimiento, 1959, v.1, p.36 [2 v.]

como hemos visto, esta memoria, tanto a nivel individual como de la “masa”, estaba constituida por una forma pura, universal e ideal (y a la vez material, cerebral) como era el pentágono.

Es por esta razón que Emily Edwards hacía hincapié en la manera en los medios del mural y en la composición a la hora de hablar de muralismo.²⁴⁶ Es posible que en estrictos términos iconográficos la figura de Cuauhtémoc la tomara de los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca, pues ahí se representa a Cuauhtémoc con el atuendo de “guerrero águila” que es similar al del mapa de Edwards,²⁴⁷ pero la sustracción no explica porqué se propuso que la figura del héroe fuera el motivo principal de su mapa, ni cómo se produjo el ensamblaje de dos lenguajes visuales. Es preciso observar que el lenguaje visual que se puso en acción en el mapa de Edwards, en efecto, puede rastrearse a las comparaciones del cuerpo y la ciudad, desde el renacimiento, sin embargo, el carácter político de esta yuxtaposición se hallaba ahora circunscrita en el ámbito visual del muralismo, una suerte de compendio de conocimientos esotéricos y exotéricos sobre la ciencia, el arte, la teología, la psicología y la medicina.

Lo que es más notable de la estrategia visual del mapa de Emily Edwards es que

²⁴⁶Of great importance in painting a wall is the medium employed. At first this was oil color; then tempera, water color mixed with an agglutinant, was used. Rivera, in his first mural, introduced the medium of encaustic –color dissolved with oil of lavender or other solvent into “copal” (a resin) and wax, then melted with a blowtorch onto the surface of the wall. The technique of fresco painting was soon revived by different artists, notably Charlot, Alva de la Canal, and Guerrero, through experimentation aided by the practical knowledge which Mexican masons have retained from the past. *Painted walls of Mexico, op. cit.*, p. 173

²⁴⁷ Sin embargo, la iconografía de Cuauhtémoc durante las tres primeras décadas del siglo XX, no era mínima, el personaje se había resucitado a partir de *La visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes y había encontrado un punto de visibilidad muy importante con la réplica de la estatua de Cuauhtémoc, de Noguera, mandada en 1922 a la exposición universal de Río de Janeiro. Mauricio Tenorio describe el discurso de Vasconcelos en la inauguración de esta estatua, percibiendo que hay una tensión entre el indigenismo que supuso retomar la figura de Cuauhtémoc, con el discurso universalista y panhispánico de Vasconcelos. *Vid.* Mauricio Tenorio Trillo. “A Tropical Cuauhtémoc: celebrating the Cosmic Raze at Guanabara Bay” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 117-121.

nuevamente se definía al objeto urbano en términos de raza, y a través de la misma efigie de Cuauhtémoc, pero este imaginario posrevolucionario ya no recurría a la dislocación del Cuauhtémoc-héroe con el Cuauhtémoc-raza. Si la urbe ahora podía identificarse con el cuerpo del guerrero era porque la misma forma de la ciudad y la multitud podían ser representantes de la raza, no hacía falta el significante monumental. Al modificarse la actuación histórica de la raza se modificaba también la identidad de la nación y la ciudad. De esta forma el documento cartográfico alineaba los discursos de su época.

3.7. La expresión popular de las “formas puras” mexicanas

Dwight Morrow, a través de William Spralling, comisionó a Diego Rivera para hacer los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca. En 1927, Dwight Morrow se convirtió en embajador de los EU en México, desarrolló un programa de difusión de la artesanía y el arte mexicanos. Morrow había sido compañero de clase en el Amherst College del presidente norteamericano de la época, Calvin Coolidge, era socio de la JP Morgan, y había sido consejero del presidente de EU.²⁴⁸ Morrow y su esposa Elizabeth Cutter Morrow, compraron una casa en Cuernavaca, que llamaron “Casa Mañana”. Los Morrow crearon una colección muy grande de artesanías en ella.²⁴⁹

Al llegar a México Dwight Morrow se incorporó a una red de personas que pensaban

²⁴⁸ Susan Danly. *Casa Mañana: the Morrow collection of Mexican popular arts*, New Mexico, Mead Art Museum – Amherst College, University of New Mexico Press, 2002.

²⁴⁹*Ibidem*.

las formas artísticas indígenas, hablaban de arte popular, y si no lo encontraban lo producían. Un aliento de esta apreciación de la artesanía mexicana fue a través de la revista *Mexican Folkways*, editada desde 1925 por Frances Toor, de la cual Rivera fue director artístico al retirarse de ese cargo Jean Charlot en enero de 1926. En 1929, Morrow presentó la idea de hacer una exposición internacional de arte mexicano, a Frederick Keppel, director del Departamento de Bellas Artes del Carnegie Institute, y a Robert DeForest, que en ese tiempo era director del Metropolitan Museum of Art de New York, quienes contrataron a William Spratling para hacer una propuesta para la exhibición. El curador que se seleccionó al final fue René d'Harnoncourt (un coleccionista de artesanías radicado en la ciudad de México) la exposición abrió en junio de 1930 con una inauguración ceremoniosa en la que se tocó música de Carlos Chávez.²⁵⁰ En la exposición se combinaron varias piezas de artesanía junto con la obras de algunos muralistas.

La retórica de d'Harnoncourt promovía este tipo de arte bajo la consideración de que había sido “revivido” de sus antiguas raíces, y elaborado no a la manera individualista occidental sino de una forma “inconsciente”, como si la tradición y el pasado se impusiera a la voluntad del artista. En su estudio sobre el desarrollo de la artesanía olinalteca, a principios de siglo XX, Rick A. López descompone la retórica nacionalista considerando que, más que un proceso concebido en términos míticos la idea que este arte fuese un espíritu revivido-, la reelaboración de la artesanía de Olinalá se ubica en la apropiación de una retórica nacionalista y se inscribe en un circuito comercial moderno:

²⁵⁰ Rick A. López. *Crafting Mexico, Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, Durham, London, Duke University Press, 2010, p. 119

This perception of artisans remains widespread today among collectors and promoters of popular art, and even among scholars; but it does not capture Olinaltecos' experiences. After D'Harnoncourt introduced rayado in 1927, the style spread rapidly within the community; not because of a suddenly awakened unconscious but because merchants and artisans embraced it as part of their struggle over access to knowledge, resources, capital, and markets.²⁵¹

Al igual que el renacimiento de las formas tradicionales de la artesanía mexicana en el marco de una cooperación bilateral, en la que hubo un proceso de reciprocidad entre los artesanos y los ideólogos nacionalistas, en la Hull-House, lugar en el que se enseñaba a los migrantes a hacer cerámica (en el entendido de que formaba parte de la expresión identitaria de éstos últimos) el libro *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (1923), de Adolfo Best Maugard, servía de compendio formal para la producción de las cerámicas mexicanas.

El libro de Best Maugard era una guía educativa en la que se esbozaban las formas básicas del arte mexicano que podían tomarse como principio para elaborar cualquier objeto. El libro se tradujo al inglés en 1926, y era usado por la profesora de la Hull-House Myrtle Meritt French para ayudar a los migrantes mexicanos al hacer cerámica en los talleres de la escuela.²⁵²

Esta es la tercera esfera retórica, que en todo caso, era una verdadera elaboración de la expresión popular de la cultura mexicana. Sobra decir que Emily Edwards participó de este círculo de ideólogos que ponían sus energías en crear un terreno conceptual común en

²⁵¹Rick A. López, *op. cit.*, p. 234

²⁵² Rick A. López "Forging a Mexican national identity in Chicago" en Ganz, Cheryl R., Margaret Strobel. (eds.) *Pots of promise. Mexicans and Pottery at Hull-House, 1920-40*, Chicago, University of Illinois Press, 2004, p. 112.

el que la expresión de esta identidad mexicana cobrara sentido, por supuesto, una buena parte de este sentido se definía en las Exposiciones internacionales y en las esferas de la “alta cultura” norteamericana. En conclusión, la identidad de la cultura popular mexicana se legitimaba por medio de dispositivos elaborados a ambos lados de la frontera y no de acuerdo con una exclusiva raigambre local.

Es por esta razón que la solución interpretativa del *mapa de la ciudad de México y sus alrededores* según el argumento de que se trata de una mirada pintoresca e idílica a la realidad urbana, debe ser comprendida dentro de esta compleja elaboración retórica que cobra una mayor densidad al entender el fenómeno de esta “folklorización” de la cultura mexicana.

La idea de las “formas puras” de una estética nacional fincada en la evolución espiritual de las formas raciales de lo mexicano hallaban asiento en la producción de una supuesta expresión artística del pueblo mexicano, que incrustaba el nacionalismo en el medio de las colectividades indígenas. *El mapa de la ciudad de México...es*, en cierta medida, un agente de esta inscripción. Los propósitos del mapa son equivalentes a los de la estatua de Cuauhtémoc decimonónica: el imaginario tanto de la ciudad de México como el de la nación se resumían en el cuerpo del héroe mexicano, en la obra cartográfica, se remitía al mismo imaginario pero en los nuevos circuitos de legitimación del nacionalismo posrevolucionario.

Conclusiones

A través del estudio de dos fuentes hemos observado algunas de las operaciones del imaginario de la ciudad moderna. El Cuauhtémoc ensamblado decimonónico finisecular debía componer el estilo neoclásico de la ciudad proponiendo un cuerpo ideal de la nación que se definía por la raza. Sin embargo, aquella composición moderna estaba sujeta a un trabajo de disociación que separaba paradójicamente al cuerpo ensamblado del cuerpo originario, el histórico: ¿como disociar y componer el objeto simultáneamente?

La representación cartográfica de la ciudad de México amoldándola a la imagen del guerrero mexica es testimonio de una continuidad en el imaginario de la ciudad hacia el México posrevolucionario, en el que la conceptualización de la ciudad como un cuerpo es vigente. Sin embargo, lo diferente de esta otra representación es que ya no es un problema de ensamblaje por las élites políticas. El cuerpo de Cuauhtémoc como representante de la ciudad se ha desperdigado y es recuperado por el muralismo, un ícono entre otros que el arte moderno recogió de la época decimonónica. Si el problema es el mismo, ¿cómo lograr un lenguaje auténticamente moderno?, las estrategias fueron distintas.

En términos historiográficos, se percibe una continuidad de las condiciones que animaban la búsqueda de las formas modernas, entre el México porfiriano y el posrevolucionario. Deberíamos tomar en serio la opinión de Mauricio Tenorio Trillo al decir que el Estado porfiriano debería estudiarse como un estado moderno exitoso. Es de esta forma que la experiencia histórica porfiriana y revolucionaria se definen en términos comparables al

plantearse un acomodo en el universo de la modernidad.

Los ingredientes a componer son casi los mismos. La idea de una identidad a partir de la raza, en términos arqueológicos, como se había concebido en la ciudad decimonónica finisecular se fue transformando paulatinamente en la idea de que la raza se constituía primordialmente por un estrato psíquico; una mentalidad antigua frente a una moderna. El objetivo de las élites posrevolucionarias no era incorporar esta mentalidad antigua a lo moderno -esto era imposible- sino utilizar este supuesto estrato antiguo de lo indígena en forma de identidad. Es por esta razón que el concepto de patrimonio cultural indígena es un residuo de la conceptualización racista del siglo XX.

En síntesis, en el primer capítulo se ha hecho una breve revisión del concepto imaginario urbano, y cómo es que algunas de estas precisiones conceptuales y las investigaciones sobre la imagen urbana pueden incorporarse a una perspectiva histórica.

En el segundo capítulo se ha interrogado un objeto concreto, parte del imaginario urbano moderno de la ciudad. Se ha hecho una breve revisión de las interpretaciones del monumento a Cuauhtémoc, desde el siglo XIX al siglo XX. Las interpretaciones decimonónicas buscaban evaluar en qué medida se cumplía el balance identidad-cosmopolitismo en el objeto. Estas confirmaban el resultado favorable de este ensamblaje, sin embargo, como he argumentado, el problema era que -a todas luces- para sus intérpretes, el monumento no podía dejar de ser un híbrido ensamblado; incluso aunque había cumplido correctamente el recetario de operaciones estilísticas modernas. Para las interpretaciones del siglo XX era relativamente sencillo observar que el monumento había

sido “desmitificado” de este campo de simbolismo nacionalista, sin embargo, ninguna de ellas reparaba en las estrategias visuales que hicieron que el objeto fuera exitoso, en su momento. La interpretación de Barbara Tenenbaum seguía explicando el objeto como una representación, pero no de la nación, ni del cosmopolitismo, ni de la identidad, sino de la ideología. La diferencia de nuestra interpretación es que, al no concebir que el objeto es la representación de un algo, ha observado mejor lo que pone el objeto en relación. Lo que puso en relación es la identidad racial de lo mexicano con la ciudad, y en específico, con el urbanismo neoclásico decimonónico. Aquello que se veía como una asociación orgánica, del régimen perspectivista del urbanismo del Paseo de la Reforma con el objeto escultórico, como representación del cuerpo racial mexicano, es más bien una asociación artificial. No es que se haya tratado de un simple cambio de escalas, del cuerpo a la calle y la ciudad, es una relación táctica que tendía puentes, ni fáciles ni sencillos, entre la retórica de la historia y el lugar. Es decir, lo urbano y el arte no venían en un mismo paquete que el régimen de Díaz hubiera comprado, con todo incluido. Al realizar estrategias de comunicación entre el espacio urbano y el objeto escultórico cobraba una verdadera dimensión lo moderno, y es sólo de esta forma que se entiende la modernidad aquí, no como correspondencia con un estrato histórico, sino como una serie de tácticas de la imagen. Así las dos matrices históricas que, implícitamente o explícitamente, asignan un lugar a la imagen en este mundo decimonónico se ponen en relación. No es que la imagen estuviera por delante o por detrás de la formación de la ideología. Sí está por delante y por atrás, y por en medio, es un agente indispensable para producir relaciones en las colectividades.

El tercer capítulo buscó explicar la persistencia de la iconografía de Cuauhtémoc como símbolo de la ciudad de México. Si el estilo neoindígena había fracasado, así como el cosmopolitismo de Díaz ¿porqué Cuauhtémoc seguía activo como representación de la modernidad urbana?. Se ha visto cómo es que el mapa de Emily Edwards reactualizaba la identidad racial del mexicano y la ciudad de México, pero a través de una modificación a la teoría racial del mexicano, la inclusión de un estrato psíquico. Este cambio se evidenciaba en la composición del mapa, cuando incorporaba las estrategias visuales del muralismo. La Escuela Mexicana de pintura mostraba su dimensión, justamente, como escuela, exitosa, capaz de transmitir una fórmula visual compleja y lejos de ser transparente. La iconografía entonces persistió, como también persistían las categorías del cuerpo y la ciudad para dimensionar la nación y la nacionalidad, pero también el significado del Estado mexicano posrevolucionario.

La interpretación de los dos objetos estudiados de esta tesis busca ser una propuesta teórica para la historiografía. La modernidad al definirse como táctica, en este caso, de la imagen, mostró, fuera de una relación de ajuste o desajuste con lo moderno, la composición de lo moderno por medio de la imagen. Como una alternativa a una historiografía crónica, el imaginario urbano como dimensión táctica del fenómeno moderno, toma un sentido material, no se confunde con *idea* o con los términos de una elaboración mental, es como táctica de la imagen, un agente. Como objeto en el espacio, imaginario es anacrónico, con respecto al que vive el espacio y lo recorre, y anacrónico en el sentido en que el objeto es producto y pone en relación diferentes tiempos. La simultaneidad del espacio sólo tiene

sentido si se acepta que es el estrato superficial, pero necesario, para poner en relación todos los otros estratos históricos. Como imagen en circulación, además es susceptible de cambiar de ámbitos, por ejemplo, de las imágenes artísticas, científicas, públicas, privadas, cartográficas, panópticas, metonímicas, y otras, de la ciudad. Así el imaginario pasa de la arquitectura a la imagen cartográfica, de la imagen artística a la imagen documental, de la visualización técnica a la alegoría política. Los significados son, en consecuencia, provisionales, solamente fijados por el desplazamiento de la imagen.

En el momento en que dejamos de entender las imágenes como representaciones y mejor como portadoras de estrategias, que se ponen a circular por medio de tácticas, la iconografía de Cuauhtémoc, como símbolo de la ciudad, demuestra algo que no es sencillo de probar, la similitud entre el cosmopolitismo porfiriano y el nacionalismo revolucionario. Ambos pretendían que sus imágenes fueran simétricas con el resto de imágenes de la modernidad. Pero en el esfuerzo por producir simetrías (aquí se ha estudiado, notablemente, la simetría entre el cuerpo y el espacio urbano) fue dejando un cúmulo de asimetrías, como una serie de fracasos. ¿Qué hacer historiográficamente con este universo de asimetrías? Para ello, no hay conclusión aún, pero una estrategia es volver a mirar simétricamente.

Habiendo observado esta condición asimétrica de la modernidad, se sugiere volver a mirar simétricamente, pero ya no cronológicamente. En efecto, hemos pasado de una estrategia de comprensión absoluta de la modernidad (aquella estrategia que no sobrepasaría la abstracción del tiempo histórico) a una estrategia relativa, que se formula en términos cuasi-materiales, y que tiene que ver también con espacio, formas, tamaños, distribuciones,

relaciones. Es cierto que los dos conceptos, simétrico-asimétrico, nos trasladan al campo de las relaciones en el espacio.

Esta tesis ha querido proponer la incorporación del espacio al estudio de la historia. Este es un proyecto de mucho mayor amplitud que apenas se esboza en estas páginas, sin embargo, creo que uno de los mayores retos conceptuales del trabajo del historiador en el futuro será darle un lugar en sus narrativas a esta categoría.

Índice de figuras

Figura 1. *Fotografía del pabellón mexicano en la Exposición Universal de París de 1889: “El Palacio Azteca”.*

Anónimo

1889

Fotografía

23 x 16 cm

Biblioteca del Congreso, Washington D.C.

Figura 2. *Caricatura sobre Porfirio Díaz en La Linterna, 1887.*

Anónimo

19 de febrero de 1887

impresión sobre papel

23 x 13 cm

Hemeroteca Nacional de México

Figura 3. *El monumento a Cuauhtémoc en el Arte Moderno y Contemporáneo de México de Justino Fernández*

Justino Fernández

1952

fotografía en blanco y negro

24 x 14 cm

Figura 4. *El tormento de Cuauhtémoc* de Gabriel Guerra.

Gabriel Guerra

1878

Bajorrelieve

vaciado en bronce

paramento sureste

500 x 200 cm

Figura 5. *La prisión de Cuauhtémoc* de Miguel Noreña

Miguel N. Noreña

1878

Bajorrelieve
vaciado en bronce
paramento noroeste
500 x 200 cm

Figura 6. *El monumento a Cuauhtémoc, fotografiado por William Henry Jackson, en el siglo XIX*

William Henry Jackson
c. 1880
13 x 18 cm
negativo en placa de cristal
Detroit Publishing Company
Biblioteca del Congreso, Washington D.C.

Figura 7. *El monumento a Cuauhtémoc en el paisaje urbano contemporáneo*

Fotografía del autor
134 x 49 cm
2012

Figura 8. *Mapa del Paseo de la Reforma que muestra la disposición actual de los monumentos y la dirección a la que miran*

Mapa del autor
sin escala
2012

Figura 9. *El mapa de la ciudad de México de Emily Edwards de 1932*

Emily Edwards
77.5 x 93 cm
Litografía
1a impresión: 1932
Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz y Compañía de Tranvías de México
2a impresión: 1932
American Book and Printing
Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística

Figura 10. *El contorno urbano del mapa de Emily Edwards junto al del Plano de la Ciudad de México de la Dirección General de Catastro, realizado en el mismo año*

Mapa a color
Dirección General del Catastro
1932
Escala 1: 10 000
98 x 200
Mapoteca Orozco y Berra

Figura 11. *Emily Edwards en la Hull-House*

Fotografía en blanco y negro
Ganz, Cheryl R., Margaret Strobel. (eds.)
Pots of promise. Mexicans and Pottery at Hull-House, 1920-40,
Chicago, University of Illinois Press, 2004, p. 93

Figura 12. *El mapa de Modern Mexican Frescoes de 1934*

Emily Edwards
Mapa a color
Impreso sobre papel
43 x 21 cm
Biblioteca Nacional de México

Figura 13. *Emily Edwards. The Goose with the Golden Eggs, en 1924*

Emily Edwards
1924
Fotografía en blanco y negro
Tomada de Fischer, Lewis F. *Saving San Antonio. The precarious preservation of a Heritage*, San Antonio, San Antonio Conservation Society, 1996., p. 4

Figura 14. *La ciudad como cuerpo de Giorgio di Martini*

c. 1470
Dibujo
Biblioteca Nazionale, Turin.
Tomada de Web Gallery of Art

Figura 15. La portada del *Leviatán* de Thomas Hobbes de la edición de Andrew Crooke de 1651
Abraham Boose

1651

impreso sobre papel

Colección Holmes

Biblioteca del Congreso, Washington D.C.

Figura 16. *El polígono de Grasset*

Bernardo J. Gastélum

1920

11 x 9

Dibujo

Tomado de Gastélum, B. J., Principios de Psicología, México, 1920, p. 170.

Fuentes

Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística [SMGE]

Hemeroteca Nacional [HN]

Biblioteca Nacional [BN]

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional [FRBN]

Biblioteca del Congreso, Washigton D.C. [LOC]

Bibliografía

Ai, Weiwei, y Lee Ambrozy. *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*. Cambridge, Mass., MIT Press, 2011.

Alÿs, Francis. *A story of deception*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Constantini, 2006.

Addams, Jane. "Problems of Municipal Administration", en *American Journal of Sociology*, v. 10, núm. 4, 1905.

_____. "Recreation as a Public Function in Urban Communities", en *American Journal of Sociology*, v.17, núm. 5, Chicago, University of Chicago Press, 1912.

_____. *Twenty years at Hull-House*, New York, MacMillan, 1920

Agostoni, Claudia y Andrés Ríos (eds.). *Las estadísticas de salud en México. Ideas, actores e instituciones, 1810-2010*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Secretaría de Salud, 2010.

_____ y Elisa Speckman (eds.). *Modernidad, tradición y alteridad: la ciudad de México en el cambio del siglo (XIX-XX)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2001.

_____. *Monuments of progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910*, Calgary, University of Calgary Press, University Press of Colorado, Instituto de Investigaciones Históricas Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Alamán, Lucas. *Historia de México, desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, México, Instituto Helénico, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Alpers, Svetlana. *El arte de describir; el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, H. Blume, 1987.

Anda Alanís, Enrique X. de, y Salvador Lizárraga Sánchez (eds.), *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos 1922-1963*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Azuela, Alicia y Guillermo Palacios. *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios en el México revolucionario, 1910-1945*, México, El Colegio de México, UNAM, 2009

Báez Rubí, Linda. “Reflexiones en torno a las teorías de la imagen alemana. La contribución de Klaus Sachs-Hombach”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 97, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 157-194.

Barajas Durán, Rafael. *El país de “El llorón de Icamole”. Caricatura mexicana de combate y libertad de imprenta durante los gobiernos de Porfirio Díaz y Manuel González (1877-1884)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, [1a ed. en inglés de 1982] México, Siglo XXI, 2008.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, [1a ed. de 1957] Buenos Aires, Emecé, 1967.

Braudel, Fernand. “La larga duración”, [1ª ed. de 1958] en *Las ambiciones de la Historia*, Crítica, Barcelona, 2002 p. 147-177.

Bredkamp, Horst. “A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft”, en *Critical Inquiry*, núm. 29, Chicago, Chicago University Press, 2003, p. 418-428.

_____. *Les coraux de Darwin: premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

_____. *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviatan, archétypes de l'État moderne*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

Brett, Annabel, James Tully. *Rethinking the foundations of Modern Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Bustamante, Miguel E. *Cinco personajes de la salud en México*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1986.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, 2 v.

Cházaro, Laura. “Recorriendo el cuerpo y el territorio nacional: instrumentos, medidas y política a fines del siglo XIX en México”, en *Memoria Social*, núm. 13, Bogotá, jul.-dic., 2009, p.101-119.

Chédeville, André, Jacques Le Goff y Jacques Rossiaud (eds.). *La ville en France au Moyen Âge, des Carolingiens à la Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, (*Histoire de la France urbaine*, v.2)

- Chueca Goitia, Fernando. *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza, 1986.
- Claval, Paul. *La géographie culturelle*, Paris, Nathan, 1995.
- _____. “El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 34, Madrid, 2002, p. 21-39
- Collado, María del Carmen (coord.). *Miradas recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, México, Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- Comynnes, Philippe de. *Mémoires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- Connolly, Priscilla. *El contratista de Don Porfirio: Obras públicas, deuda y desarrollo desigual*, México, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Curlee, Kendall. "Edwards, Emily" en *Handbook of Texas Online*, Texas State Historical Association [<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/fed13>, consultado el 4 de agosto de 2011].
- Curti, Merle. “Jane Addams on human nature”, en *Journal of the History of the Ideas*, v. 22, núm. 2, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1961.
- Danly, Susan. *Casa Mañana: the Morrow collection of Mexican popular arts*, New Mexico, Mead Art Museum Amherst College, University of New Mexico Press, 2002.
- Davis, Diane. *Urban Leviathan. Mexico City in the Twentieth Century*, Philadelphia, Temple University, 1994.
- Deegan, Mary Jo. “‘Dear Love, Dear Love’: Feminist Pragmatism and the Chicago Female World of Love and Ritual”, en *Gender and Society*, v. 10, núm. 5, Oct, London, Sage, 1996, p. 590-607
- Diccionario de escritores mexicanos*, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008
- _____. *Cuando las imágenes tocan lo real*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2007
- Diego, Estrella de. *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Clossas-Orcoyen, España, Siruela, 2008.
- Dosse, François. *La historia en migajas, de los Annales a la “Nueva Historia”*, México, Universidad Iberoamericana, 2006.

- Edwards Emily. *Modern Mexican Frescoes. A guide to all Mexican Frescoes with a special map to frescoes in the center of Mexico City*, México, Central News Co, 1934.
- _____ y Manuel Álvarez Bravo. *Painted walls of Mexico, From prehistoric Times until Today*, Austin, London, University of Texas Press, 1966.
- _____. *Frescoes of Diego Rivera in Cuernavaca*, New York, MOMA, 1933.
- _____. *Los frescos de Diego Rivera en Cuernavaca*, México, Cultura, 1932.
- _____. *Modern Mexican Frescoes. A guide to all Mexican Frescoes with a special map to frescoes in the center of Mexico City*, México, Central News Co., 1934.
- Escalante Gonzalbo, Pablo (coord.) *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, (Col. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), v. II)
- Escudero, Alejandrina. “La ciudad posrevolucionaria en tres planos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008, p. 123-124.
- Esquinca Azcárate, Bernardo, Evelyn Useda Miranda, Jenny Jiménez Herrada (coords.) *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Cultural Banamex, Museo Nacional de Arte, 2010.
- Fernández Christlieb, Federico. *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México, antecedentes y esplendores*, México, Instituto de Geografía, UNAM, Plaza y Valdés, 2000.
- Fernández, Justino . *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, 1952, 2 v.
- Fischer, Lewis F. *Saving San Antonio. The precarious preservation of a Heritage*, San Antonio, San Antonio Conservation Society, 1996.
- Fulton, Christopher. “Cuauhtémoc awakened”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35, ene.-jun., México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 5-47.
- _____. “Cuauhtémoc regained”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35, México, UNAM, IHH, ene.-jun. 2008, p.5-43.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, [1ª ed. en francés de 1966], México, Siglo XXI, 1968.
- G. Goetz, Christopher, Bonduelle, Michel ,Gelfand, Toby. *Charcot. Constructing Neurology*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Ganz, Cheryl R., Margaret Strobel. (eds.) *Pots of promise. Mexicans and Pottery at Hull-House, 1920-40*, Chicago, University of Illinois Press, 2004.

García Cancilini, Néstor. “La antropología en América Latina. Conversación entre Néstor _____ y Claudio Lomnitz (Columbia University)”, en *Voces híbridas: ciudad, juventud e interculturalidad. Releyendo a García Canclini*, Rectoría General de la Universidad Autónoma Metropolitana, 27 de octubre de 2009.

_____. “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” en *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 7, diciembre 2009, CENDEAC, p. 16-37.

_____. *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

Gastélum, Bernardo J. *Castillos en el aire*, México, Editorial Cultura, 1954.

_____. *Principios de Psicología*, Culiacán, Helios, 1920.

_____. *En la red invisible*, México, Libros de El Hijo Pródigo, Letras de México, 1945.

_____. *La Revolución Mexicana*, México, Porrúa, 1966.

_____. *Física de la actitud*, Madrid, Espasa Calpe, 1931.

Geppert, Alexander C. T. *Fleeting Cities: imperial expositions in fin-de-siècle Europe*, New York, Palgrave MacMillan, 2011.

Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Gómez Galvarriato, Aurora y Mauricio Tenorio Trillo. *El Porfiriato*, México, CIDE, Fondo de Cultura Económica, 2006.

González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

_____.(ed.). *Los pinceles de la Historia, La arqueología del régimen 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

_____. “Ponencia presentada en el Darwinfest, Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras”, [texto inédito].

Gruzinski, Serge. *La ciudad de México: una historia*, México, Fondo de Cultura Económica,

2004.

Gutiérrez de MacGregor, Teresa y Jorge González Sánchez. *Geohistoria de la ciudad de México: siglos XIV a XIX*, México, Instituto de Geografía, UNAM, 2002.

Hagelstein. Maud. "Georges Didi-Huberman, une esthétique du symptôme", en Δαίμων. *Revista de Filosofía*, núm. 34, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 81-96

Hale, Charles. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, [1ª ed. en inglés de 1989], México, Vuelta, 1991.

Harley, Brian. *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre historia de la cartografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Herrejón Peredo, Carlos (coord.). *La formación geográfica de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, [El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), v. 1

Herring, Hubert C, y Katharine Terrill. *The Genius of Mexico: Lectures Delivered Before the Fifth Seminar in Mexico, 1930*, New York, Committee on cultural relations with Latin America, 1931.

Illades Carlos y Ariel Rodríguez Kuri (coords.) *Instituciones y ciudad. Ocho estudios históricos sobre la ciudad de México*, Ediciones Uniós, 2000. (Sábado Distrito Federal)

Jacob, Christian. *The sovereign map: theoretical approaches in cartography throughout history*, Chicago, Chicago University Press, 2006.

Jay, Martin. "Scopic regimes of modernity" en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-28 (Discussions on Contemporary Culture, 2).

Jazairy, E. H. (ed.), *New Geographies 4 Scales of the Earth*, Hong Kong, Harvard University Press, 2011.

Johns, Michael. *The City of Mexico in the Age of Díaz*, Austin, University of Texas Press, 1997.

Jacobs, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*, [1ª ed. en inglés de 1961], Madrid, Capitan Swing, 2011.

Kagan, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998.

Kandell, Johnatan. *La capital: la historia de la Ciudad de México*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1990.

Kish Sklar, Kathryn. "Hull House in the 1890s: A Community of Women Reformers," en Leonard Dinnerstein y Kenneth T. Jackson (eds.), *American Vistas: 1877 to the Present*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 108-127.

Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo histórico: estudios sobre la historia*, Barcelona,

Paidós, 2001.

Krieger, Peter. “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Schlangenritual. Ein Reisebericht*”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 88, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 239-250.

_____. *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.

Kropotkin, Petr. *Mutual Aid, a factor of evolution*, London, W. Heinemann, 1910.

Lacan, Jacques. *Escritos*, México, Siglo XXI, 2007, 2 v.

Lacoste, Yves. *La geografía: un arma para la guerra*. Barcelona, Anagrama, 1977.

Latour, Bruno. “An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'” en *New Literary History*, núm. 41, Virginia, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 471-490.

_____. *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte, 1997.

_____. *Nunca hemos sido modernos*, Madrid, Debate, 1993.

_____. *París ciudad invisible*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2010.

_____. *Paris ville invisible*, Paris, La découverte, 1998.

_____. *Pasteur, una ciencia, un estilo, un siglo*, México, Siglo XXI, 1995.

_____. *We have never been modern*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.

_____. “Voir le pouvoir: l'image composite de l'abbé Nicéron”, en *Technology Review*, núm. 7, jun.-jul., Massachusetts, MIT Press, 2008, p. 88-89.

Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1973.

Lindón, Alicia. “Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?”, *Revista Eure*, v. 32, núm. 99, Santiago de Chile, 2007.

Lomnitz, Claudio. *Las salidas del laberinto: cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1995.

López, Rick A. *Crafting Mexico, Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, Durham, London, Duke University Press, 2010.

Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.

_____. (coord.) *Paisaje e Historia*, Madrid, Abada, 2009.

Manuel Altamirano, Ignacio. *Obras históricas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

Martínez Assad, Carlos. *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, UNAM, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Massey, Doreen. *for Space*, London, SAGE, 2005.

Medina, Cuauhtémoc. (ed.) *La imagen política, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, IIE, 2006.

Minna Stern, Alexandra. “Buildings, Boundaries, and Blood: Medicalization and Nation-Building on the U.S.-Mexico Border, 1910-1930”, en *The Hispanic American Historical Review*, v. 79, núm. 1, feb., Duke, Duke University Press, 1999, p. 74-75

_____. “Secrets under the Skin: Historical Perspectives on Disease, Deviation and Citizenship. A Review Article”, en *Comparative Studies in Society and History*, v. 41, núm. 3, jul., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 589-596.

_____. “Mestizofilia, biotipología, y eugenesia en el México posrevolucionario. Hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920-1960.” en *Relaciones*, núm. 81, Michoacán, Universidad de Michoacán, 2000, p. 59-91.

Moreno Toscano, Alejandra. *Ciudad de México: Ensayo de Construcción de una Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, 1978.

Moxey, Keith. “Los estudios visuales y el giro icónico”, en *Estudios Visuales*, núm. 6, enero, CENDEAC, 2009.

Moya López, Laura Angélica. *La nación como organismo. México, su evolución social 1900-1902*, México, UAM-Azcapotzalco, Porrúa, 2003.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1986, 3 v.

Nueva Historia General de México, México, El Colegio de México, 2010.

Palti, Elías José. “The Nation as a problem: historians and the ‘national question’”, en *History and Theory*, Wesleyan University, oct., 2001.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, 2004

Pesavento Jatahy, Sandra, *Exposições Universais. Espetáculos da Modernidade do Século XIX*, Sao Paulo, 1997.

Perló Cohen, Manuel. *El paradigma porfiriano, Historia del desagüe del Valle de México*, México,

Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, Instituto de Investigaciones Sociales, Porrúa, 1999.

Phillips J.O.C. "The education of Jane Addams" en *History of education quarterly*, v. 14, núm. 1, p. 50-51.

Quiroz Ávila, Teresita. *La Ciudad de México: Un guerrero águila. El mapa de Emily Edwards*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2006.

Ramírez, Fausto. "Cinco interpretaciones de la identidad nacional en la plástica mexicana del siglo XIX (1859-1887)" en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV, núm. 740, nov dic., Madrid, CSIC, 2009, p. 1169-1184.

Ratzel, Friederich. *Desde México :apuntes de viaje de los años 1874 y 1875*, México, Herder, 2009.

Ricoeur, Paul . *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 2004, 3 v.

Riva Palacio, *México a través de los siglos*,

Robic, Marie-Claire. (coord.) *Couvrir le monde. Un grand XXème siècle de géographie française*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2006.

Rodríguez Kuri, Ariel. *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de la ciudad de México: política y gobierno, 1876-1912*, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1996.

_____. "Francisco Bulnes, Porfirio Díaz y la revolución maderista" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, v.13, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1990, p. 187-202.

Rojas, Irma Beatriz. *Historia de la visión territorial del estado mexicano: representaciones político-culturales del territorio*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, UNAM, IIH, 2009.

Romero Contreras, Tonatiuh y Laura Ávila Ramos. "Mesoamérica: Historia y reconsideración del concepto", en *Ciencia Ergo Sum*, v. 6, núm. 3., Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999, p. 233-242.

Rozensweig, Gabriel. (ed.). *Un liberal español en el México porfiriano. Cartas de Teseforo García a Emilio Castelar, 1888-1899*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

Sauer, Carl. "Hacia una geografía histórica", [1ª ed. en 1940], en *Geocalli, Cuadernos de Geografía*, núm. 20, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2009, p. 13-66.

Schávelzon, Daniel (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo sobre historia de la civilización y geopolítica*, Madrid, Siruela, 2007.

Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, [1ª ed. en inglés en 1997], Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Sloterdijk, Peter. *Esferas*. Madrid, Siruela, 2003-2006, 3 v.

Smith, Anthony. *La identidad nacional*, Madrid, Trama, 1997.

Steele, Walter S. "Testimony of Walter S. Steele regarding Communist activities in the United States. Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives, Eightieth Congress, first session, on H. R. 1884 and H. R. 2122, bills to curb or outlaw the Communist Party in the United States. Public law 601 (section 121, subsection Q (2) July 21, 1947" p. 52-53

Sosa, Francisco. *Apuntamientos para la Historia del monumento de Cuauhtémoc*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1887.

Suárez y López Guazo, Laura. *Eugenesia y racismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Stankiewicz, Mary Ann. "Art at Hull House, 1889-1901: Jane Addams and Ellen Gates Starr", en *Woman's Art Journal*, v. 10, núm. 1, New York, Women's Art, Inc., 1989, p. 35-39.

Tenenbaum, Barbara. "Murals in stone. The paseo de la Reforma and Porfirian Mexico, 1783-1890", en *La ciudad y el campo en la historia de México: Memoria de la VII reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1992, v.1

Tenorio Trillo, Mauricio . *El urbanista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. "1910 Mexico City: Space and Nation in the City of the Centenario", en *Journal of Latin American Studies*, núm. 1, v. 28, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 75-104.

_____. "A Tropical Cuauhtémoc: celebrating the Cosmic Raze at Guanabara Bay" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 117-121.

_____. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, [1ª ed. en inglés de 1996], México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

_____. Reseña de "Charles Hale. The transformation of Liberalism in Late Nineteenth Century Mexico" en *Foro Internacional*, v. 31, núm. 2 (122), oct. - dec., México, El Colegio de México, 1990.

_____. “De piojos, ratas y mexicanos”, en *Istor*, núm. 41, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2010.

Tibol, Raquel (comp.) *Diego Rivera: Arte y política*, México, Editorial Grijalbo, 1979.

_____. *Diego Rivera, luces y sombras*, México, Random House Mondadori, Lumen, 2007.

Torriente, Lolo de la. *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Editorial Renacimiento, 1959, 2 v.

Wiebel, Peter y Bruno Latour. *Iconoclash*, Karlsruhe, ZKM, 2002.

Widdifield, Stacie G. (coord.). *Hacia otra historia del arte en México (1861-1920)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. (v.2)

Winfield Reyes, Fernando N. “En torno a la historia, teoría y práctica del urbanismo y la adopción de referentes extranjeros en México: 1876-2000”, en *Cuadernos de Investigación Urbanística*, núm. 47, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2005, p. 37-48.

Yankelevich, Pablo. “Diplomáticos, periodistas, espías, y publicistas: la cruzada mexicana-bolchevique en América Latina,” en *História*, v. 28, núm. 2, São Paulo, 2009.

Zárate Toscano, Verónica. “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, núm. 53, México, El Colegio de México, oct.-dic., 2003, p. 417-446.