



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL CÁRCAMO DE DOLORES:  
IMÁGENES DEL AGUA AUSENTE

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
CELIA MORESCHI LÓPEZ

TUTORA PRINCIPAL:  
DRA. MARIA KONTA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM  
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS GENERALES, ITAM  
TUTORES:  
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM  
DR. MANUEL ROCHA ITURBIDE  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA, UNAM

MÉXICO, D. F., SEPTIEMBRE DE 2013



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.

## **Índice**

### **Agradecimientos**

### **Introducción**

**Estrato 1:** El Cárcamo de Dolores: monumento acuático de la modernidad

**Estrato 2:** El mural del Cárcamo: Espejo líquido de un paisaje disecado

*Binomios iconográficos*

*La paradoja de los materiales*

**Estrato 3:** La *Cámara Lambdoma*: el fantasma sonoro del agua

**Estrato 4:** La actualidad del Cárcamo: Genealogía de conflictos y reactivaciones

*De lo visual y lo sonoro*

### **Conclusiones**

### **Anexo**

Listado de ilustraciones

Bibliografía

## **Agradecimientos**

Fueron muchas las personas que me acompañaron durante el proceso que finalmente concluye con el presente trabajo. Gracias a todos ellos por su paciencia, sus palabras de aliento y su cariño.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme el apoyo económico con el cuál pude sostenerme mientras cursé mis estudios de maestría, y por brindarme la oportunidad de realizar una estancia de investigación (del 25 de septiembre al 27 de octubre del 2011) en el Museo de ciencia “Cosmocaixa” de Barcelona donde pude realizar un análisis de su museografía y concretar una entrevista con el director de dicha institución, el doctor Jorge Wagensberg, misma que aportó elementos claves para la realización de este trabajo. Asimismo, gracias a éste apoyo de la UNAM, pude visitar el Órgano del Mar en Zadar, Croacia, del arquitecto Nikola Basic, obra que me ayudó a poner en perspectiva mi objeto de estudio.

A mi directora de tesis, Maria Konta, le doy las gracias, no sólo por sus sugerencias bibliográficas y elaborar comentarios sobre mi texto, sino por los numerosos encuentros, conversaciones y resonancias, por adentrarse en el tema de este trabajo acompañándome tanto al Cárcamo como al taller/laboratorio de Ariel Guzik y ahí señalar hacia lugares que yo no había visto. Sobre todo le agradezco que me haya impulsado a hacer sonar mi voz.

Muchas gracias a mis sinodales: al doctor Manuel Rocha Iturbide por sus explicaciones y enseñanzas sobre el mundo del sonido y la música, y también por abrirme las puertas de su biblioteca personal y, especialmente, al doctor Renato González Mello por sus

recomendaciones bibliográficas, por impulsarme a ser crítica y sobre todo por ayudarme a concluir este trabajo.

A Ariel Guzik y Eduardo Vázquez Martín les agradezco su apertura desde mi primer acercamiento hacia ellos y su disposición para mantener conversaciones y entrevistas al comienzo de este proyecto.

Estoy infinitamente agradecida con Fernanda Soler Riva Palacio quien, desde altamar, leyó con entrega mi trabajo cuando aún no tenía forma, ayudándome a tejerlo con paciencia. Gracias por las risas y por compartir conmigo tu proceso. Descansa en paz querida amiga.

Agradezco a mis maestras y amigas Mariana Mena Koblizek y Lucía Salazar Coria por acompañarme con sus palabras luminosas, y a Rosario García Crespo por ofrecerme siempre su ayuda.

Gracias a Doriana y a Marco por hospedarme en su casa y por llevarme a conocer la música del mar de Croacia.

A Jorge Rebollar, mi compañero de vida, le doy las gracias por apoyarme y sostenerme en los días más difíciles, por su paciencia y su escucha.

Finalmente agradezco a mis padres por darme su fuerza y su apoyo incondicional, a mis hermanos Hugo, Ernesto, y especialmente a Armando por transmitirme su concentración y disciplina.

## Introducción

El espacio del Cárcamo de Dolores, edificio modernista localizado en la Segunda Sección de Chapultepec, en la Ciudad de México, está cargado de significados visibles e invisibles, y alberga, desde su planeación, el mural subacuático *El agua, origen de la vida*, de Diego Rivera, mismo que se convirtió en ruina poco tiempo después de su construcción. Sesenta años después, en el 2011 se celebró la ceremonia de reapertura del Cárcamo, con la restauración del mural y del edificio, y con la inauguración de la instalación sonora de Ariel Guzik, la *Cámara Lambda*. La intención era reactivar el espacio abandonado y abrirlo al público, la cual resultó un acierto por parte de los promotores culturales que impulsaron el proyecto, pues tanto el edificio como el mural volvieron a circular en los medios y a ser conocidos por las nuevas generaciones, sin embargo, en este esfuerzo se dejó de lado la importancia de dar visibilidad a la realidad problemática de la que el Cárcamo forma parte.

En el presente trabajo, estructurado a partir de diferentes estratos que se superponen, se analiza el Cárcamo de Dolores, para entender el monumento como un espacio que encarna las contradicciones de la modernidad, pues mientras que en éste se exalta una identidad relacionada a la iconografía prehispánica, el edificio forma parte de un gran proyecto hidráulico desarrollado por el gobierno alemanista que despojó a las comunidades indígenas y campesinas del Valle de Lerma de su recurso hídrico, generando una serie de conflictos sociales, desórdenes ecológicos y la destrucción del modo de vida lacustre de esa región.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Hoy, para sostenerse, todas las ciudades (de cualquier tamaño) están obligadas a extraer agua del campo y de su propio subsuelo. Conforme crecen su población, industria, edificación y áreas pavimentadas, crecen también su necesidad de agua y la contaminación que es devuelta como basura al campo. En el último siglo, la ciudad de México ha crecido a un ritmo tal que su expansión obligó a que (hace unos cincuenta años) se comenzara a extraer agua de la cuenca del río Lerma y después del Cutzamala, en el estado de México. Ello significa que más sembradíos, lagos y lagunas, ríos, bosques y especies de animales y plantas desaparezcan o corran peligro y,

La problemática de la construcción de la identidad nacional durante la modernidad en México se sostiene en dos pilares principales: la idealización de un pasado indígena y la utopía del progreso. Contradictoriamente las culturas indígenas y campesinas reales no fueron incluidas en el proyecto moderno aunque los símbolos de su cultura hayan sido convertidos en signos nacionales. El Cárcamo de Dolores es un monumento que, como está expuesto en la placa de metal conmemorativa que se encuentra en el exterior del edificio, visiblemente rememora a los obreros que murieron en la construcción del extenso complejo que abastecería de agua a la Ciudad de México; pero, al margen de lo visible, el edificio también remite a una historia de despojo, destrucción y violencia contra los ecosistemas y las comunidades del Valle de Lerma.

A través del análisis de la obra tanto de Rivera como de Guzik, se reveló la presencia de la idea de ciclo en ambas obras como un concepto relacionado a la continuidad de la naturaleza y de la historia. En el primer apartado analizo el mural de Rivera, el cual está construido por medio de binomios iconográficos que conforman una oda científicista a la vida a través del diálogo de motivos antitéticos: lo prehispánico y lo moderno, la creación humana y la divina, lo urbano y lo rural, lo seco y lo húmedo. Impregnadas de un pensamiento racionalista, estas imágenes, se constituyen como un collage de teorías científicas evolucionistas que exaltan la vida e idealizan el pasado. A la obra de Rivera se suma la de Guzik, una instalación sonora que, resuelta con una estética retro-futurista, evoca el pasado desde una visión nostálgica, compartiendo con Rivera su idealización, pero desde una perspectiva romántica de la tecnología.

---

con ellos, la vida de pueblos campesinos ñahñú, mazahua, náhuatl y mestizos en cuyos bosques y tierras se recupera el agua que bebemos, se producen los alimentos que consumimos y se hace respirable el aire.” Landa Rosas, Octavio, *Agua, saqueo y devastación*, en *La Jornada*, Ojarasca, suplemento mensual, número 116, diciembre 2006, consultado en línea en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/18/oja-portada.html>

El entrecruzamiento de ambas obras en el mismo espacio, genera una serie de preguntas en relación a las estrategias artísticas e institucionales, y a las resonancias entre lo moderno y lo contemporáneo pero también sobre las relaciones entre lo visual y lo sonoro mismas que serán estudiadas en la parte final del texto en la cuál se propone un acercamiento de la imagen a través de la perspectiva sonora, descentralizando el reino de la mirada. Para esto, el ensayo se apoyará en el libro del filósofo francés Jean-Luc Nancy sobre la escucha, *A la escucha*, en el que trata la problemática de lo sonoro desde una perspectiva ontológica y presenta una crítica al “ocularcentrismo” imperante en la cultura occidental. Este análisis estará reforzado por dos textos más de la especialista en literatura comparada Adrienne Janus en los que explica el pensamiento de Nancy en torno a la imagen como una forma resonante que puede ser entendida a través de la perspectiva de la escucha.

Como parte de la metodología para realizar este trabajo hice, junto con mi asesora de tesis, Maria Konta, varias visitas al Cárcamo para estudiar las imágenes *in situ* y así posibilitar el contacto y la experiencia directa con las obras que ahí coexisten. Este acercamiento vivencial fue enriqueciéndose con la investigación bibliográfica y hemerográfica, así como con una serie de entrevistas realizadas al artista sonoro Ariel Guzik, y al director del Museo de Historia Natural, Eduardo Vázquez Martín, metodologías que en su conjunto permitieron la conformación de un marco histórico y conceptual para la elaboración de este ensayo.



## **Estrato 1: El Cárcamo de Dolores: monumento acuático de la modernidad**

El Cárcamo de Dolores, edificio diseñado por el arquitecto modernista Ricardo Rivas, aloja el diálogo entre dos obras de periodos distintos del arte mexicano: el mural de Diego Rivera *El agua, origen de la vida* (1951) y la instalación sonora *Cámara Lambdoma* (2011) de Ariel Guzik. En el acto inaugural se dio lugar a uno de esos rituales políticos representativos de la ideología posrevolucionaria aún vigente, donde la escenificación de lo indígena como instrumento de poder es representado en este caso, por un grupo de danzantes vestidos con atuendos ceremoniales de antiguos mexicas que sacralizaban el espacio cultural con la impronta característica del régimen alemanista.

En el desarrollo cultural y educativo de este sexenio, se fundaron numerosas instituciones culturales como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y la Comisión Nacional de Pintura Mural (1949), pues el Estado jugó un papel rector en la institucionalización de los organismos sociales y culturales, filtrándose en los discursos de los artistas el entusiasmo por la construcción de una “mexicanidad” en la que se exaltó una idiosincrasia ligada a nuestras raíces prehispánicas como forma de crear una identidad nacional.

Una manera de personificar los sueños y utopías del modelo desarrollista de Miguel Alemán fue a través de la arquitectura, el Cárcamo de Dolores, ubicado en la Segunda Sección del Bosque de Chapultepec, es un modelo que materializa el entramado moderno construido mediante tensiones entre el pasado indígena idealizado y el futuro tecnologizado. El Cárcamo está rodeado de fuentes, monumentos y museos,<sup>2</sup> signos

---

<sup>2</sup> La Segunda Sección del Bosque de Chapultepec fue declarada zona de esparcimiento en 1942, como estrategia para frenar el crecimiento de la mancha urbana. En esta parte del bosque, se construyeron dos lagos artificiales, una pista de corredores llamada *El*

optimistas que legitiman la ideología del Estado. Estas construcciones están agrupadas en un binomio temático entre las raíces indígenas y el progreso tecnológico.<sup>3</sup> En el primer conjunto, la fuente “Xochipilli” (1964), la “Fuente de las víboras” (1964) y la fuente “Mito del agua” evocan el pasado prehispánico mediante la reapropiación de iconografías y motivos estilísticos como la arquitectura mexicana, la serpiente emplumada o las cabezas Olmecas; en contraste, el grupo de fuentes “Físicos nucleares” (1964); la fuente “Guardianes del futuro” (1964), y el Museo de Historia Natural (1964), así como el Museo Tecnológico (1970), están resueltas con materiales industriales que hacen alusión a la relación del hombre, la industria y la tecnología.



Fig. 1

En este sustrato ideológico, el arquitecto Ricardo Rivas proyectó el Cárcameo invitando a Diego Rivera, uno de los mayores exponentes de los preceptos institucionales de su época, para participar en la planeación de éste. Según la especialista en arquitectura mexicana Louise Noelle, la forma de este edificio conmemorativo evoca la de un templo clásico sin frontón ni capiteles (ver Fig. 1) y es por ello, opina, que podría asociarse a los pabellones franceses del siglo XIX construidos en los parques. Siguiendo esta comparativa estilística se podría trazar una analogía entre el Cárcameo y la “arquitectura revolucionaria francesa” de finales del siglo XVIII, cuyo estilo ecléctico combinaba elementos de la antigüedad clásica, y el uso de formas puras,

---

*Sope*, el Tren Escénico, la Feria y el Museo de Historia Natural (del arquitecto Leónides Guadarrama), además de numerosas fuentes como, la fuente monumental “Xochipilli”(1964), la “Fuente de las Víboras” (de Leónides Guadarrama), la fuente “Guardianes del futuro” (diseñada por el arquitecto Leónides Guadarrama y Jesús Ricardo García Ortiz), la “Fuente de las ninfas” y la “Fuente físicos nucleares” (ambas del escultor Francisco Zúñiga), y la fuente “Mito del agua” constituida por una serie de monolitos que refieren a las cabezas olmecas. Finalmente, en 1970, se fundó el Museo Tecnológico. (Información extraída del sitio oficial del Fideicomiso Probosque Chapultepec, <http://www.chapultepec.org.mx>)

<sup>3</sup> Con el fin de conseguir la independencia económica, el desarrollismo en México se caracterizó por un fuerte impulso a la industrialización. Se buscaba también la inserción en el mercado mundial y la estabilidad de precios para disminuir la desigualdad social, al tiempo que el discurso político se apartaba de las retóricas de la luchas de clases. El modelo tuvo una etapa exitosa en la que la economía mexicana creció con una tasa del 6% anual durante casi cuatro décadas, y pudo llevarse a cabo un gigantesco programa de obras públicas con las que se modernizó la infraestructura del país.

esféricas y cúbicas, expresadas en masas sólidas, características que le confieren al cuerpo arquitectónico un aura racionalista y funcionalista semejante a la de los regímenes totalitarios, una arquitectura casi desnuda donde los pocos ornamentos remiten siempre a simbologías nacionalistas, por ejemplo los cuatro remates en forma cabezas de serpientes estilizadas, gárgolas mexicanas que ahuyentan a nuestros demonios.

Diego Rivera, en su mural *El agua, origen de la vida*, realizó una propuesta de “integración plástica”, uno de los conceptos relevantes en este universo de la modernidad mexicana, término que comenzaba a generalizarse en México a mediados del siglo XX y que podría definirse como la retroalimentación o simbiosis entre arquitectura y artes plásticas. El movimiento de “integración plástica”<sup>4</sup> surgió como una forma de revertir el efecto de homogenización al que había llegado el estilo internacional en arquitectura, personalizando los edificios modernos por medio de la incorporación de obras de arte como parte funcional de estos y así consolidar una identidad nacional a través de un estilo propio en el arte mexicano. Formalmente el mural de Rivera responde a este movimiento simbiótico entre artes plásticas y arquitectura, sin embargo ¿Qué tanto invita el edificio a procesos de socialización donde el visitante pueda integrarse con el espacio? En palabras de Rivera,

“Si la pintura mural no es esencialmente constructiva, tanto en su organización plástica como mediante los materiales que se utilizan (los cuales a su vez deben tener una relación homogénea con los materiales de construcción del edificio sobre cuyos muros vive la pintura), esta no puede ser totalmente funcional [...] una verdadera pintura mural debe ser [...] un elemento de unión y amalgamamiento entre la máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Para un análisis más extenso sobre este fenómeno en México puede consultarse, Louise Noelle, *Integración plástica, confluencia, superposición o nostalgia*, en XXII Coloquio internacional de Historia del Arte, IIE, UNAM, 1999.

<sup>5</sup> Rivera, Diego, “Arquitectura y pintura mural” en Moyssen, Xavier, *Textos de arte*, UNAM, México, 1986, p. 203.

Sin embargo el Cárcamo fue abandonado al poco tiempo de ser construido, convirtiéndose en una ruina insertada en un parque de monumentos abandonados que se pierden en el paisaje.

El paisaje del Cárcamo es un nodo de significados, por un lado, tal como lo afirma la leyenda inscrita en la placa conmemorativa instalada en la entrada del Cárcamo, este sitio es un monumento levantado “En memoria de los trabajadores que cumpliendo con su deber, murieron en la construcción de las obras del Sistema Lerma 1943-1951,” pues el edificio forma parte de ese extenso complejo hidráulico que incluía dentro de sus funciones, recibir, almacenar y distribuir el agua de este río a la parte noroeste de la Ciudad de México. Aunque el proyecto se inició en tiempos de Manuel Ávila Camacho, en 1941, la construcción comenzó en 1943 y se culminó durante el mandato de Miguel Alemán. En dichas obras, el cauce natural del Río Lerma fue desviado y encausado por “un acueducto de 60 km de longitud que incluye el túnel Atarasquillo-Dos Ríos, unión entre los valles de México y Toluca a través de la Sierra de las Cruces,”<sup>6</sup> esto, para que su agua dulce abasteciera a gran parte de la Ciudad de México, pues para esas fechas la gran urbe crecía desmedidamente como efecto de la centralización de los recursos y las oportunidades laborales.

La desviación del río tuvo efectos socioambientales devastadores en la cuenca del Alto Lerma, secándose los manantiales y gran parte de la extensión de los lagos, hecho que originó la destrucción de humedales y la desaparición de 26 especies de fauna y flora lacustre entre las que se encuentran “las almejas, el salmiche y algunas especies de aves

---

<sup>6</sup> Garza Villarreal, Gustavo, *El proceso de industrialización en la ciudad de México 1821-1970*, El Colegio de México, México, 1985, p. 267.

zambullidoras y flores como el “acaxuchitl”,<sup>7</sup> así como el hundimiento de los terrenos y la contaminación de los mantos freáticos. La crisis actual en el Valle de Lerma implica también la destrucción de la vida comunitaria y campesina de pueblos ñahñú, mazahua, náhuatl y mestizos que desarrollaron un modo de vida íntimamente relacionado con el agua, así como la desaparición de los lagos y los manantiales que dieron vida a toda la complejidad de una cultura.

Así pues, el Cárcamo monumentaliza una obra en la que, bajo los influjos del progreso, se justificaron los mecanismos violentos ejercidos sobre la vida de los pueblos y sus geografías por parte de un proyecto de Estado autoritario pues, como dice Roger Bartra, “la definición de los espacios nacionales suelen implicar un cierto grado de violencia cultural y de violación de las delimitaciones étnicas. La razón de Estado se suele imponer sobre la razón étnica.”<sup>8</sup>

El Cárcamo es un ejercicio conmemorativo de la modernidad mexicana, la culminación de un proyecto que denota el triunfo de la máquina sobre la naturaleza, la idealización de un pasado de origen puro pero que no contempla a las culturas indígenas vivas en el presente, la solidificación de un imaginario institucionalizado y la consolidación de una identidad conformada por una simbología progresista, racional y científica, representada en un monumento acuático de la modernidad que mientras evoca unas muertes, mantiene otras ocultas.

---

<sup>7</sup> Mindahi Crescencio, Muñoz Bastida, “Crisis del agua en el Valle de Toluca. Repercusiones socioambientales por el trasvase”, Simposio *El acceso al agua en América: historia, actualidad y perspectivas*, 53 Congreso Internacional de Americanistas, México, Julio de 2009, p. 13, disponible en: <http://jacintapalerm.hostei.com/AAmericanistasMexico.htm>.

<sup>8</sup> Bartra Muria, Roger, “Sonata etnográfica en no bemol”, en *Museo Nacional de Antropología, libro conmemorativo del cuarenta aniversario*, CONACULTA, INAH, Equilibrista, Turner, Madrid/México, 2004, p. 335.

## Estrato 2: El mural del Cárcamo: Espejo líquido de un paisaje disecado



Fig. 2



Fig. 3

Distribuido en un área de 272 metros cuadrados, el mural *El agua, origen de la vida*, se extiende en el contenedor por donde pasaba el agua del río, escenificando un collage de teorías biológicas sobre el origen de la vida y la teoría darwinista de la evolución de las especies. Entre sus partes superior e inferior, el mural se divide en dos mundos: en la parte de arriba, más seca que la de abajo, se encuentran las construcciones humanas: ciudades, edificios, grupos sociales, el agua es representada como un elemento indispensable para cubrir las necesidades del ser humano, desde las vitales hasta las recreativas; (ver Figs. 2 y 3) mientras que la zona de abajo permanece sumergida en el agua, donde se muestra lo perteneciente al reino de lo biológico, donde se gesta la vida y reside lo primordial (ver Figs. 4 y 5).

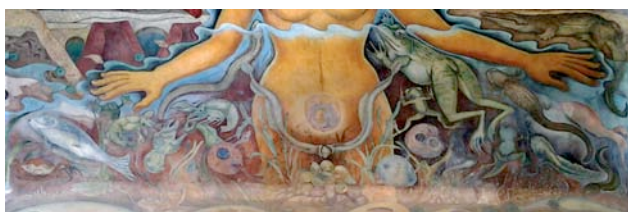


Fig. 4



Fig. 5

El mural está construido a partir de formas curvas expresadas en los contornos de sus figuras, elemento con el que Rivera simuló el movimiento en un medio estático como la pintura. Según el propio pintor, la curva o la onda es una forma que sintetiza la idea de vida, de ciclo, de evolución y transformación, temas centrales del mural; así, a

propósito del uso de la curva en sus murales del *Detroit Institute*, escribe: Yo escojo la expresión plástica del movimiento ondulante que uno encuentra en las corrientes de agua, las ondas electrónicas, las estratificaciones de las diferentes capas debajo de la superficie de la tierra, y de manera general, a través del continuo desarrollo de la vida...<sup>9</sup>

El mural del Cárcamo está conformado por múltiples representaciones alegóricas que evocan la celebración de la vida a través de una serie de imágenes que describen los procesos evolutivos de animales, humanos y plantas, en las cuales se expresa una intención didáctica que motiva la apreciación del agua como un líquido vital. En esta obra pictórica se expresan las teorías científicas y naturalistas que poblaron el pensamiento de Rivera cuyas ideas sobre el arte y la arquitectura también se vieron influenciadas por la ciencia.<sup>10</sup> Según Daniel Vargas Parra, quien ha estudiado profusamente la obra del muralista, una fuente que el pintor reinterpretó en sus ideas sobre arte, arquitectura e “integración plástica”, fue la del “determinismo lamarckiano”, teoría biológica desarrollada por Jean-Baptiste Lamarck según la cual el ambiente determina la forma de los seres vivos. Esta teoría de la adaptación al medio explica que la forma de plantas y animales es una respuesta al medio ambiente en el que éstas viven.

La analogía biológica de la arquitectura, es una idea que influyó en algunas doctrinas arquitectónicas modernas, imbuidas por el pensamiento positivista de Herbert Spencer quien, en 1898, afirmaba “que el crecimiento de los cristales y los organismos era un proceso esencialmente similar”. Así, la idea de que la materia inanimada y la animada eran impulsadas por la misma fuerza creadora de formas, permeó en el pensamiento de

---

<sup>9</sup> Bank Downs, Linda, “Physics and metaphysics in Diego Rivera’s Detroit Industry Murals”, en Peter Krieger, *Arte y Ciencia*, XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE, UNAM, México, 2002, p. 368.

<sup>10</sup> Algunas ideas científicas del pintor pueden observarse también en los murales de la Universidad de Chapingo (1926), en su mural del Rockefeller Center (1934) y en algunos detalles de su obra del Palacio Nacional (1929-1951), y en los murales del *Detroit Institute of Arts* (1932). En estos últimos se advierte cómo los automóviles se constituyen con la misma materia elemental que los seres vivos. Asimismo, sus intereses científicos se nutrieron de diversas fuentes literarias como la *Morfología general de los organismos*, del biólogo alemán Ernst Haeckel o *La Creación: Historia Natural*, una enciclopedia de 9 tomos del doctor A.E. Brehm.

Rivera, quien concibió los edificios como organismos vivos que deben integrarse a la naturaleza del espacio que ocupan, dando paso a la existencia de una relación orgánica entre la forma arquitectónica y el entorno, aunque esta idea no parece aplicarse del todo en la arquitectura del Cárcamo, pues éste más bien se impone en el paisaje como un monumento de formas concretas rígidas e inamovibles.

A decir de Daniel Vargas, Rivera se involucró con la ciencia soviética en su viaje a Moscú (1927) y posiblemente con las teorías sobre el origen de la vida del biólogo Aleksander Oparin, quien en 1922 formuló una hipótesis en la cual exponía que la vida comienza en una atmósfera primitiva que, entre otros compuestos, contenía agua. Mediante descargas eléctricas (relámpagos) se formaron los primeros aminoácidos en esa atmósfera, mismos que después de millones de años, formaron grupos que acabaron por separarse del agua dando lugar a diferencias estructurales en su interior.



Fig. 6

Esta imagen en la que una red de descargas eléctricas infunde vida a los compuestos primitivos de la tierra, está representada en uno de los centros compositivos del mural y se encuentra confinada en una forma circular, con la cual parece sugerir Rivera que el

complejo proceso de la vida pudiera encerrarse en un ambiente controlado por la ciencia: (ver Fig. 6) “En el fondo del Cárcamo y en su centro, un campo microscópico hace ver cómo la energía eléctrica anima los elementos minerales produciendo la primera célula



viva.”<sup>11</sup> A partir de este centro electrificado, donde surge toda la vida que se plasma en el mural, se iniciará una narrativa idílicamente evolucionista que recorrerá los inicios de la materia inanimada hasta las razas de los primeros hombres, las construcciones sociales, las edificaciones modernas y el avance tecnológico.

### ***Binomios Iconográficos***

En las imágenes que hacen referencia a lo tecnológico, hay un conjunto iconográfico en las que parece que la teoría de la evolución biológica se filtra en la materia inanimada de las herramientas de construcción: un grupo de obreros trabaja en la obra del sistema hidráulico, cavando el túnel que dará entrada al agua del río, uno de ellos sostiene un *drifter* o barreno de aire<sup>12</sup> para horadar la tierra y en contraposición dialéctica otro obrero sostiene un pico, herramienta rudimentaria, apenas principio de tecnología (ver Fig. 7).



Fig. 7

¿Cuál es el sentido de Rivera al generar estas analogías entre naturaleza y cultura? la idea de que un objeto cultural puede evolucionar de la misma manera que lo hacen los seres vivos o que la arquitectura pueda integrarse a la tierra,

implica una homogenización entre la materia inanimada y la animada. Según la investigadora Dorothy McMeekin, refiriéndose al ciclo de murales *Detroit Industry*, esta unión, presente también en el Cárcamo, denota un pensamiento ecologista en el que se

<sup>11</sup> Rivera, “Integración plástica en la Cámara de distribución del agua del Lerma, tema medular: El agua, origen de la vida en la tierra”, en Xavier Moysen, *Textos de Arte*, UNAM, México, 1986, p. 57.

<sup>12</sup> Rivera, *Catálogo general de obra mural y fotográfica personal*, SEP/INBA, México, 1968, p.229.

expresa “la idea universal de interdependencia de las cosas vivientes y no vivientes”.<sup>13</sup> Sin embargo el mural del Cárcamo no es una obra ecológica, sino que más bien parece sugerir que el progreso tecnológico es un motor que impulsa el avance social; es decir, que la tecnología es pensada como una fuerza evolutiva que influye en el progreso de las culturas.



Fig. 8

En la composición del mural, el pico y el *drifter* funcionan como dos flechas que apuntan hacia dos mundos contrastantes: el pasado idealizado y obsoleto, y un futuro de progreso y de grandes promesas. Por un lado, la figura del pico, infancia del barreno de aire, podría simbolizar este pasado localizado en un paisaje rural compuesto por un valle rodeado de montañas y remolinos de polvo donde, a través de tres elementos



Fig. 9

arquitectónicos, se muestra el proceso de colonización de una cultura: un *teocalli* es seguido de otra especie de templo ya colonizado y después un edificio moderno con el signo del dólar, narrativas visuales que ejemplifican el pensamiento moderno (ver Fig. 8), por otro lado, el barreno de aire, apunta hacia un paisaje urbano en el cual se describe una ciudad polvorienta en la que Rivera pintó una síntesis de la historia de la arquitectura mexicana hasta llegar a los edificios modernos de su época (ver Fig. 9).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> McMeekin, Dorothy, *Science and Creativity in the Detroit Murals* (Ciencia y creatividad en los murales de Detroit), East Lansing, Michigan State University Press, 1985, p. 14.

<sup>14</sup> Sobre lo que a este tema se refiere véase a Parra Vargas, Daniel “Los edificios copiados del extranjero, del español, durante la colonia, del francés durante el Porfiriato y a Le Corbusiere en la modernidad... Hay varios edificios reconocibles pero el más

¿Podrían estas imágenes personificar la idea del futuro en el pensamiento de Rivera? Si es así, entonces la provincia rodeada de montañas sería la imagen del pasado donde el templo prehispánico es la primera célula a partir de la cuál evolucionará la arquitectura mexicana. Pero sugerir que el avance tecnológico es sinónimo de avance social implica la exclusión de las culturas que no están relacionadas con las últimas tecnologías, como si estas se encontraran estancadas en el pasado. Este modelo contradictorio, posiblemente deja ver una de las ideas imperantes en la modernidad mexicana, donde el mundo indígena y las prácticas campesinas se asociaron al pasado como si ya no formaran parte del presente, esto a pesar de que fueron transformados en signos con los que se construyó el futuro de una identidad nacionalista y desarrollista, como si “el Estado necesitara el cadáver cultural del indio para alimentar el mito de la unidad nacional”,<sup>15</sup> como formula Roger Bartra.

Las ideas positivistas en las cuales el pasado es visto como una etapa que hay que superar para construir el progreso, se basan en la premisa de que los hombres, sometidos a las leyes de la tecnología y de la industria, habrán de comportarse de acuerdo con los mismos patrones, creándose un mundo igualitario. Esta idea no deja de estar presente en el Cárcamo donde se sugiere que el agua, traída a la ciudad por medio de un proyecto gigante de ingeniería, se hace accesible a todos por igual gracias a los avances científicos y tecnológicos.

Si tradujéramos estas ideas en imágenes, en el muro norte del mural, se puede observar una idílica escena en la que una familia trabaja la tierra, poda los árboles, riega la milpa con el agua que se hace accesible por medio de una llave y una manguera. El campo se

---

destacado es el Hotel Reforma construido por Mario Pani durante la década de los cuarenta.” (Parra Vargas, Daniel, *Apuntes para la iconografía de un mural*, UNAM, FFYL, p.15)

<sup>15</sup> Bartra, “Sonata etnográfica en no bemol”, p. 332.

describe en esta sección del mural como un paisaje de tierra fértil, nutrida por el agua. Frente a esta escena de abundancia, en el muro sur se representa una piscina en la que nada una mujer; y en otro fragmento, un hombre se baña en la regadera (ver Fig. 10 y 11). Este conjunto de imágenes sugiere una simultaneidad en la que se revelan tres formas de relacionarse con el agua en contextos espacio/temporales distintos, en los que se localiza el contraste entre el mundo rural y el urbano, como si a través del agua se trazara un discurso evolutivo que circula entre estas diferentes realidades, presentando una historia sin fisuras, sin conflictos ni desvíos.



Fig. 10



Fig. 11

En otro conjunto de imágenes persiste la idea del binomio donde se encuentran el aspecto femenino y el masculino representados por una mujer embarazada de rasgos asiáticos y por la imagen de un hombre de raza negra que simbolizan a los primeros hombres de la tierra,<sup>16</sup> cuyos cuerpos se encuentran divididos entre lo natural y lo tecnológico, mundos que se expresan a través de una silueta de agua del lado derecho y una máquina dirigida hacia su oído izquierdo figurada de manera esquemática.

<sup>16</sup> Estos personajes que emergen del agua encarnan a las dos razas originarias (la mongoloide y la negroide) de las cuales, según Rivera, surgen todos los mestizajes. Diego Rivera escribe, refiriéndose a las últimas exploraciones de la época que, "...Todos los cráneos humanos encontrados entre los fósiles (del Círculo Polar Ártico) pertenecen al tipo mongoloide. Exploraciones equivalentes llevadas a cabo en la Antártida de cráneos humanos del tipo clasificado como negroide... la humanidad nació y evolucionó simultáneamente en los casquetes polares, entonces de clima benigno. Ahí se desarrolló hasta una cultura muy alta, y cuando los polos empezaron a enfriarse... la humanidad bajó desde los polos". (Rivera, *Textos de Arte*, p. 351.)

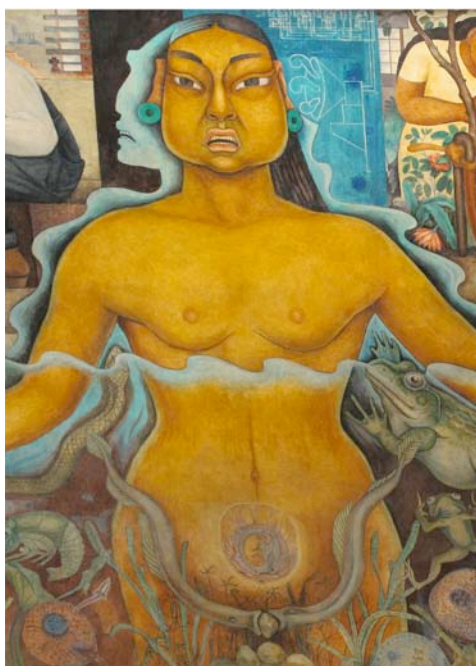


Fig. 12

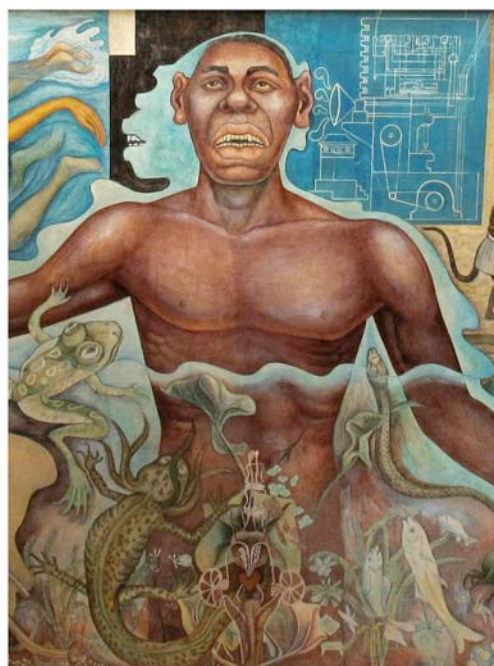


Fig. 13

Los personajes emergen del agua, de ese sustrato primordial e irracional de lo biológico representado en la parte baja del mural; pero este nacimiento parece ser causado por el llamado de los aparatos, artificios de la creación humana, que se dirigen a sus oídos emitiendo sonidos codificados en unas vírgulas que representan, en la iconografía náhuatl, la palabra o el canto, pero también el humo, el vapor o la exhalación del aliento de vida (ver Figs. 12 y 13). Las máquinas azules parecen procesar la iconografía prehispánica transformándola en un signo rígido, reinterpretado por la modernidad tecnológica y la identidad nacional, tal como menciona Roger Bartra “La identidad nacional ha recurrido con frecuencia a símbolos étnicos para definirse [pero esos mismos símbolos nacionales] se han vaciado de vida y, en esa medida, se convierten en signos.”<sup>17</sup> Si en los códices prehispánicos, estas vírgulas de sonido representan el aliento divino, las máquinas de la modernidad las engullen para transformarlas en un producto identitario relacionado con la tecnología y con los modos de producción industriales.

<sup>17</sup> Bartra, “Sonata etnográfica en no bemol”, p. 336.



Fig. 14

Una dialéctica similar entre la creación divina y la humana, está claramente expresada por el binomio de imágenes que se encuentran en los muros este y oeste del mural. Encima del túnel, están representadas unas manos monumentales de las que escurre agua en abundancia (ver Fig. 14). Son las manos del dios Tláloc que están pintadas dentro del edificio como la continuación espacial de la fuente de esta misma deidad que se encuentra fuera. Esta entidad acuática crea y ofrece el agua al hombre. En contraposición a la unidad divina, se encuentra un grupo de ingenieros y obreros que planifican la gran obra hidráulica, sus manos humanas se mueven sobre un plano que es como un mar azul, eco del agua de Tláloc que está enfrente (ver Fig. 15). Una vez más se encuentran en el mural, como si fueran fuerzas complementarias, la personificación prehispánica de la creación divina representada por Tláloc y el proyecto moderno en planeación, en el que el avance tecnológico junto con el esfuerzo humano, representan los pilares para avanzar hacia un futuro lleno de promesas.



Fig.15

## *La paradoja de los materiales y el agua*

Los materiales artísticos poseen una relevancia política y social que llevó a Rivera a defender el fresco como la técnica más coherente para propuestas de “integración plástica”, movimiento que implicaba la interrelación entre la sociedad, la arquitectura y el arte plástico. Según Rivera, el fresco se vincula al edificio “tal como el lienzo es un soporte vinculado con la ciudad acuática de los pintores venecianos pues éste hace referencia a las velas de los barcos.”<sup>18</sup>

La elección de materiales naturales como el temple, implicó para Rivera una coherencia política pues como él siempre afirmó, los materiales sintéticos formarían parte del proyecto capitalista que promueve el consumo masivo de productos desechables. Rivera expresa: Siempre he opinado que el uso de materiales nuevos producidos por la industria en plan comercial es aleatorio y peligroso, puesto que la ley de la oferta y del consumo hace incosteable para los productores una larga duración de los materiales...<sup>19</sup>

Además, la mayoría de los productos sintéticos derivados del petróleo eran importados de Estados Unidos, país ideológicamente antagónico al pensamiento de Rivera quien consideró los materiales naturales como si estos fueran sinónimo de un pensamiento opuesto al capitalismo.

Los requerimientos técnicos de este mural subacuático pusieron a Rivera en un fuerte conflicto pues tenía que ser pintado con materiales sintéticos que resistieran el contacto con el agua. Sin embargo, Rivera, convencido por el arquitecto Rivas y por las rigurosas

---

<sup>18</sup> Rivera, “Arquitectura y pintura mural”, en Moysen, Xavier, *Textos de arte*, p. 204.

<sup>19</sup> Ovando, Claudia, *Diego Rivera. El agua, origen de la vida*, CNCA, 1999, México, p.16.

pruebas que hizo el Instituto Politécnico Nacional a la resistencia del mural, se decidió a usar un material sintético: el BKS-92 o poliestireno líquido. Aunque se hicieron pruebas que demostraron que el mural resistiría ante 40 años de estar sumergido bajo el agua, cinco años después de su conclusión, éste se encontraba fatalmente deteriorado. El mural estuvo bajo el agua de 1951 a 1992, fecha en la que se llevó a cabo una primera restauración bajo la supervisión de CENCROPAM en la cual se desvió el curso del agua. Durante la reinauguración del mural en el 2010, fecha de la segunda restauración, la prensa relata que

“la crítica de arte Raquel Tibol explicó que a ciencia cierta nunca se supo si la pintura de poliestireno usada hubiese soportado la erosión, pues debido a una serie de conflictos del pintor con el entonces presidente Miguel Alemán, se ordenó abrir la compuerta del agua solo 24 horas después de que la obra había sido concluida, sin dejar que se adhiriera completamente.”<sup>20</sup>

Como dice Tibol, nunca podremos saber si el mural hubiera resistido o no, lo que es cierto es que, a pesar de los intentos de conservación, la destrucción de la pintura consume una paradoja pues mientras que las imágenes de Rivera exaltan el aspecto creativo del agua, la fuerza de este elemento terminó por diluir el mural, cumpliéndose un efímero ciclo de vida de éste y del edificio del Cárcamo.

Los materiales, las imágenes y el entorno que rodea al Cárcamo conjugan la dicotomía entre la destrucción y la creación en torno al agua. Una de las contradicciones más inquietantes de este lugar es que, aunque en el mural, el agua es descrita como una fuerza creadora, si este se equiparara con el entorno social actual del Valle del Lerma, debería revelar la historia del despojo del agua a las comunidades originarias, se convertiría en el

---

<sup>20</sup> Antimio, Cruz, “Ariel Guzik inunda con sonido el Cárcamo de Dolores”, *Revista Emeequis*, México D.F., 30 de mayo del 2011, p.59.



espejo de un paisaje que hoy se encuentra disecado, al abandono de la agricultura, a la extinción de animales y plantas a causa de la centralización de los recursos en las capitales urbanas. Al movimiento del mural se le impone el estatismo de la muerte y la desaparición de especies, los peces que nadan en las aguas primigenias de la pintura se convierten en animales disecados y el mural en el reflejo de la ausencia y la sequía, y ya no de la abundancia y la creación.

### **Estrato 3: Sonido y nostalgia del futuro: Ariel Guzik y la *Cámara Lambda***

Después de más de cincuenta años de abandono, el 17 de abril del 2011, se inauguró en el Cárcamo la pieza sonora *Cámara Lambda* (en adelante *CL*), del artista mexicano Ariel Guzik.<sup>21</sup> Siguiendo el mismo protocolo ceremonial que en los cincuenta, la inauguración se llevó a cabo con la presencia de caballeros águila que danzaron entre el humo del copal mientras el jefe de gobierno del Distrito Federal, Marcelo Ebrard, y las autoridades de la cultura daban su discurso de reapertura. Este *deja vu* político inaugural en dos periodos históricos diferentes parece decirnos que el mismo sustrato ideológico del pasado se filtra en los discursos del arte y cultura públicas actuales, a través de la simbología prehispánica utilizada como estrategia política que continua vigente generando la ilusión de un pasado inmutable. Las ideas que propone Guzik en la *CL* evocan también un pasado idealizado pero visto desde la perspectiva del arte sonoro<sup>22</sup> y

---

<sup>21</sup> En su texto *Historia del arte Sonoro en México* presentado en la revista RAS, el artista sonoro e investigador Manuel Rocha Iturbide menciona a Ariel Guzik, como uno de los primeros artistas que trabaja abiertamente con sonido, cuando ya en la década de 1980, en la que comienzan a consolidarse las manifestaciones de este nuevo arte (y del apogeo la música *New Age* en México), crea su *Espejo Plasmath*, un instrumento de cuerdas, cuyo sonido es producto de la captación, amplificación y concentración de campos electromagnéticos provenientes de seres vivos, influencias ambientales e incluso objetos inertes. (definición dada por el propio artista) A partir de este proyecto la obra del artista se perfilará hacia el diálogo entre tecnología y naturaleza, trabajando a partir del concepto de resonancia. (Rocha Iturbide, Manuel, "El arte sonoro en México", en *artesonoro.net*. Disponible en línea en: <http://www.artesonoro.net/soundartwritings.html>, 21 de diciembre, 2012.)

<sup>22</sup> Rocha Iturbide rescata el concepto de *Arte Sonoro* enunciado por el artista británico William Furlong quien argumenta que la presencia del sonido en el arte no se ha podido ser clasificado de la misma forma en la que se estructuran otras categorías artísticas como el arte pop o el arte minimalista: "Este fracaso del sonido por intentar construir una categoría distintiva en sí misma, se ha convertido de hecho en una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y que el trabajo circunscrito se marginaliza. Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando

el romanticismo tecnológico.

Según el artista sonoro e investigador mexicano Manuel Rocha Iturbide, “el *Arte sonoro* es un concepto artificial que surge como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto música ...*Arte sonoro* tiene que ver en general con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral. ...”<sup>23</sup> Así, se puede ver en la *CL*, un ejemplo de arte sonoro pues el sonido es el material principal de esta pieza cuya particularidad es que toma su energía de la naturaleza y la interpreta tecnológicamente. Más adelante en su definición sobre arte sonoro, Rocha Iturbide argumenta que el desarrollo de este arte se encuentra íntimamente relacionado con el propio desarrollo de los dispositivos de audio, evidenciando la particular relación que mantiene el arte sonoro con la tecnología.



Fig. 16

Esta instalación sonora que es la *CL* se compone por elementos que combinan estéticas de otros tiempos, de épocas en las que la tecnología comenzaba a ser sinónimo de un futuro promisorio. Esta pieza intenta restituir la utopía del mundo moderno cuyas promesas se encuentran depositadas en un misterioso artefacto negro, resuelto con una

---

remarcablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición.” (Furlong, William, “Sound in recent art” en *Audio Arts, discourse and practice in contemporary art*, Academy editions, Londres, 1994.)

<sup>23</sup> Rocha Iturbide, “¿Qué es el arte sonoro?” en *artesonoro.net*. Disponible en línea en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>, 13 de noviembre de 2012.

estética retro-futurista que oscila entre el *Art Decó* y el *steampunk*<sup>24</sup> (ver Fig. 16) En palabras del propio creador esta pieza es como una máquina del tiempo pues está inspirada en la ciencia ficción antigua. “Más que *decó*, es una visión futurista de aquella época. Me gusta imaginar que yo hubiera podido concebir este instrumento de esta época, desde aquella.”<sup>25</sup> Esta instalación contiene una armadura de madera laqueada de aspecto antiguo, en la cual se ocultan cientos de circuitos electrónicos, mientras que en la parte de afuera se muestran algunos componentes de tecnologías ya obsoletas de mediados del siglo XX, como unos bulbos que prenden y apagan según funciona el instrumento y que pueden verse a través de una pequeña ventana enmarcada en un rombo de latón. Estos bulbos se encuentran en funcionamiento permanente creando un ritmo que refleja el movimiento del entorno natural, el cual se analizará más adelante. Las bombillas interactúan con un grupo de cristales tallados que simbolizan, cada uno, los elementos de donde toma su energía la *CL* “Las piedras del mueble representan los elementos: El Sol o lo fijo es el cuarzo, el ópalo es el movimiento, la amatista el viento, las nubes la fluorita, etcétera”<sup>26</sup> (ver Fig. 17). La correspondencia de estos minerales con fuerzas de la naturaleza remiten a un sistema simbólico esotérico muy posiblemente retomado por la “Nueva Era” movimiento contracultural de gran auge en la década de los 80 constituido como un sistema de creencias sincrético que reinterpreta mitos y religiones, en el que algunas piedras, plantas y metales no sólo simbolizan a los elementos sino que, se piensa, poseen propiedades curativas.

---

<sup>24</sup> El *steampunk* es un subgénero de la ciencia ficción que recrea futuros proyectados en nuestro pasado pero que no se han realizado. A través de la creación de objetos y aparatos con una estética *retrofuturista*, esta corriente juega con las realidades supuestas en las que la civilización ha tomado un camino científico diferente al actual.

<sup>25</sup> Jimenez, Arturo, “Ariel Guzik subraya el valor del arte para atajar la violencia y el desdén a la cultura”, en *La jornada*, México, 6 de mayo, 2011, Cultura, p. 7<sup>a</sup>.

<sup>26</sup> Guzik, Ariel, “La Cámara de Lambda”, en *Diego Rivera y el agua, origen de la vida*, Disponible en línea en: <http://www.planverde.df.gob.mx/carcamodedolores/camara-de-lambda/>, 23 de febrero, 2013.



Fig. 17

Resulta un tanto inquietante que las piedras y los bulbos se encuentren agrupados en un mismo conjunto pues cada uno de estos elementos representa mundos antagónicos, a saber, el de la magia y el de la tecnología, sin embargo, al encontrarse en un mismo campo, parecen compartir una fuerza oculta y poderosa que permite que se comuniquen entre ellos. Es posible encontrar esta mezcla de paradigmas en la

parafernalia del cine de ciencia-ficción mexicana, por ejemplo en las películas del Santo cuyas escenografías están pobladas por máquinas futuristas fabricadas con detritos tecnológicos y “donde la ciencia y la magia resultan con frecuencia indistinguibles y la figura del científico se confunde con personajes que oscilan entre la medicina y la hechicería.”<sup>27</sup>

Ariel Guzik podría representar la actualización de ese personaje híbrido inventado por la cultura popular mexicana pues en él se combinan varias facetas que fluctúan entre el artista, el sanador o curandero, el iridiólogo, el músico y el inventor de instrumentos. Su taller, al cuál pude acudir para realizar algunas entrevistas, se encuentra poblado de figurillas prehispánicas, máquinas retro-futuristas, frascos con hierbas, radios viejos intervenidos, morteros, cuarzos; elementos que, reunidos en un mismo espacio, me hicieron pensar en una tensión similar a la que compone los binomios iconográficos presentes en el mural de Rivera en los que se mezcla el mundo indígena y la tecnología, como simbolismos de un pasado idealizado y un futuro de progreso. En la obra de Guzik

<sup>27</sup> Schmelz, Itala, “El científico loco y sus criaturas” en *El futuro mas acá, Cine mexicano de ciencia ficción*, CONACULTA, Filmoteca UNAM, Difusión Cultural UNAM, Landucci, México, 2006, p.42.

existe también un juego dialéctico que oscila entre el mundo secreto de la naturaleza encantada y el mundo tecnológico construido por circuitos electrónicos y aunque en su obra no aparezcan elementos propiamente indigenistas, si se filtra en su discurso un tinte de esoterismo mexicano.

En diálogo con la obra de Rivera, la *CL* resalta el carácter grandilocuente del monumento a través del uso poético y esotérico de la tecnología, como si la máquina pudiera traernos de vuelta las promesas de un futuro utópico. Otro elemento presente en la instalación es un órgano conformado por dos juegos de pipas que están suspendidos en los muros de este monumento, su disposición es similar al de los órganos de una iglesia. (ver Fig. 18) La intención del artista, descrita por él mismo, es la de crear una especie de capilla subrayando el aspecto eclesiástico del Cárcamo, así, el sonido de estos cilindros dorados imbuido de la estética religiosa, se propaga en el edificio, convirtiendo el espacio arquitectónico en un instrumento expandido,<sup>28</sup> creando una atmosfera visual y sonora para escenificar una especie de templo que el espectador puede recorrer implicándose en una experiencia pictórica, arquitectónica y sonora.



Fig. 18

<sup>28</sup> En el texto “La instalación sonora”, Rocha Iturbide argumenta que el espacio pueda ser considerado como un instrumento musical, imaginando, por ejemplo, que éste es una guitarra gigante o que se convierte en un espacio acústico (Rocha Iturbide, Manuel, “La instalación sonora”, en *Artesonoro.net* Disponible en línea en: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora.pdf>, 24 de octubre, 2012.

Ariel Guzik fue invitado por el director del Museo de Historia Natural, Eduardo Vázquez Martín para restituir el sentido del edificio, un antecedente a esta invitación, y donde se gestó el primer vínculo entre Ariel Guzik y el Museo de Historia Natural, fue el programa de residencias creativas echado a andar en 1999 por el entonces director del museo Marco Barrera Bassols, y por Elías Levin, quienes impulsaron este proyecto con la propuesta de renovar el museo a través del diálogo interdisciplinario entre arte y ciencia. Como parte de este proyecto, Ariel Guzik trabajó y vivió dentro del museo durante 5 años, en el entonces llamado *Expolab* donde se cristalizaban veinte años de trabajo en sistemas electrónicos relacionados con la música, la comunicación y la ingeniería biomédica. El producto de estas investigaciones fueron *El Resonador espectral Armónico* o *REA* y el *Espejo Plasmath*, dos obras que a su vez son los antecedentes directos de la *CL*.

En un esfuerzo por restituir el sentido al Cárcamo, las autoridades del Museo de Historia Natural invitaron a Ariel Guzik argumentando que la desviación del río había dejado un vacío en el recinto, erigido en un principio como un monumento al agua, así, la pieza sonora cumple con el cometido de resonar dentro de una estructura moderna, re-monumentalizando el edificio sin cuestionamientos, al tiempo que metafóricamente intenta regresar la presencia del agua por medio del sonido devolviendo al Cárcamo su título de “templo al agua”, mismo que parece ser ensalzado por el par de órganos dorados y eclesiásticos suspendidos en las paredes del edificio. La *CL*, al dialogar con el espacio del Cárcamo parece reafirmar el sentido moderno de monumento pero no lo actualiza, siendo que una de las principales preocupaciones del arte contemporáneo se basa en el “esfuerzo por actualizar el concepto tradicional de monumento como modelo dominante del arte público de la modernidad.”<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Medina, Cuauhtémoc, “Exhibitions ‘are material forces’ too”, en *The Deep of the Modern, A Subcyclopedia*, Catálogo de la Bienal europea de arte contemporáneo, Manifiesta 9, Ed. Silvana, Milan, 2012, p.25.

Otro de los dispositivos presentes en la *CL* es una antena que se encuentra fuera del edificio (ver Fig. 19) cuya verticalidad dialoga con las torres porfiristas del sistema de aguas de principios de 1900 que rodean al Cárcamo, obra que es un antecedente del sistema Lerma, y que provocó la desecación de los lagos de Xochimilco y la extinción de cientos de especies de esa región. Esta torre o antena trabaja a partir de principios mecánicos y electromagnéticos desempeñando la función de captar mediante sensores las señales y texturas meteorológicas del medio ambiente, mientras que, por debajo de la tierra, otros sensores captan la sonoridad del flujo del agua, su caudal y su temperatura. “Este sensor está constituido por elementos sumergibles que detectan la sonoridad y la entropía producida en un cristal semiconductor. Aporta la señal de ruido blanco que junto con otras señales provenientes de la torre meteorológica, hace fluir los ensambles armónicos y subarmónicos de la cámara”.<sup>30</sup> El “ruido blanco” recolectado por estos dispositivos, es procesado por la consola negra antes descrita, y finalmente, el sonido emerge por el órgano de latón.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Guzik, Ariel, “La Cámara de Lambdoma”, en *Plan Verde*. Disponible en línea en: <http://www.planverde.df.gob.mx/carcamodedolores/camara-de-lambda/>, 21 de diciembre de 2012.

<sup>31</sup> El resultado sonoro es una combinación de armónicos y subarmónicos de una escala específica, los cuales resuenan en los tubos de latón. Las pipas del muro norte están afinadas para producir sonidos armónicos, y las del sur, los subarmónicos. Así, los sonidos, compenetrados con los tiempos naturales, van mutando de acuerdo a cómo transcurre el día, dependen de las nubes, la lluvia, el frío o el calor del entorno.



Fig. 19

Este proceso, similar al de la destilación alquímica, parece sugerir que el sonido escuchado es la esencia del agua y del paisaje que rodea al Cárcamo, tal como menciona el investigador Renato González Mello respecto a la tradición esotérica, en la que se “supone que los jeroglíficos y símbolos remiten de alguna manera misteriosa a la esencia de la cosa misma, y no que sean simples tropos convencionales de una retórica,”<sup>32</sup> así, la premisa de la *CL* parece insinuar que el espectador puede ser “bañado” con la esencia misma del agua vuelta sonido, destilada a través de una máquina de evaporación.

La “esencia del agua”, transformada en sonido, es transmitida al espectador/escucha, a través del órgano por medio de la resonancia, fenómeno que el artista describe como “un lenguaje universal entre las criaturas que habitamos el planeta”.<sup>33</sup> La idea de que existe un “lenguaje universal” que comunica a todos los seres, nos lleva, una vez más, a pensar en el sustrato esotérico del cuál está imbuida la obra de Guzik, según el cuál, existen

<sup>32</sup> González Mello, Renato, “Diego Rivera: Entre la transparencia y el secreto”, en Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate, 1920-1950*, UNAM, México, 2002, p. 41.

<sup>33</sup> Guzik, “Ariel Guzik”, en *Last.fm*. Disponible en línea en: <http://www.lastfm.es/music/Ariel+Guzik>, 17 de enero de 2013.



fuerzas sutiles que funcionan como agentes de cambio en la naturaleza. El artista expresó en una entrevista realizada en 2011, que el objetivo de la *CL* era “poner reversa a la entropía, inyectar armonía a un sistema caótico [...] a un desorden progresivo, incluso sanar el agua enferma.”<sup>34</sup> Es cierto que la *CL* toma el “ruido blanco” del entorno y lo procesa en armónicos y subarmónicos, creando un sonido continuo anclado a los ritmos de la naturaleza, pero hablar de revertir la entropía denota un pensamiento que idealiza el alcance de la obra, dotando al objeto artístico de un aura enigmática conformada por mecanismos impenetrables y secretos.

Este hermetismo sugerido en el discurso que rodea a la *CL* se conforma a través de la construcción de una atmósfera sonora que sugiere la presencia incorpórea del agua ausente, una evocación fantasmal que bien podría formar parte del universo fantástico de las novelas de ciencia ficción, género literario del cual se nutre la obra de Guzik conformada como una colección de máquinas del tiempo, aparatos que ostentan traducir en imagen las señales del universo o naves sumergibles que se comunican con seres abismales a través de la resonancia, artefactos que parecen concretar las fantasías de títulos que van desde *El Golem*, del escritor austriaco Gustav Meyrink; la película *2001 Odisea en el espacio*, dirigida por Stanley Kubrick; la novela de ciencia-ficción *Lost in Space*, de George O. Smith, hasta los trabajos del dibujante y escritor Roland Topor, y las obras de Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, H. P. Lovecraft y Edgar Allan Poe.

La obra de Guzik, específicamente la *CL*, está compuesta como un “pastiche tecnológico” en el que se combinan tecnologías actuales y obsoletas, donde se ocultan las primeras y se muestran las segundas, proponiendo un ejercicio que evoca los futuros proyectados en un pasado incierto, futuros inspirados en la ciencia ficción mexicana, de tecnologías

---

<sup>34</sup> Celia Moreschi, entrevista con el artista, 29 de junio de 2011.

hechas de retazos reciclados: antenas extraídas de la literatura fantástica, piedras mágicas, bulbos que se animan rítmicamente, órganos de iglesia y un alfabeto esotérico inventado por el artista. La concatenación de tales elementos convierten a la *CL* en un objeto casi ilegible, en una obra hermética cuyos códigos remiten unos a otros entre sí pero que no se abren a quien los mira/escucha, generándose un aura de misterio inaccesible.

Esta máquina esotérica que es la *CL* intenta traer de vuelta al agua dentro del Cárcamo, devolviendo metafóricamente al edificio su sentido. En la inauguración de esta pieza, se repartieron a los espectadores fotocopias de un manifiesto en el que se mencionaba que “la posibilidad de construir [la obra] surgió del único fracaso del recinto: la imposibilidad de que el mural de Rivera sobreviviera en contacto con el agua.”<sup>35</sup> Pero la impermanencia del mural no es el único fracaso que rememora el Cárcamo, pues como expresé anteriormente, el edificio remite a las secuelas de las decisiones tomadas por un sistema que impuso las necesidades de la gran ciudad a las del campo, dejando detrás de sí un paisaje árido y una severa crisis ecológica, económica y social en el Valle de Lerma, la cual, permanece hasta la actualidad. Visto desde esta lente, el sonido de la *CL* es la fantasmagórica evocación de las comunidades, de los animales y ecosistemas perdidos o en peligro de desaparecer a causa de la desecación de los lagos de la Cuenca de Lerma.

La obra de Guzik es un gesto nostálgico que remite a la ausencia del agua desde una perspectiva romántica y retro-futurista donde la contemplación de la naturaleza es filtrada a través de la tecnología. Para el artista “Esta música busca crear en los espectadores un estado de introspección y, al mismo tiempo, de toma de conciencia de la fuerza y amplitud del caudal de este valioso elemento que fluye, a manera de sangre, por las múltiples arterias de la ciudad de México.... Esta pieza ha

---

<sup>35</sup> Guzik, manifiesto repartido el 27 de diciembre de 2011 en la reinauguración del Cárcamo.

sido diseñada con el propósito de conservar los motivos originales de este recinto: la contemplación y la conciencia.”<sup>36</sup> Cabría preguntarse ¿Cómo podrían tener una visibilidad artística los conflictos socioecológicos que impregnan al Cárcamo para crear una conciencia sobre los daños ecológicos de este entorno?

#### **Estrato 4: La actualidad del Cárcamo: Genealogía de conflictos y reactivaciones**

Para definir las claves que conforman el concepto de monumento y así poder analizar al Cárcamo en relación a la construcción de la memoria, partiré de las reflexiones descritas en el texto *La escultura en el campo expandido* de la teórica del arte Rosalind Krauss quien define la categoría de escultura a partir de la lógica del monumento, el cuál se asienta siempre “en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del uso o significado de ese lugar,”<sup>37</sup> señalando o representando un significado o acontecimiento específico en relación a un espacio dado. Aunque Krauss se refiere particularmente a la escultura y a su condición conmemorativa, las mismas características de su definición pueden ser aplicadas al Cárcamo el cuál se comporta como un monumento arquitectónico/escultórico/pictórico/sonoro que entre otros significados, intenta señalar la muerte de los obreros que trabajaron en la construcción del sistema Lerma.

Este complejo de obras es una huella en el bosque de Chapultepec que debería recordarnos la problemática relación que ha mantenido históricamente la Ciudad de México y el agua, sin embargo lo que este edificio trata de hacer es enaltecer la obra hidráulica del Lerma como un heroico portento de ingeniería, es una marca en el espacio que nos recuerda los grandes avances del desarrollismo alemanista. Pero ¿podemos

---

<sup>36</sup> Guzik, “Cámara de Lambda”, en *Diego Rivera y el agua: origen de la vida*, disponible en línea en: <http://www.planverde.df.gob.mx/carcamodedolores/camara-de-lambda/>, 7 de marzo del 2013.

<sup>37</sup> Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en Hal Foster, *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002, p. 64.

considerar estas señales conmemorativas que dieron origen a la construcción del Cárcamo como significados inmutables? Según Rosalind Krauss, la lógica tradicional de monumento empezó a desvanecerse a fines del siglo XIX cuando dos obras de Rodin, *Las puertas del infierno* y la estatua de *Balzac*, que fueron concebidas como monumentos, pueden encontrarse como copias en distintos lugares del mundo sin que exista ninguna versión en los lugares originales. Krauss parte de este par de acontecimientos para hablar de una “falta de sitio” o “carencia de hogar” como características del modernismo, periodo en el que el monumento es producido “como abstracción, como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial.”<sup>38</sup>

El Cárcamo puede ser leído a través de estas características de desplazamiento y ausencia que señalan la crisis del monumento, escondido en medio del bosque, ya no parece hacer referencia a nada sino a si mismo, mientras que el elemento sobre el que se sustenta gran parte de su condición significativa, el agua, hoy está ausente. El edificio no ha perdido su lugar pero si su significado, convirtiéndose en ruina al poco tiempo de ser construido, corriendo la misma suerte que las edificaciones de la segunda sección de Chapultepec y en general de la mayoría de los monumentos fundados para legitimar los discursos de Estado, mismos que parecen concentrar toda su eficacia en las ceremonias inaugurales. De ser un edificio hidráulico y funcional con una connotación de monumento, el Cárcamo se desplaza al terreno de los espacios culturales siendo adoptado oficialmente en 2010 por el Museo de Historia Natural, formando parte de su gran proyecto de refundación. Este desplazamiento de monumento a espacio museístico no resulta demasiado inconexo pues a ambos recintos los une un mismo origen: “el arte nace

---

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 64.

funerario, las sepulturas de los grandes fueron nuestros primeros museos, y los difuntos nuestros primeros coleccionistas.”<sup>39</sup>

El Cárcamo es una especie de mausoleo transformado en la extensión de un museo, la muerte forma parte de sus cimientos aunque las obras que ahí se exhiben no hagan referencia a ello. El propio edificio señala someramente el acontecimiento de pérdidas de vidas humanas a través de una placa conmemorativa que escasamente es vista por miradas fortuitas al tiempo que las propuestas plásticas de Guzik y de Rivera, independientemente de su calidad estética, carecen de una plataforma crítica, pues éstas describen el agua como un motivo poético que remite a la pureza y a la transparencia resaltando su carácter mítico, presentando un sentido alegórico que se superpone a los estratos invisibles de los conflictos generados en torno a este recurso natural.

Enmarcado por un conjunto de ruinas del modernismo, el Cárcamo es la huella arquitectónica que expresa la culminación del gran proyecto hidráulico desarrollista, creado por un sistema sumamente autoritario en el que se despojó a comunidades enteras de su recurso y por tanto de su forma de vida lacustre, usando justificaciones tan absurdas como que "parte del agua que se derive hacia México no se quitará a nadie. [pues] Será agua que actualmente se pierde por evaporación..."<sup>40</sup> Argumento expresado desde la perspectiva gubernamental del Estado de México que aunado a otros tantos configuró un discurso justificatorio revistiendo este gran proyecto de un vasto sentido público.

Otro de los argumentos que se utilizaron para convencer a los pobladores de Lerma para extraer el agua de su territorio, fue la promesa de compensar con tierras a los campesinos,

---

<sup>39</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 1922, p. 20.

<sup>40</sup> Noriega, José S., citado en, Siva A., Rafael, "Agua y subordinación en la Cuenca del Río Lerma", *Universidad Nacional del Estado de México*, Disponible en línea: <http://www.uaemex.mx/plin/psus/rev5/e02.html>, 14 de junio, 2013.

“Esta medida de repartición debió funcionar como un inhibidor de manifestaciones sociales contrarias a las obras.”<sup>41</sup> Cosa que no pudo evitarse pues hasta la fecha existen conflictos entre los pueblos debido a la división de unas tierras que además son completamente estériles. Actualmente la poca agua que queda en el valle está contaminada por los desechos tóxicos de los grandes parques industriales, y las poblaciones han tenido que modificar radicalmente su modo de vida y su forma de sustento, abandonando la agricultura, la pesca y cacería tradicionales.

Mientras que las comunidades indígenas vivas del Valle de Lerma han sido despojadas de su recurso y el sustento de su cultura, en el Cárcamo se alude a una simbología indígena o prehispánica mencionada anteriormente, ligada a la identidad nacional como las cabezas de serpientes que rematan las esquinas del edificio, la representación de una familia indígena sedienta, el *teocalli*, los chalchihuites y las vírgulas prehispánicas de la palabra representados en el mural de Rivera, hasta los danzantes neo-mexicas de los rituales inaugurales, motivos, imágenes y espectáculos que “se han vuelto un signo abstracto que alude a valores muertos y delimita espacios petrificados de culto oficial. En realidad ya no son símbolos, sino signos que adornan los actos de traspaso e investidura de poderes y que marcan los recintos ceremoniales para distinguirlos de los lugares comunes propios de la sociedad civil.”<sup>42</sup>

El Cárcamo mismo se ha convertido en un signo rígido que difícilmente puede ser leído. A través de la cultura y el arte se ha tratado de infundir vida nuevamente en este espacio seco que es el Cárcamo. Después de un largo periodo de abandono, la presencia de la *CL* reactivó una lectura del mural omitida durante décadas, devolviendo a la imagen pictórica

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Bartra, “Sonata etnográfica en no bemol”, p. 337.

su dimensión sonora y por lo tanto también cinética y de transformación, cualidades que, según el filósofo italiano Giorgio Agamben,<sup>43</sup> son de por sí inherentes a la naturaleza de la imagen, refiriéndose sobre todo a la imagen que conforma la memoria, tanto personal como colectiva. Agamben apela a la transformación de las imágenes ejemplificando esta idea a través del análisis de un video de Bill Viola sobre las pasiones, en los que el videoasta retoma cuadros clásicos y los pone en un movimiento ralentizado, lo que sorprende es la puesta en movimiento del tema iconográfico... no es solo ver en movimiento unas imágenes que el espectador no estaba acostumbrado a ver en movimiento sino “la transformación que concierne a la propia naturaleza de las imágenes”<sup>44</sup> El sonido de la instalación sonora, al aportar un elemento temporal, liberó al mural del estatismo y éste se reincorporó al flujo de la memoria.

Con la *CL* el Cárcamo es reinaugurado y el mural volvió a entrar en circulación mediática, a ser mencionado en los periódicos así como en las redes sociales, y las actuales generaciones comienzan a visitar el Cárcamo y a conocer esta obra de Rivera que había caído en la parálisis, una obra poco difundida y poco estudiada. El acierto de la reactivación es innegable pues las imágenes del Cárcamo comenzaron a cargarse de tiempo y a penetrar en la memoria colectiva, así la imagen puede crecer y transformarse como un elemento vivo pues “...las imágenes viven dentro de nosotros... somos *databases* vivientes de imágenes –coleccionistas de imágenes– y una vez que las imágenes han entrado en nosotros, no dejan de transformarse de crecer”<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> En su libro *Ninfas* el autor habla sobre la vida de las imágenes por medio de diferentes conceptos o elementos fundamentales del arte tomados de diversas fuentes: el tema del *Fantasmata* presente en el tratado del coreógrafo y compositor italiano Domenico da Piacenza, los conceptos de *Pathosformel* y *Nachleben* o *afterlife* tomados del historiador alemán Aby Warburg, el tema de *ninfa dargeriana* desarrollado a partir de los dibujos del escritor e ilustrador estadounidense Henry Darger y la imagen dialéctica de Walter Benjamin, Agamben, Giorgio, *Ninfas*, traducción de Antonio Gimeno Cuspinera, Ed. Pre-textos, Valencia, 2010.

<sup>44</sup> Agamben, *Ninfas*, p. 10

<sup>45</sup> Viola, Bill, citado en Giorgio Agamben, *Ninfas*, p.11.

Las imágenes del mural, al ser puestas nuevamente en circulación, tienen la oportunidad de ser reinterpretadas y transformadas, sin embargo el movimiento de reactivación del Cárcamo se encuentra anclado en un *bucle* histórico repetitivo y autorreferencial en el que la obra contemporánea funciona como un elemento que activa el monumento moderno jugando el papel de “preservar los restos y los ecos del modernismo.”<sup>46</sup> El mural, reinterpretado desde el punto de vista mediático y de las autoridades culturales, continúa “leyéndose” a partir de una lógica que se basa en las cualidades intrínsecas del objeto artístico sin tomar en cuenta los factores con los que el arte se encuentra interrelacionado, así, los signos rígidos del modernismo mexicano son resguardados.

¿Cómo devolver a la vida unas imágenes petrificadas que forman parte de un proyecto relacionado con la muerte y la destrucción de comunidades y ecosistemas enteros? Agamben se preocupa, junto con el historiador Aby Warburg, por la supervivencia de las imágenes en la memoria; así, escribe: “Las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituirles a la vida”.<sup>47</sup> ¿Cómo sumergirse en la complejidad de una imagen líquida sin contemplar solamente el reflejo que esta proyecta? Una forma de devolver la vida a las imágenes es activando sus relaciones con el entorno, si el Cárcamo, el mural y la *CL* continúan leyéndose a partir de su formalismo estético, como si éstos estuvieran encapsulados en un universo aislado, independiente a las relaciones que se generan en su entorno social e histórico, se dejaría de lado el dinamismo y la complejidad que se establece cuando el arte es observado como sistema cultural.<sup>48</sup> Aislar una imagen es congelarla, sin embargo, al ser ésta puesta en relación

---

<sup>46</sup> Smith, Terry, *¿Que es el arte contemporáneo?*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2012, p.56.

<sup>47</sup> Agamben, *Ninfas*, p. 23.

<sup>48</sup> Para el antropólogo estadounidense Clifford Geertz, el arte se construye como un “sistema cultural”, es decir “como mecanismos complejos para definir las relaciones, sostener las normas y fortalecer los valores sociales.” Clifford, Geertz, “El arte como sistema cultural”, en *Conocimiento local, ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1994, p. 121.



con lo que la rodea, la propia imagen se convierte en un elemento vivo capaz también de generar relaciones y correspondencias, comportándose como una materia líquida y cambiante que se modifica en su transmisión histórica y en la memoria individual y colectiva.

### *De lo visual y lo sonoro*

Hasta ahora he analizado algunos de los significados visibles e invisibles presentes en el edificio del Cárcamo y se han revelado algunas relaciones de poder expresadas a través de las imágenes que conforman este monumento moderno, ahora, situándome en una posición distinta, continuaré con el análisis de las relaciones entre lo visual y lo sonoro que se ponen en juego al entrar en diálogo la *CL* y el mural de Rivera. Según Manuel Rocha Iturbide, “Al sumar un elemento que tiene un lenguaje esencialmente ajeno al campo visual, se crea irremediamente una conexión x entre el sentido de la vista y el sentido del oído”<sup>49</sup> En el Cárcamo, durante años, imperó la mirada y la imagen visual; el mural de Rivera, se erigía como única presencia que completaba el sentido del edificio integrándose a los muros de éste; sin embargo, con la incidencia de la *CL*, se reveló el potencial sonoro del edificio despojando al reino ocular de su posición predominante, abriendo paso a una percepción envolvente cuya puerta es el oído.

Aunque la *CL* forma parte de una estrategia de revitalización oficialista y en ese sentido forma parte también de un discurso político/cultural, la atmósfera que se desprende de esta instalación sonora no es ni música ni discurso, pues no contiene ningún mensaje en particular que deba ser descifrado por el sentido racional ligado a un sistema de

---

<sup>49</sup> Rocha Iturbide, “La escultura y la instalación sonora”, en: *artesonoro.net*, disponible en línea en: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora.pdf>, 19 de octubre, 2012.

pensamiento regido por el orden visual, sino que es percibido sin obstrucciones, o en todo caso, con menos filtros, por el sentido receptivo de la escucha. El filósofo francés Jean-Luc Nancy introduce en la primera parte de su libro *A la escucha*, dedicado a la música, la resonancia y la escucha, una de las interrogantes principales de su texto “¿De qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente, es decir cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje?”<sup>50</sup> El arte sonoro propone una respuesta a esta pregunta al abrir en la historia del arte occidental predominantemente visual y en la historia de la música, la posibilidad de percibir los sonidos y los ruidos del mundo sin que estos tengan que remitir necesariamente a un discurso lógico. Este tipo de manifestación artística rompe con el paradigma visual/racional al formular una propuesta que opera a partir de la resonancia fundamental, esa que no es música ni discurso.

El sonido liberado de un mensaje concreto, permite que emerja la resonancia que mora debajo del terreno de lo sensato, cuando la escucha va más allá de la comprensión lógica, surge una reverberación fundamental, una vibración que subyace en el fondo del sentido.<sup>51</sup> La *CL* se basa en esa resonancia fundamental que Guzik propone, románticamente, como una forma de comunicación universal, sin embargo en este fundamento del sonido sin mensaje no existen códigos descifrables ni interpretables. La presencia sonora de la *CL* no es propiamente la manifestación de algo, no ostenta ni representa nada en el sentido en que lo hace el mural de Rivera que es una obra discursiva basada en narrativas lógico/visuales en las que se despliegan una serie teorías sobre la evolución y el origen de la vida. La *CL* no describe nada, más que presencia es

---

<sup>50</sup> Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Amorrortu editores, Buenos aires, 2007, p.15.

<sup>51</sup> “Una de las formas en las que Nancy hace resonar el ‘sentido’, sobrepasando las limitaciones del sentido significante o el sentido como *logos*, es jugando con las múltiples resonancias de la palabra: (1) ‘sentido’ (*sense*) como un sentido inteligible y significante, o como significado; (2) ‘sentido’ como un sentido perceptual o sensual y como afecto; y (3) ‘sentido’ como el sentido de una dirección, impulso y movimiento.” En Janus, Adrienne, “Listening: Jean-Luc Nancy and the “Anti-Ocular” Turn in Continental Philosophy and Critical Theory”, en *Comparative Literature*; Spring 2011, Vol. 63 Issue 2, p. 190. Disponible en línea en: <http://www.deepdyve.com/lp/duke-university-press/listening-jean-luc-nancy-and-the-anti-ocular-turn-in-continental-N6EgaVOcRJ>.

una forma que penetra en el interior del escucha y que va más allá del sentido racional y que se mueve del objeto emisor al cuerpo receptor.

La *CL* es una obra esencialmente móvil cuya presencia es un flujo constante de ondas que avanzan y retroceden rítmicamente, un encadenamiento de sonidos y silencios anclados a los ritmos naturales, al ciclo de las estaciones, al curso del día y la noche. No es una obra estable sino algo que viene y va, del escucha a los órganos de latón y de los órganos al escucha, creciendo y decreciendo en el espacio. Nancy describe lo sonoro como un lugar de infinitas remisiones, configuradas como un incesante ir y venir del emisor del sonido a su receptor o su escucha. “Mientras la presencia táctil o visible se mantiene en un ‘al mismo tiempo’ inmóvil, la presencia sonora es un al ‘mismo tiempo’ móvil, vibrante por el ida y vuelta entre la fuente y el oído, a través del espacio abierto...”<sup>52</sup> Aunque en el mural de Rivera se incorpora movimiento por medio de la curva, su presencia visual se manifiesta ante el espectador como algo concreto que no cambia. Un cuadro, una pintura, es una imagen quieta que generalmente requiere del espectador que esta quietud sea recíproca, mientras que una pieza sonora o musical es movimiento que genera movimiento interno en el receptor, pues para sonar tiene que vibrar, además de que no es requisito que el escucha permanezca quieto para oír música, al contrario, muchas veces participará llevando el ritmo con su cuerpo, bailando o danzando.

Si lo puramente sonoro tiende a volatizar el reino de los conceptos lógicos, lo visual se adhiere a conceptos fijos. El modelo visual ha prevalecido en la historia del pensamiento occidental como un eje que centraliza los modos de percepción. Ante esto, Nancy plantea las bases de una crítica al “ocularcentrismo” que durante tanto tiempo ha reinado en el

---

<sup>52</sup> Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, p. 37.

pensamiento occidental, presentando un esfuerzo por descentralizar el dominio de la mirada y desarrollando “una filosofía o modo de pensamiento que atienda las posibilidades ofrecidas por la escucha -que intente reintegrar los modos de percepción sensual excluidos por el “ocularcentrismo” y la abstracción conceptual asociada a la vista”.<sup>53</sup> El mural de Rivera es un claro ejemplo de esta racionalización ligada al terreno de la vista pues sus imágenes plantean una iconografía rígida que remite siempre a un lenguaje simbólico/racional anclado a una serie de ideas científicas, políticas y sociales, y aunque la CL se inserte en un discurso ecológico/tecnológico, su sonido en sí mismo no “dice nada”. La vista, dice Nancy, mantiene una relación con la idea mucho más íntima de la que se establece entre idea y sonido. “Figura e idea se corresponden mejor de lo que lo hace lo audible y lo inteligible o lo sonoro y lo lógico... habría más isomorfismo entre lo visual y lo conceptual...”<sup>54</sup>

Pero, aunque hasta ahora se ha planteado una clara distinción entre la presencia visual y la penetración acústica, también es cierto, como dice Nancy, que la resonancia está en el fondo de todos los registros sensoriales, pues estos vibran entre sí. Aunque el sentido visual tiende a mostrarse y el sentido de la escucha tiende al secreto, “cada uno de estos extremos toca al otro y al tocar pone en juego todo el régimen de los sentidos.”<sup>55</sup> El elemento sonoro dentro del Cárcamo, descentraliza el reino de la mirada al tiempo que saca a la luz esa parte de la imagen que también es resonancia, que fluctúa, la esencia líquida en la pintura. La CL suaviza la mirada de la presencia concreta del mural, liquidificándola.

---

<sup>53</sup> Janus, “Listening: Jean Luc Nancy and the anti-ocular turn in the continental philosophy and critical theory”, p. 185.

<sup>54</sup> Nancy, *A la escucha*, p.12.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 31.

Ahora bien, la metáfora de las estructuras líquidas o del agua remite comúnmente a la imagen sonora y no es tan frecuente que se asocie con la imagen visual, pues la fluidez de este elemento se parece más al sistema de remisiones de lo sonoro que al estatismo de la imagen. Sin embargo en la materia pictórica se guarda una memoria de viscosidad y una humedad que se percibe a la vista y al tacto, tal como Adrienne Janus afirma acertadamente “ [...] el agua es el elemento secreto en la viscosidad de la superficie de una pintura al óleo a cuyas profundidades resonantes somos jalados”<sup>56</sup> pues como escribe Nancy, “la imagen nos toca, nos llama la atención, nos fascina, es decir, nos adentra en el mar de fondo de sus profundidades superficiales”<sup>57</sup> En el mural de Rivera, la imagen adquiere una profundidad particular que nos invita a adentrarnos en ella pues el soporte sobre el que está pintado es una alberca que podemos imaginar llena de agua en movimiento a través de la cual se eleva la imagen del mural, desde el fondo a la superficie, atravesando la transparencia del agua pues, “no somos nosotros los que nos hundimos sino que el fondo se eleva hacia nosotros en la imagen.”<sup>58</sup> Para acceder al mural hay que pararse en el borde de la imagen y dejar que la profundidad abismal del océano representado, flote hasta nosotros. Hay que asomarse tal como uno se posa en el filo de una alberca antes de sumergirse en la imagen. La superficie pictórica es como una gran masa de agua que con su movimiento rítmico nos llama a sumergirnos, a hundirnos en ella, sin embargo, parafraseando a Nancy, hay algo en la imagen, como en el mar, que al mismo tiempo nos llama y nos aterra, algo que es a la vez amenazante y cautivante, “ese fondo acuoso de la imagen no está constituido simplemente por el agua o el aceite de una pintura, la viscosidad del pigmento o la onda reluciente de la tela [pues la imagen referida] no es solo visual: es también poética, musical, incluso táctil, olfativa y gustativa, kinestésica, etcétera”.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Janus, “Soundings: The Secret of Water and the Resonance of the Image” in *Sense and the Senses in the Philosophy of Jean-Luc Nancy*, special journal issue of *Senses and Society*, ed. M. Syrontinski, Londres 2013, p. 74.

<sup>57</sup> Nancy, 2011, citado en Janus, “Soundings: The Secret of Water and the Resonance of the Image”, p. 74.

<sup>58</sup> Nancy, citado en Janus, “Soundings: The Secret of Water and the Resonance of the Image” p. 75.

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 76.

Al trasladar al terreno del sonido todo el orden de lo visual, Nancy nos invita a entender la imagen a través del paradigma sonoro como algo penetrante y dinámico, con la capacidad de filtrarse debajo de la piel y transformarnos “y esto lo hace en relación a otra forma resonante [...] a saber, la que, a falta de un término mejor, se llama imaginación.”<sup>60</sup> Así el mural de Rivera, como forma resonante constituido por materia pictórica, resuena en el cuerpo del espectador, específicamente en esa facultad mental de secretar imágenes llamada imaginación y de la cual se conforma la memoria. En ese encuentro, la frecuencia pictórica del mural vibra con las frecuencias mentales imaginativas del espectador, con su base de datos colectada a lo largo de su vida. Las secreciones de la imagen activan en el cuerpo un dinamismo interno, pues la imagen nos toca, nos penetra y nos hace vibrar.

La captación de una imagen está basada en un intercambio de secreciones, donde el cuerpo responde al mundo a través de sus fluidos, esto parece tener un eco con la teoría de Rivera, quien creía en el arte como una forma de sanación mental y corporal y “gustaba desarrollar sus reflexiones sobre las evidencias ‘científicas’ de la necesidad del arte para el correcto funcionamiento del organismo. En reiteradas ocasiones, el pintor describe el modo en cómo las glándulas endocrinas secretan ciertas sustancias cuando se aprecia una obra de arte que ‘nutren’ al cuerpo tanto como los alimentos”.<sup>61</sup> Cuando una imagen visual es recibida como una sustancia que penetra, tal como lo hace el sonido, el cuerpo resuena ante este toque de la imagen, secretando fluidos pues “El agua es el elemento secreto que emerge... como el exceso sensual de nuestro paso por el mundo y del mundo a través de nosotros ...”.<sup>62</sup> Según Adrienne Janus, especialista en literatura

---

<sup>60</sup> Janus, “Soundings: The Secret of Water and the Resonance of the Image”, p. 76.

<sup>61</sup> Vargas Parra, Daniel, “Biopoyesis: del origen de la vida y sus figuraciones en el mural del Cárcamo”, p. 7, en *archive.is*, disponible en línea en, <http://www.planverde.df.gob.mx/carcamodolores/origen-de-la-vida/rivera-oparin/>.

<sup>62</sup> Nancy, citado en Janus, Adrienne, “Soundings: The Secret of Water and the Resonance of the Image”, p. 72.

comparada, pensar la imagen en términos de agua y en términos de resonancia, implica provocar colisiones entre los terrenos de lo táctil, lo auditivo y lo visual, quebranta los límites de estos dominios y nos hace ver cómo estos tres sentidos se convierten en sustancias que se mezclan y resuenan entre sí. Se asiste aquí a la metamorfosis de lo que hasta ahora parecía forma sólida y silenciosa transformada en una forma resonante; una imagen visual (un mural) comportándose como sonido.

El agua ya no corre a través del Cárcamo como una sustancia tangible, por eso solo en un sentido metafórico su fantasma lubrica el encuentro entre la *CL* y el mural de Rivera y humecta la colisión entre estas dos formas resonantes. Las frecuencias sonoras de la *CL* se expresan a través de ondas que chocan en la superficie pictórica llena de formas curvas, se propicia la transferencia energética entre lo visual y lo sonoro, así como entre las frecuencias de la imaginación y las frecuencias de la imagen. Las imágenes del mural vuelven a circular y a formar parte de la sustancia viscosa de la imaginación y la memoria.

## **Conclusiones**

¿Hasta qué punto el objeto artístico puede separarse de su contexto social, cultural, incluso ecológico, como si éste hubiera nacido por generación espontánea? No intento sugerir que, de manera general, le debamos exigir al artista que éste se convierta en el rector del cambio social, ni que el objetivo del arte consista en criticar o defender una postura política específica, pero cuando una obra artística es pensada desde el inicio para insertarse en un edificio histórico tal como lo es un monumento, ésta, por consecuencia formará parte de un proyecto más amplio, encontrándose anclada al sustrato simbólico e

ideológico de tal contexto, ligándose con terrenos que van más allá de la esfera de lo puramente estético. El Cárcamo no es, como hasta ahora hemos visto, un lugar neutral pues este espacio se configura como un nodo de significados en el que se entrecruzan problemáticas ligadas al agua y al poder, al uso político de los recursos naturales y a la destrucción de ecosistemas y formas de vida de las culturas del valle de Lerma.

Los monumentos de la modernidad expresan claramente la esencia de la ideología política oficial, la cual, ineludiblemente se solidifica en sus materiales de construcción, su estructura, su forma y su iconografía. Esta energía simbólica es irradiada hacia el entorno y se filtra en los objetos que se depositen en el monumento, es por eso que intervenir un espacio como éstos, cargados históricamente, plantea un reto importante para el artista, en tanto a la estrategia que desee entablar con el pasado.

Al estudiar el conjunto del Cárcamo pude darme cuenta de que estas estrategias son múltiples, por un lado, a través del espacio arquitectónico se expresa la necesidad de idealización del pasado prehispánico como instrumento de poder, construyendo una memoria petrificada que se personifica a través de masas pesadas y herméticas, por otro lado, el mural de Rivera se basa en la estrategia de la creación de alegorías y narrativas visuales a través de lo pictórico con una clara intención didáctica de las ideas posrevolucionarias impregnadas de científicismo evolucionista. Por otro lado, la estrategia de Ariel Guzik planteada desde el lenguaje contemporáneo, es la de crear evocaciones sonoras con un discurso que apela a un mundo de introspección y nostalgia, generado por hibridaciones de estéticas “new age”, esotéricas y retro-futuristas, construyendo una disertación poética y grandilocuente en torno al edificio.



Asimismo se encuentran las estrategias institucionales utilizadas por parte de los directivos del Museo de Historia Natural para reactivar el monumento abandonado, a través de las cuales se logró que el Cárcamo pasara de ser un edificio en ruinas a un espacio cultural que nuevamente entra en circulación mediática. Aunque en términos de estadísticas de asistencia los resultados no son tan afortunados, la reapertura del Cárcamo abre la posibilidad de crear un espacio de discusión en torno a las problemáticas que se revelan a través de este edificio, cuyo sentido mnemónico está incompleto pues mientras que una parte se hace visible, otra permanece oculta.

Los imaginarios contenidos en el arte institucional tienden a quedar petrificados en la memoria colectiva pues el universo iconográfico con el que están contruidos permanece anclado a una tradición modernista y nacionalista. Es importante devolver a las imágenes su esencia dinámica liberándolas de la petrificación y el estatismo tradicionalista, renovando la lectura de éstas para que continúen su propio ciclo de transformación en el imaginario colectivo y puedan circular en la memoria como un material vivo.

Una de las estrategias posibles de continuar la reactivación y la reinterpretación de los monumentos es a través de incorporar información que complete el sentido de estos edificios, sin embargo, no obstante que el material museográfico del Cárcamo es claro y explicativo, la información que allí se presenta no permite crear una distancia crítica pues se ha dejado a un lado la indagación sobre los conflictos socioecológicos que se suscitaron en torno al agua, los cuales podrían tener una visibilidad a través de la construcción de plataformas educativas alrededor de las obras que permitan al público la posibilidad de tomar su propia postura complementando la experiencia artística, tomando en cuenta el contexto que la rodea. Concebir el objeto artístico, por si solo, ofrece una

experiencia estética pero si una obra se contempla sólo desde esta óptica, es posible que se pierda el sentido de la complejidad de redes que se entretajan para conformar dicho objeto.

Sobre la coexistencia de dos obras de distintas épocas, podría decirse que existe una resonancia entre ellas, que se da a través de la similitud entre los planteamientos temporales de cada obra, pues mientras la obra de Rivera evoca un movimiento evolutivo, tanto biológico como social, que apunta hacia el futuro y detenta un pensamiento optimista hacia la industria y la máquina, la obra contemporánea se repliega hacia el pasado congelándolo en un espectro fijo, romantizando la tecnología, negando las condiciones de la época postindustrial; dicho de otro modo, la *CL* emite una frecuencia nostálgica que activa la frecuencia evolucionista que reside en el mural de Rivera pues la estética retro-futurista de la instalación sonora resuena con las imágenes del progreso representadas en el mural moderno, y el mural responde desde su tiempo con las esperanzadas promesas de futuro. Con la obra del presente apuntando hacia el pasado y la obra del pasado, hacia el futuro, se describe una operación que se autogenera, un diálogo autista.

Esta estructura ensimismada y redundante está presente en las estrategias oficialistas de los espectáculos inaugurales que surgen una y otra vez a manera de un *deja vu*, y a través de las cuales parece generarse una ilusoria continuidad. Esta recreación del rito político, es parte de una tradición en México que se basa en la veneración por el pasado y en la estrategia de la repetición que sacraliza los espacios institucionales, convirtiéndolos en lugares de culto oficial y devoción por los íconos de la ideología posrevolucionaria .

Finalmente, las dos propuestas plásticas que coexisten en el Cárcamo provocan un efecto reverberante en el que el entorno-arquitectura-mural-instalación se convierte en una concatenación de ecos que orquestan una polifonía estética e histórica. La presencia de la *CL* diversifica los focos de atención dentro del Cárcamo, nos invita a percibir el mundo desde la *perspectiva* de la escucha. De alguna manera, esta presencia sonora cuestiona el modo dominante del pensamiento científico basado en la conceptualización visual encarnado en el mural, devolviendo el movimiento a la mirada del muralismo mexicano institucionalizado, un arte constituido a partir de una narrativa lógica/visual, racional y científica, creado a partir de ideas codificadas en mensajes que hay que descifrar para poder entender.

Quedan varios temas pendientes por analizar en este espacio de resonancias y encuentros: Por un lado, en este trabajo no me fue posible abordar el análisis de la *CL* a partir de la categoría de *bioarte*, de este modo queda abierta la pregunta de si esta obra sonora podría adaptarse a las actuales propuestas artísticas en las que se discierne sobre la idea de vida y donde es adoptado el material orgánico como herramienta artística y la tecnología es incorporada como parte de la obra.

Asimismo, en esta investigación se evidenció la falta de material bibliográfico sobre la Segunda Sección de Chapultepec, sobre la cual el investigador y profesor Renato Gonzáles Mello, sugirió la pertinencia de trazar una arqueología para exponer las relaciones entre los monumentos y museos que conforman esta sección alrededor de las ideas del desarrollismo que imperaron en el contexto moderno mexicano, queda pues, este abordaje pendiente para futuras investigaciones.

## Listado de ilustraciones

**Fig. 1** Vista del Edificio del Cárcamo de Dolores, fotografía de la autora.

**Fig. 2 y 3** Detalles de la parte superior de las caras norte y sur del mural “El agua origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografía de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 4 y 5** Detalles de la parte inferior de las caras norte y sur del mural “El agua origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografía de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 6** Detalle del piso del mural “El agua origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografía de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 7** Detalle de la cara oriente del mural “El agua, origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografía de Carlos Cárdenas, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 8** Detalle de la cara norte del mural “El agua, origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografía de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 9** Detalle de la cara sur del mural “El agua, origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografía de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 10 y 11** Detalles de las caras norte y sur del mural “El agua, origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografías de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 12 y 13** Detalles de las caras norte y sur del mural “El agua, origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografías de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 14** Detalle de la cara oriente del mural “El agua, origen de la vida” y detalle de la escultura/fuente de Tlaloc, Cárcamo de Dolores, fotografías de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 15** Detalle de la cara poniente del mural “El agua, origen de la vida”, Cárcamo de Dolores, fotografías de la autora, derechos de la Fundación Diego Rivera A.C.

**Fig. 16** Vista externa e interna de la consola de la “Cámara Lambda”, Cárcamo de Dolores, fotografías de la autora, derechos del Laboratorio de investigación en resonancia y expresión de la naturaleza.

**Fig. 17** Detalle de las piedras y bulbos de la consola de la “Cámara Lambda” derechos del Laboratorio de investigación en resonancia y expresión de la naturaleza.

**Fig. 18** Órganos de la latón de la Cámara Lambdoma instalados en los muros norte y sur del Cárcamo de Dolores, fotografía de la autora, derechos del Laboratorio de investigación en resonancia y expresión de la naturaleza.

**Fig. 19** Antena de la Cámara Lambdoma, fotografía de la autora, derechos del Laboratorio de investigación en resonancia y expresión de la naturaleza.

## Bibliografía

AGAMBEN, GIORGIO, *Ninfas*, Pre-textos, Valencia, 2010.

AGUSTÍN, JOSÉ, *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1940 a 1970*, Ed. Planeta, México, 1990.

ARGAN, GIULIO CARLO, *Renacimiento y Barroco*, Akal/Arte y Estética, Madrid, 1987.

BANK DOWNS, LINDA, “Physics and Metaphysics in Diego Rivera’s Detroit Industry Murals”, en Peter Krieger, *Arte y Ciencia*, XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE, UNAM, México, 2002.

BARTRA MURIA, ROGER, “Sonata etnográfica en no bemol” en, *Museo Nacional de Antropología, libro conmemorativo del cuarenta aniversario*, CONACULTA, INAH, Equilibrista, Turner, Madrid/México, 2004.

BOGDANOV, ALEXANDER, *Estrella roja*, Ed. Nevsky Prospects, Madrid, 2010.

CLIFFORD, GEERTZ, “El arte como sistema cultural”, en *Conocimiento local, ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1994.

BOSSEUR, IVES, *Sound and the Visual Arts: Intersections Between Music and Plastic Arts Today*, Dis-Voir, Paris, 1993.

DEBRAY, RÉGIS, *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 1922.

COMTE, AUGUSTE, *Discurso sobre el espíritu positivo*, Ed. Sarpe, Madrid, 1984.

FLORES CAMPOS, ALEJANDRO, *Algunos métodos de trabajo aplicados a la restauración de obra mural*, CENCROPAM, INBA, México, 2008.

GARZA VILLARREAL, Gustavo, *El proceso de industrialización en la ciudad de México 1821-1970*, El Colegio de México, México, 1985.

GONZÁLEZ MELLO, RENATO, “Diego Rivera: Entre la transparencia y el secreto”, en Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate, 1920-1950*, UNAM, México, 2002.

GRACIDA M., ELSA, “El Desarrollismo” en, Semo, Enrique, *Historia económica de México*, UNAM, México, 2004.

JANUS, ADRIENNE, *Listening: Jean Luc Nancy and the Anti-ocular Turn in the Continental Philosophy and Critical Theory*, Comparative Literature, Primavera, Vol. 63, número 2, Carolina del Norte, 2011.

“Soundings: The Secret of Water and the Resonance of the Image” en *Sense and the Senses in the Philosophy of Jean-Luc Nancy*, número especial de la revista *Senses and Society*, ed. M. Syrontinski, Londres, 2013.

KAHN, DOUGLAS, “A short Art History of Water Sound”, en *Noise, Water, Meat: a History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, 2001.

KAUFMANN, EMIL, *Tres arquitectos revolucionarios: Bouleé, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

KIM GANADO, EDGARDO Y Scherer m., Bernd, *Agua/ Wasser*, Coedición UNAM/Instituto Goethe de México, México, 2003.

KRAUSS, ROSALIND, “La escultura en el campo expandido” en Hal Foster, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002.

LABELLE, BRANDON, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, The Continuum International Publishing Group, New York and London, 2006.

LICHT, ALAN, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, New York, 2007.

LINSLEY, ROBERT, *Utopia Will Not be Televised: Rivera at Rockefeller Center*, The Oxford Art Journal, Vol. 17, Número 2, 1994.

LÓPEZ PORTILLO, FELÍCITAS, *Las glorias del desarrollismo: El gobierno de Miguel Alemán*, Revista Secuencia, No. 19, enero-abril, CCYDEL-UNAM, México, 1991.

LOUISE NOELLE, *Integración plástica y funcionalismo: El edificio del Cárcamo del sistema hidráulico Lerma y Ricardo Rivas*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXIII, primavera, México, 2001.

MADEC, PHILIPPE, *Bouleé*, Akal Arquitectura, Madrid, 2000.

MARTÍN LOZANO, LUIS y Coronel Rivera, Juan Rafael, *Diego Rivera, la obra mural completa*, Ed. Taschen/CONACULTA/INBA, México, 2007.

MCMEEKIN, DOROTHY, *Science and Creativity in the Detroit Murals/Ciencia y creatividad en los murales de Detroit*, East Lansing: Michigan State University Press, 1985.

MEDINA, CUAUHTÉMOC, “Exhibitions ‘are material forces’ too”, en *The Deep of the Modern, a Subcyclopedia*, Catálogo de la Bienal europea de arte contemporáneo, Manifiesta 9, Ed. Silvana, Milán, 2012.

NANCY, JEAN-LUC, *A la escucha*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007.

NEGRO PAVÓN, DALMACIO, *Comte: positivismo y revolución*, Ed. Cincel, Madrid, 1985.

- OPARIN, ALEXANDER, *El origen de la vida*, Ed. Librea, Quito, Ecuador, 2003
- OVANDO, CLAUDIA, *Diego Rivera: El agua, origen de la vida*, CNCA, Dirección General de Publicaciones, México, 1999.
- PINCH, TREVOR Y BIJSTERVELD, KARIN, *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford University Press, New York, 2011.
- RIVERA, DIEGO, “Arquitectura y pintura mural” en Moysen, Xavier, *Textos de arte*, UNAM, México, 1986, (publicado originalmente en *The Architectural Forum*, Nueva York, enero de 1934).
- Mi arte, mi vida. Una autobiografía*, con la colaboración de Gladys March, Ed. Herrero, México, 1963 (original en inglés de 1960).
- Catálogo General de obra mural y fotográfica personal*, SEP/INBA, México, 1968.
- SMITH, TERRY, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2012.
- SCHAFER, MURRAY, *Our Sonic Environment, The Soundscape: The Tuning of the World*, Cambridge University Press, USA, 1994.
- SCHMELZ, ITALA, *El futuro más acá: Cine mexicano de ciencia ficción*, CONACULTA, Filmoteca UNAM, Difusión Cultural UNAM, Landucci, México, 2006.
- THORNE, CHRISTIAN, *The Revolutionary Energy of the Outmoded*, October, Vol. 104, primavera, Massachusetts, 2003.
- WELLS HERBERT, GEORGE, *La máquina del tiempo*, Terramar Ediciones, Buenos Aires, 2003.

### **Fuentes Hemerográficas**

- CRUZ, ANTIMIO, *Ariel Guzik inunda con sonido el Cárcamo de Dolores*, Revista Emequis, México, D.F., 30 de mayo de 2011.
- MARTÍNEZ, LOURDES *Arte y ciencia se unen en el museo, Con el programa de residencias creativas se busca la armonía entre lo artístico y lo científico*, El Universal, México, D.F., 13 de octubre de 2001.
- JIMENEZ, ARTURO, *Ariel Guzik subraya el valor del arte para atajar la violencia y el desdén a la cultura*, La Jornada, México, 6 de mayo de 2011.



## Recursos Electrónicos

GUZIK, ARIEL, “La Cámara de Lambda”, en *Diego Rivera y el agua: origen de la vida*, [<http://www.planverde.df.gob.mx/carcamodedolores/camara-de-lambda/>]. 7 de marzo del 2013, 17:52.

LANDA ROSAS, OCTAVIO, “Agua, saqueo y devastación”, en *Ojarasca número 116, suplemento mensual La Jornada*, [<http://www.jornada.unam.mx/2006/12/18/oja-portada.html>]. Diciembre 2006. 24 de enero 2013, 10:00.

LÓPEZ RODRIGUEZ, MARIA LORENA, “Bioingeniería del sonido: diseño e implementación de un generador de la escala Lambda”, Departamento de Bioingeniería, FACET, Universidad Nacional de Tucuman, en *Researchgate*, [[http://www.researchgate.net/publication/228861527\\_BIOINGENIERIA\\_DEL\\_SONIDO\\_Diseo\\_e\\_Implementacin\\_de\\_un\\_Generador\\_de\\_la\\_Escala\\_Lambda](http://www.researchgate.net/publication/228861527_BIOINGENIERIA_DEL_SONIDO_Diseo_e_Implementacin_de_un_Generador_de_la_Escala_Lambda)]. 27 de agosto de 2013. 8 de enero de 2013, 12:24.

MEDINA, EDITH, “Fragmentaciones sonoras”, en *Revista Digital Universitaria, Volumen 9, Número 1*. [<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num1/art04/int04.htm>]. 10 de enero 2008. 1 de abril de 2012. 9:27.

MIYARA, FEDERICO, “La música de las esferas: de Pitágoras a Xenaquis”, en *Revista On-line de Estudios Musicales, Época 1, No. 8*, [[www.fing.edu.uy/if/cursos/acustica/esferas.pdf](http://www.fing.edu.uy/if/cursos/acustica/esferas.pdf)]. Octubre, 2007. 23 de septiembre de 2011.

MUÑOZ BASTIDA, MINDAHI CRESCENCIO, *Crisis del agua en el Valle de Toluca: Repercusiones socioambientales por el trasvase*, Simposio “El acceso al agua en América: historia, actualidad y perspectivas”, 53 Congreso Internacional de Americanistas, México, Julio de 2009. [<http://jacintapalerm.hostei.com/AAmericanistasMexico.htm>]

ROCHA ITURBIDE, MANUEL, “El arte sonoro en México”, en *artesonoro.net*. [<http://www.artesonoro.net/soundartwritings.html>]. 21 de diciembre 2012. 19:13.

“¿Qué es el arte sonoro?”, en *artesonoro.net*. [<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>]. 13 de noviembre de 2012, 13:17.

“La instalación sonora”, en *artesonoro.net*. [<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora.pdf>]. 24 de octubre, 2012, 12:19.

SILVA A., RAFAEL, “Agua y subordinación en la Cuenca del Río Lerma”, en *Universidad Nacional del Estado de México*, [<http://www.uaemex.mx/plin/psus/rev5/e02.html>]. 28 de julio de 2013, 23:44.

VARGAS PARRA, DANIEL, “Biopoyesis: del origen de la vida y sus figuraciones en el mural del Cárcamo”, en *archive.is* [<http://www.planverde.df.gob.mx/carcamodedolores/origen-de-la-vida/rivera-oparin/>]. 3de julio 2013. 03:49.