

UNA PROPUESTA DE TRABAJO DE CAMPO: LA DECODIFICACIÓN DEL NEOBARROCO EN LAS FUENTES DEL BOSQUE DE CHAPULTEPEC EN LA CIUDAD DE MÉXICO

El bosque de Chapultepec, en la Ciudad de México, es el objeto de análisis de esta propuesta de trabajo de campo. Chapultepec es el más grande parque urbano que tiene la megalópolis de México (mide 647 hectáreas y recibe alrededor de doscientos mil visitantes cada fin de semana). Como en otras ciudades, la apertura de un parque de esta magnitud surge de las ideas urbanas relativas a la higiene, el disfrute del espacio público y las pedagogías cívicas. Pensado como un “paseo público”, a finales del siglo XIX, el programa arquitectónico y paisajístico del parque urbano se cimentaba en la escenificación de la naturaleza y la historia como parte de la ciudad moderna (Bolívar, 2013, p. 4). Uno de los elementos más importantes de este proyecto escenográfico fue el modo con que se construyeron los significados de la relación histórica de la ciudad con el agua. Este lugar, desde la época antigua hasta el día de hoy, es un punto de entrada del líquido al espacio urbano.

Lo anterior es uno de los mayores atractivos para el estudio de un espacio con estas características. Chapultepec es un lugar donde se suceden y se superponen distintas tecnologías hidráulicas (relativas a diferentes etapas históricas de la ciudad) y, al mismo tiempo, un paisaje construido con el ímpetu de crear un significado sobre la historia, el valor y el uso del agua en el ambiente urbano. El proyecto urbano histórico de Chapultepec como una interfaz de tecnologías, topografías urbanas, paisajes y arte, necesita analizarse en toda su com-

plejidad, a través de una metodología que sea capaz de percibir tales entrecruces.

De esta forma, el objetivo del trabajo de campo realizado en este lugar fue la creación de un itinerario urbano que nos permitiese aprehender la complejidad de la espacialidad urbana, tanto como un entorno ambiental transformado al igual que como un ecosistema de estímulos visuales y sensoriales. Con esta finalidad recurrimos a la generación de una metodología de investigación espacial, fundamentada en una alta dosis de trabajo conceptual, para decodificar el paisaje urbano de forma crítica. Es por esta razón que el ejercicio se ha dado en llamar un “seminario a pie”, es decir, una forma de trabajo donde se conectan el alto grado de reflexividad de la discusión en un seminario y los métodos de análisis de campo.

La premisa que usamos para esta tarea surge del papel del itinerario urbano en la formación de un conocimiento crítico sobre la ciudad (Careri, 2007). En dicho concepto, el tipo de práctica puesta en acción es distinta a las metodologías críticas de las décadas de los sesenta y setenta sobre el deambular la ciudad (Debord, 1960). El itinerario que aplicamos para entender y visualizar la historia hidráulica de esta parte de la Ciudad de México ha sido diseñado a conciencia y no proviene de un antagonismo entre saber especializado (el texto) y saber ordinario (el espacio urbano) sino, al contrario, de la posibilidad de la interacción generativa entre conceptos y experiencias urbanas.

En este marco, el ejercicio puntual que un grupo de investigadores nos propusimos llevar a cabo fue poner a prueba los términos “barroco” y “neobarroco” en el espacio histórico de Chapultepec.¹

¹ Los participantes de este trabajo de campo fueron: Héctor Mendoza Vargas (Instituto de Geografía, UNAM),

Al someter estos conceptos al análisis del paisaje urbano de un lugar emblemático para el imaginario moderno de la Ciudad de México (un conjunto paisajístico-arquitectónico —como se dijo— que fue pensado como un escaparate de la historia y de las transformaciones que ha sufrido la metrópolis) exploramos el potencial de las herramientas analíticas de la historia del arte como instrumentos de crítica en la historia ambiental de la urbe.

La pregunta que articuló este trabajo se originó en la posibilidad de poner en operación el sugerente término “neobarroco” que el historiador del arte Peter Krieger utiliza como un concepto primordial para entender la pérdida de coherencia visual y la crisis de la sustentabilidad de la ciudad contemporánea (Krieger, 2017). Según la propuesta de este autor las características de un nuevo barroco, como estética predominante de la urbe global, nos permiten comprender los principios culturales del declive de la ciudad posmoderna.

Sin poder extender aquí esta argumentación debe decirse que hay muchas analogías posibles entre la cultura histórica barroca y las formas de desintegración urbana contemporáneas. El barroco fue una estética de la decadencia, del espectáculo y de la ostentación (con sostenes frágiles y hasta imposibles). Como una cultura de la decadencia tuvo un paradigma insostenible, apoyado en un marco visual persuasivo que funcionó como instrumento de conquista de las emociones del espectador (Krieger, 2017, p. 27). El neobarroco de la ciudad contemporánea posee similitudes con el barroco histórico debido a que uno de los esquemas más fehacientes en la producción del paisaje urbano es la preocupación por la escenografía de sus espacios. Así pues, los paisajes neobarrocos se extienden como fachadas urbanas espectaculares, convenientes para los cortos plazos del consumo, en el marco del capitalismo avanzado (Krieger, 2017, p. 35)

A partir de este argumento, el trabajo de campo en Chapultepec consistió en examinar esta aguda crítica conceptual, a través del análisis concreto de un espacio. Esto implicaba, en el método, llevar la historia del arte a la geografía y colapsar los límites entre disciplinas. En este renglón, nos pareció que el parque urbano de Chapultepec es el sitio idóneo para poner en marcha tal ejercicio por dos razones: como proyecto urbano de recreación este espacio fue pensado como un lugar de monumentos transmisores de mensajes específicos; al igual que en la escenografía barroca, la función del parque fue proyectada en términos de albergar una variedad amplia de significantes. Lo segundo tuvo que ver con que en este espacio abunda uno de los objetos de mayor importancia para la estética barroca: la fuente.

En consecuencia, nuestras preguntas giraron en torno a: 1) ¿es posible que la conceptualización del neobarroco nos ayude a detectar continuidades culturales a través de objetos arquitectónicos específicos —como son las fuentes—, pero, al mismo tiempo, nos permita rebasar la escala del edificio para hacer una crítica histórica del paisaje urbano?; 2) ¿podemos agrupar bajo la estética del neobarroco a todos los proyectos arquitectónicos de las fuentes de Chapultepec (fuentes que entendemos como formas de significar la relación de la ciudad con el agua en distintas épocas); 3) ¿el concepto de neobarroco nos permite entender continuidades desapercibidas en actitudes culturales que tienen consecuencias sobre el proceso urbano —que en el discurso histórico se consideran como distintas y hasta opuestas— por ejemplo, entre la ciudad colonial y la ciudad moderna? Finalmente, 4) ¿el neobarroco es una categoría que puede arrojar luz sobre la transformación ambiental moderna de la Ciudad de México, de modo que sea la base de un conocimiento que bordea los límites de la historia del arte y la geografía?

Uno de los objetivos sustanciales del barroco fue la voluntad de fusionar el arte, la arquitectura y el marco natural. Es por ello que el agua es un elemento central de la estética barroca: vitaliza la urbe, es símbolo del poder de un gobernante y ofrece, usualmente, una serie de alegorías sobre la naturaleza. De esta manera, vemos la tarea de comprender las características neobarrocas de las

Guadalupe Pinzón Ríos (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM), Jorge González Sánchez (Instituto de Geografía, UNAM), Masanori Murata (Programa Universitario de Estudios de la Ciudad, UNAM) y el autor de este texto.

fuentes de Chapultepec como la oportunidad de captar la persistencia de un esquema cultural en la organización ambiental y la transformación hidráulica de la ciudad. Las fuentes neobarrocas de este espacio las entendemos como un indicio de una cultura histórica sobre el agua.

Los textos fueron seleccionados a propósito para funcionar como un marco exponencial de los argumentos de Peter Krieger (2017) sobre el paisaje urbano neobarroco. También nos propusimos volver a las interpretaciones canónicas sobre el barroco, entendido como una cultura de amplias repercusiones, principalmente a través de los textos de Erwin Panofsky y Walter Benjamin. Del mismo modo, empleamos un corpus de investigaciones sobre la historia urbana de Chapultepec y el papel de este espacio en la *polis* acuática.

El trabajo de planeación fue arduo. Además de las lecturas indicadas, recurrimos a la elaboración de un mapa que nos proporcionara la escala adecuada para dar forma a nuestro itinerario y nos permitiera, del mismo modo, tener en cuenta las contexturas espaciales del parque para no quedarnos solo con el análisis de objetos arquitectónicos aislados. La visualidad cartográfica fue así fundamental para trazar una línea de continuidad del neobarroco en el espacio del parque.

Por otro lado, el mapa bajo este modo de investigación (al estar al servicio del análisis de un paradigma estético distribuido en la topografía del bosque) no solamente se presenta como una guía, es una interfaz iconográfica que multiplica los ángulos de la crítica visual. El propio mapa es un artefacto icónico que históricamente se produce en el límite del arte y la ciencia; para los efectos de un trabajo de campo como este, en lugar de suprimir esa ambigüedad buscamos darle amplitud. Lo mismo hicimos con la documentación fotográfica derivada del recorrido, quisimos ponerla en diálogo con la cartografía y convertirla, más allá de un mero registro, en un modo de conocimiento visual.

27 de junio de 2018, 9:00 a.m. Fuente de Belén, afuera de la estación de metro Chapultepec

Después de elaborar una propuesta escrita, de recopilar y leer un conjunto de textos y crear un mapa, el día 27 de junio de 2018 nos dirigimos al bosque.

El punto de arranque fue a un costado de la estación de metro Chapultepec, al frente de una fuente sin agua que popularmente es conocida como “fuente colonial”. Algunos documentos indican que se trata de la primera fuente del acueducto que iba desde Chapultepec a la Ciudad de México, construido en el siglo XVIII, y que adquirió el nombre de Belén. La fuente, del mismo nombre, sería la más antigua de la ciudad (Figura 1).

Es probable que haya sido construida entre 1755 y 1760. Fue inaugurada por el virrey Agustín de Ahumada y Villalón, Marqués de las Amarillas (al que se le hace una dedicatoria en “placas de tecali” en la portada del monumento) (López Camacho, 2017). Se desplazó de su lugar original en 1921 y finalmente, en 1976, fue colocada en la glorieta donde actualmente está. Se encuentra severamente afectada por los movimientos del suelo y sufre un hundimiento diferencial. Esto la hace un objeto barroco por excelencia: si se estudia el proyecto de reubicación de la fuente, en la segunda década del siglo XX, que consistía en añadir exedros a los lados para convertirla en un hemicíclo que funcionara como plaza pública, es posible ver la constante reescenificación que ha sufrido conforme a distintos modelos de ciudad.

Aunque la fuente ya propagaba, a mediados del siglo XVIII, el estilo del barroco como la estética adecuada para significar la transformación urbana de la ciudad moderna, lo barroco de este vestigio hidráulico se define más por una estrategia típica de esta cultura: la posibilidad de fragmentarse y de reubicarse en nuevos contextos.

Un análisis espacial, técnico y visual, de lugar de la fuente muestra cómo el objeto arquitectónico fue sobrepuesto a la infraestructura hidráulica de tuberías que alimentan a la ciudad del presente. Detrás de la fachada barroca, en el subsuelo, aparece la tecnología hidráulica que realmente está en operación. Al mirar hacia abajo y hacia arriba resultan evidentes las dos formas con que se ha hecho una recontextualización del objeto en las tramas urbanas horizontal y vertical.

Como parte de un conjunto vial, que incluye el transporte subterráneo y automovilístico, la fuente se inserta en una glorieta aprisionada, en cuyo suelo se ven las marcas de los procesos urbanos del siglo

pasado: el paso de transporte, la modificación del subsuelo (con la creación de los túneles del metro y los sistemas de agua). Estas construcciones son las responsables de su hundimiento. De igual forma, son visibles las fracturas provocadas por los terremotos; una de ellas, que rompe la fachada de la fuente por uno de los lados, es probablemente resultado del terremoto de 1985 (López Camacho, 2017).

En lo vertical, el sentido monumental de la fuente —el de la época barroca— es aplastado frente a los megaedificios que son sede de los corporativos financieros y que flanquean el paisaje urbano de rascacielos de la Avenida de la Reforma. Sin embargo, la obra arquitectónica se mantiene encajada en este pesado entramado urbano. Esto es propio del barroco: una superposición de motivos y capas que se amontonan “sin un claro orden y sin objetivo”. La ciudad neobarroca es la de nuevas escenografías edificadas entre vestigios acumulados.

10:00 a.m. Fuente de la templanza

Al avanzar por el puente que entra al bosque la vista es atraída por el monumento de los Niños Héroes y, desde un inicio, el parque se presenta como un juego de asensos y bajadas por la historia nacional. Al desviarse a la izquierda del monumento uno se encuentra con la llamada Fuente de la templanza, un pastiche arquitectónico que expresa con claridad sus barroquismos.

Esta fuente es intencionalmente neobarroca. Se compone por un semicírculo donde están el estanque y los chorros de agua. El fondo presenta una dilatada fachada de dos niveles; en la base se extiende un conjunto de rocas (en cuyo centro se localiza una pila barroca), mientras que arriba corre una balaustrada que alberga, en el centro, el pedestal sobre el que se erige la alegoría escultórica de una de las virtudes cardinales: la templanza.

La fuente reelabora el motivo grotesco (uno de los efectos preferidos de la jardinería barroca), sin embargo, más allá de estas claras referencias, el diseño de la escenografía hidráulica forma parte de las prácticas de recomposición de la cultura barroca. La escultura que muestra un hombre sometiendo un caballo (solo se muestra la cabeza del animal) fue obra de Enrique Guerra (Xalapa, 1871-1943, un escultor de la Academia de San Carlos). Fue

realizada originalmente en 1907 como parte de un conjunto que incluía la representación de las cuatro virtudes cardinales (justicia, templanza, prudencia y fortaleza) y un águila de mármol. El grupo escultórico fue comisionado para colocarlo en el remate de la fachada del Ministerio de Relaciones Exteriores, con ocasión del centenario de la Independencia, organizado fastuosamente por el gobierno porfiriano. (Rojas Garcidueñas, 1965, p. 40).

En 1931, después de la demolición del edificio (acaecida en 1923), Pascual Ortiz Rubio sugirió colocar la estatua de la templanza en la fuente de Chapultepec y las otras tres fueron enviadas a Xalapa, Veracruz (la tierra originaria de Guerra). En el nuevo programa escultórico-arquitectónico vemos la fragmentación de la estética modernista para recomponerla en un contexto neobarroco.

Cabe la reflexión sobre este proceso de resignificación de la obra que no era totalmente abierto. Solo la escultura de la templanza había sido remontada sin necesitar de todo el cuarteto. Es de pensar el hecho de que este monumento, realizado en el núcleo exhibitivo del bosque, se presentara como una alegoría sumamente abstracta y no de acuerdo con el programa monumental del parque, por medio de la pedagogía histórica de un episodio de un personaje en concreto.

Con esta fragmentación se rompían dos sentidos de la época porfiriana: la referencia bíblica implicada en el conjunto de las cuatro virtudes, así como el carácter conmemorativo que el espacio había adquirido como parte del ritual cívico hacia los Niños Héroes en la etapa final del siglo XIX (Plascencia, 1995, p. 253).² Estos dos programas, el moral y el bélico, se dejaban de lado. En cambio, la reconfiguración del monumento, ya como un inserto en la fuente, se formulaba de acuerdo con un énfasis en la contención y la medida.

El hecho de que la escenografía del monumento se complementara con una perspectiva hacia el árbol (hoy desecado) de *El sargento* (el ahuehuete de aproximadamente setecientos años que, según

² Porfirio Díaz era recibido al frente del ahuehuete “El sargento” por los cadetes del Colegio Militar y caminaba hasta el obelisco conmemorativo de los héroes de 1847 para depositar ofrendas (Plascencia, 1995, p. 253).

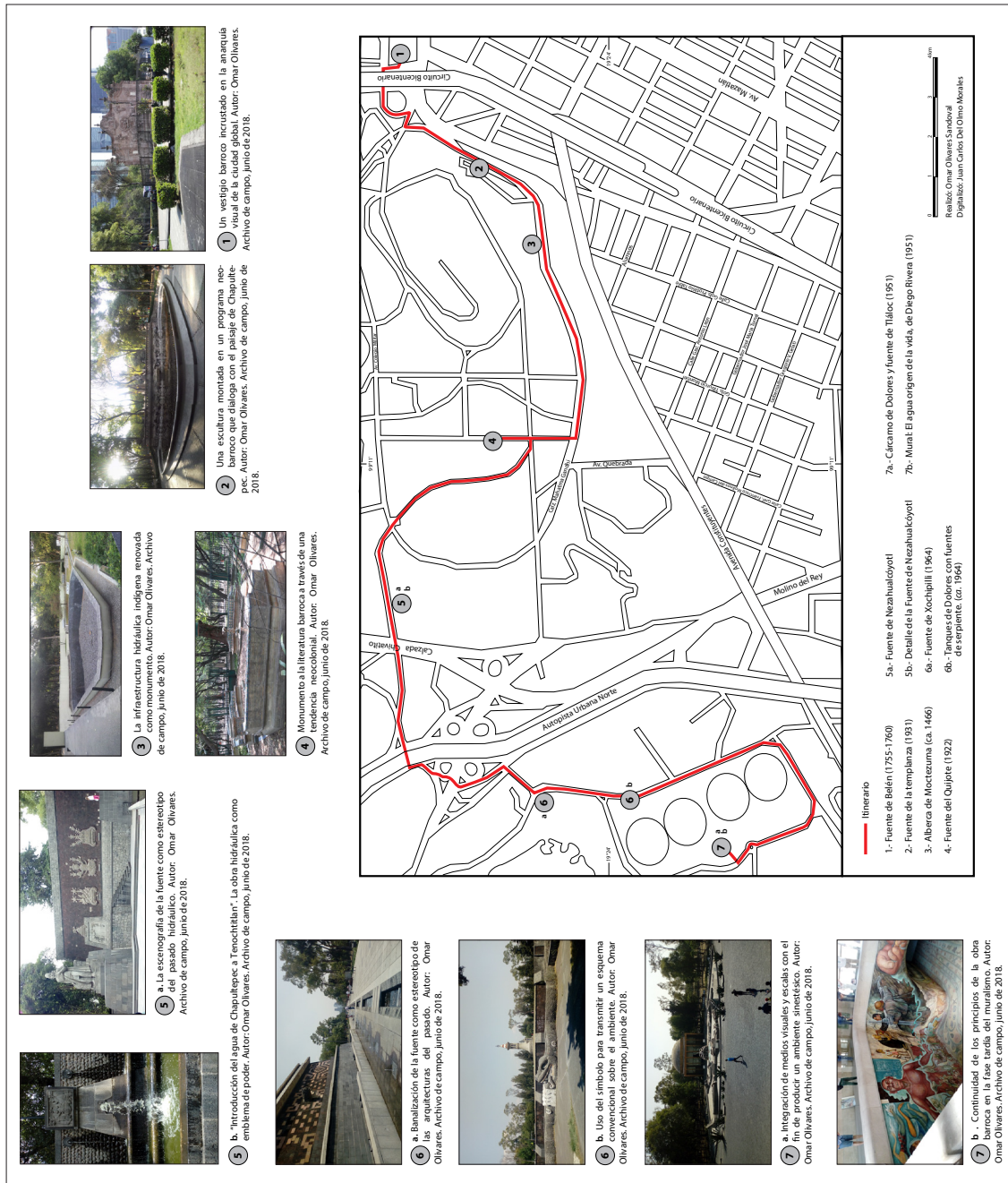


Figura 1. El itinerario urbano en la formación de un conocimiento crítico sobre la ciudad: interacción generativa entre conceptos y experiencias urbanas.

cuenta la leyenda, habría sido plantado por el mismo Nezahualcóyotl; véase Villanueva *et. al.*, 2010, p. 21) es sintomático de una rearticulación de la estética barroca en la época de la posrevolución. Esto se hace evidente en el objetivo de llevar al extremo lo alegórico de la obra (un elemento: la alegoría, que para el filósofo Walter Benjamin era sustancial en la estética barroca) al intensificar las analogías posibles de la iconografía de la templanza con las cualidades naturales del agua y del árbol centenario.

Asimismo, la escenografía resultante seguía la pauta de romper los límites entre el entorno natural y el espacio artificial de la obra, con la incorporación del árbol a la vista. Actualizaba, en el marco político de las conmemoraciones del periodo posrevolucionario —una época que, por cierto, tenía la fe puesta en la transformación hidráulica del territorio nacional—, una de las operaciones principales del barroco: convertir a los objetos naturales también en alegorías (Rivera García, 2013, p. 576). De ahí se deriva la pregunta: ¿qué peso tenía la alegoría (como un modo de conocimiento de la cultura barroca) en la forma en que era pensada la naturaleza en esta primera mitad del siglo?

10:30 a.m. Alberca de Moctezuma

En el costado suroeste de la Fuente de la templanza (al continuar por la calzada Mahatma Gandhi) surgen a la vista los restos de las obras hidráulicas prehispánicas. A unos cuantos pasos se encuentra la Alberca chica de Moctezuma: una caja de agua restaurada que se integra a la escenificación de los monumentos del parque.

Si bien no es posible, en el buen sentido histórico, extrapolar el término barroco a la cultura mesoamericana, es cierto que la búsqueda de homogeneización cultural propio de esta actitud estética, como un sistema integrador de referencias dispares y lejanas, permite explicar la figura prevaleciente con que las obras de captación de agua de Tenochtitlan se vieron como lumbreras de modernidad, y a los tlatoanis como grandes ingenieros hidráulicos. Estos imaginarios eran más allegados, en realidad, al paradigma de transformación hidráulica radical enarbolado durante la primera mitad del siglo XX (Aboites, 2002, p. 190).

La alberca chica de Moctezuma (una de las

varias albercas construidas a partir de 1466 en el área) pertenecía a un sistema de depósitos y canales que tenía como objetivo llevar el agua de Chapultepec a Tenochtitlan a través de la calzada de Tacuba. Las distintas intervenciones identificadas por un grupo de arqueólogos, en la década de los setenta del siglo pasado (cuatro intervenciones entre 1548-1870), confirman que la infraestructura fue reutilizada continuamente tanto en el periodo colonial como en el siglo XIX (Cabrera, Cervantes y Solís Olguín, 2005).

Esta superposición de tecnologías hidráulicas tiene una expresión muy clara en el costado oriente de la Fuente de la templanza, en donde se ven partes de los vestigios hidráulicos indígenas a un lado de un pozo y unas tuberías en operación. Como en el proceso de la obra barroca, los vestigios de esta primera infraestructura son acumulados y sobrepuestos como si fuesen capas de una historia hidrológica de la urbe mexicana. Aunque los restos carecen de monumentalidad —y, por lo tanto, son ajenos a las estrategias visuales del barroco— es evidente la voluntad de apropiación de los fragmentos del pasado, de acuerdo con un concepto dominante sobre el significado excepcional de la obra hidráulica.

11:15 a.m. Fuente del Quijote

Siguiendo los caminos del parque que van hacia el poniente (en el cruce de Felipe Santiago Xicoténcatl y la calzada de los ciruelos), confundida entre el espesor de los árboles, se encuentra la Fuente del Quijote, un monumento olvidado que parece más un vestigio arqueológico que una fuente del siglo XX. De los creadores se sabe poco o nada. El conjunto proviene de 1922, se compone de una pequeña fuente, colocada al centro de una plaza, con cuatro bancas decoradas con mosaicos.

Este conjunto arquitectónico atañe al neocolonial o neobarroco: un estilo privilegiado en aquel año, cuya expresión más clara se veía en el pabellón de México en la exposición del centenario brasileño, en Río de Janeiro (Tenorio, 1994). La fuente, dedicada a Miguel de Cervantes (hito de la literatura barroca), funcionaba como una narrativa epopéyica mostrada en los mosaicos de las bancas que contienen escenas relativas al Quijote, pero que,

con la confección aljamiada de la fuente, se convertían en discursos sobre la hibridación cultural.

Las estatuas de bronce, a ambos costados de la rotonda, representaban al Quijote y a Sancho Panza (esto se ve en diversas fotografías de la época), sin embargo, en la década de los setenta, nuevas esculturas (instaladas a raíz de la sustracción de las primeras) modificaban las cabezas de los personajes: el Quijote aparecía con el rostro de Salvador Dalí y Sancho Panza con el de Diego Rivera. Esta alteración tenía pleno sentido conforme al uso de la alegoría en el neobarroco, al permitir las sustituciones e intercambios. La fuente, que no se cuenta en el presente entre los referentes de la ciudad, subsiste como un vestigio. En ello es rotundamente barroca: se define por su proximidad a la ruina (Benjamin, 2007, p. 396).

11:50 a.m. Fuente de Nezahualcóyotl

Al avanzar hacia el noroeste (siguiendo el circuito H. Colegio Militar) uno se encuentra con un conjunto arquitectónico de gran tamaño que se asemeja a unas pirámides. Se trata de la Fuente de Nezahualcóyotl, uno de los monumentos emblemáticos del parque.

Esta fuente, inaugurada en 1956, fue obra del escultor Luis Ortiz Monasterio. Su estética monumental se nutre de las corrientes nacionalistas, la integración plástica y el neo-azteca. A través de diversas plataformas y edificios se recreó un conjunto parecido a una estructura piramidal compuesto por una fuente, en forma de talud, que se interseca con una plataforma más alta; esta tiene un muro de piedra que exhibe los tres escudos de la Triple Alianza, el topónimo de Chapultepec (que enmarca una alabanza), así como una estatua dedicada al gobernante texcocano.

En la parte de la fuente el agua chorrea por medio de orificios en forma de disco; cada uno lleva el nombre de un lugar de la cuenca de México. El agua cae de estos agujeros por un muro hecho de piedra bola de río y corre por el estanque, que evoca un canal o una acequia. La iconografía juega con la imbricación del pasado acuático prehispánico y la exaltación de la ingeniería hidráulica que transformaba el ambiente de la ciudad, de modo dramático, por estos años.

La exacerbación hacia Nezahualcóyotl —aclamado en una inscripción del conjunto como un héroe patrio— asume este personaje como parte de un repertorio de grandes individuos pertenecientes a una nación mexicana sempiterna. Su vida, representada en ocho escenas a través de bajorrelieves con el aspecto de un códice, es mostrada en relación a una narrativa en cuyo centro se engrandecía la hazaña hidráulica: la construcción del acueducto de Chapultepec a Tenochtitlan. Esto, no cabe duda, era parte de una analogía con el momento contemporáneo. Apenas cinco años atrás se había terminado la construcción del Sistema Lerma: la nueva y moderna infraestructura de abastecimiento de agua potable para la Ciudad de México.

La fuente de Ortiz Monasterio dialoga con otras obras de la época desarrollista, especialmente con los formatos de la escultura pública de la década de los cincuenta: un programa estético variado y obsesionado con la integración de las bellas artes en una obra total. Esta fuente, que alababa la figura de un monarca interdisciplinario, poeta y arquitecto, se presentaba como la radicalización retórica de las maquinarias figurativas encontradas en los murales de Rivera en el Cárcamo de Dolores (1951), la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria (1952) y el edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras públicas (1954).

Dentro de esta proximidad de medios (entre la escultura, la arquitectura y la pictografía) que creaba una relación entre lo utilitario y lo artístico, surge la vertiente neobarroca de esta fuente: una multitud de técnicas y formatos reciclados para lograr un efecto y transmitir un mensaje, de forma que es una “abreviatura estereotipada de las culturas del pasado” (Krieger, 2017, p. 37). Este objetivo, que se proponía de forma clara la producción de una alegoría sobre la relación del poder y la obra hidráulica, era una analogía imprescindible para el gobierno en turno. Como un desproporcionado aparato escenográfico, en lugar de un neo-azteca efectivo, daba lugar a un neobarroco.

12:30 p.m. Fuente de Xochipilli y tanques de Dolores

Después de estar en la fuente monumental de Nezahualcóyotl salimos de la sección primera del

bosque, cruzamos tres grandes vías de automóviles (la más grande es el periférico: boulevard Adolfo López Mateos) para desembocar en la segunda sección del parque. Ahí recorrimos un tramo de la Avenida de los compositores (un eje en pendiente que organiza a sus costados los paseos de esta zona) donde se ve la fuente de Xochipilli, del arquitecto Leónides Guadarrama, inaugurada en 1964. En este punto giramos nuestra atención hacia los tanques de almacenamiento de agua de la loma de Dolores, que datan de la época porfiriana.

Aunque el término neobarroco no puede describir por sí solo el nuevo programa arquitectónico-escultórico que se continuó en la segunda sección del parque en la década de los sesenta, es cierto que una faceta neobarroca de esta intervención, con la recreación de los motivos prehispánicos, radica en la reelaboración de estereotipos culturales conforme a un criterio escenográfico. Son significantes vaciados de su complejidad.

Llama la atención la solución de Guadarrama en la fuente de Xochipilli, donde casi desaparece el agua y en su lugar erigió un único cuerpo arquitectónico en forma de talud: una fuente-pirámide. Del mismo modo, sobresale la intención decorativa alrededor de los tanques de agua porfirianos (parte de la primera infraestructura moderna de agua potable para la ciudad). Las fuentes en forma de serpientes que circundan a los depósitos representan lo cíclico. Son víboras que se muerden la cola, a modo de uróboros.

Hay un rasgo del reciclaje neobarroco que se presenta a través de esta disolución de símbolos locales y universales con el fin de exponer un principio: la imperturbabilidad del ciclo del agua. Esto último resultaba un alegato conservador y una fachada (en el más amplio sentido) si se toma en cuenta que, para esta década, ya eran palpables las consecuencias ambientales de los modos de extracción hidráulica para abastecer a la megalópolis mexicana.

13:15 p.m. El Cárcamo de Dolores: mural El agua: origen de la vida de Diego Rivera

Si bien el mural de Diego Rivera en el Cárcamo de Dolores (1951) ha sido explicado en la historia del arte de acuerdo con el concepto de “integración

plástica” (en boga por los años de la creación de esta pintura subacuática) (Vázquez Martín, 2012, p. 65), algunos aspectos del concepto neobarroco iluminan ciertas estrategias contenidas en la obra, en tanto que el término rastrea actitudes y principios culturales de larga duración (Krieger, 2017, p. 169).

Como suele afirmarse, es el potencial integrador de la obra lo que produce su amplia significación. El mecanismo pictórico y técnico del mural fue diseñado para agrupar el mayor número de objetos, significados y sensaciones. Aquella es la principal estrategia de este artefacto visual —e incluso sinestésico—. El conjunto, que planeó Rivera, consta de un mural pintado en la caja de agua, al interior del edificio, y una fuente de mosaicos con la figura de Tláloc (el dios mexica del agua) al exterior. El elemento que más llama la atención es la conexión entre la iconografía pictórica del interior y la figura escultórica de la fuente. Rivera creó una ilusión óptica para provocar la coincidencia de unas manos abiertas, pintadas en la parte de arriba del túnel que entra a la cisterna (dan la impresión de ofrecer el agua) con la cabeza de Tláloc, afuera. Con ello se integraban, como un solo dispositivo de sentido, pintura, escultura y arquitectura.

Sin embargo, esta agrupación no se reducía a la disolución funcional de las bellas artes; la apuesta estética de Rivera era disolver todavía más límites, al borrar la división entre naturaleza y arte, ingeniería y ambiente, así como historia y biología. El lugar y la obra eran pensados como una muestra de la posibilidad de producir un nuevo ambiente sinestésico en el contexto de la ciudad moderna.

El mural mostraba una alegoría sobre el origen de la vida según la teoría de Aleksandr Oparin (y, probablemente, la visión de Alfonso L. Herrera sobre esta). La estrategia de que el agua conviviese directamente con la pintura ofrecía variadas implicaciones. Por un lado, avivaba —simbólica y literalmente— a los seres orgánicos representados (estos eran todo tipo de organismos celulares, peces, anfibios, hasta llegar a los humanos). El agua, al convertirse en uno más de los elementos estéticos del mural, se volvía un arte. Con esta operación se resucitaba un viejo concepto sobre la naturaleza: la idea de que es una artista.

Por otro lado, la misma pintura, al anexarse a

la infraestructura hidráulica que traía agua desde el río Lerma (de hecho, la cisterna era la parte final de este sistema en donde, por medio de cuatro compuertas, se distribuía el agua a los tanques), se convertía en la extensión final y efectiva de esta obra de ingeniería. De esta forma, el mural no solo actuaba como una ilustración pedagógica de las proezas de los ingenieros, estaba en la situación de ser una pieza del aparato tecnológico. Se ve cómo este sutil emplazamiento proporcionaba los elementos para percibir el acueducto como una colosal obra de arte.

La construcción de la perspectiva del mural tenía la dificultad de lograr una visión oblicua a partir de la forma cúbica de la cisterna. En un principio, Rivera había pensado continuar el mural en la cúpula en la parte de arriba del edificio. Quería producir un conjunto visual envolvente que capturase al espectador en un ambiente diseñado para poner en relación sus sentidos y conceptos. La técnica de este objeto artístico consistía en la producción de una esfera visual —y sensorial— que se conectaba con el entorno inmediato (afuera, con la fuente) y aún se comunicaba con las escalas del ambiente urbano (el acueducto) y el cosmos (pues, decía Rivera, que el conjunto debía verse desde el aire). Es evidente la búsqueda de tal efecto, no tanto telescópico sino de un colapso de dimensiones, que daba lugar a una experiencia sinestésica y emocionante. Esto último se entresaca de la forma con la que —afirmaba Rivera— se experimentaría la obra:

En esta fuente tuve oportunidad de realizar la integración plástica de la pintura y la escultura, haciéndolas *vivir* dentro del agua, la cual da movimiento a sus formas. El cielo reflejado en el espejo acuoso *lanza al espacio* la escultura extendida sobre él. La máxima visibilidad se obtiene desde la altura. Un cuerpo pétreo, policromo, con sus verdes, rojos, blancos, amarillos, logrados con mármoles, basalto, mayólica, piedras de diferentes tonos y azulejos fragmentados (Vázquez Martín, 2012, p. 59).³

La operación artística que se intentaba construir con esta obra y su raigambre cultural (más allá de

la retórica, usada por el propio Rivera, sobre la integración plástica) tenía fuertes acentos barrocos. Estos se hallaban en sus estrategias, como la difuminación de los límites entre lo artificial y lo natural y, también, con el avasallamiento del espectador frente a una retórica del mismo modo espectacular que oscura. También compartía algunas de las categorías centrales de la cultura barroca: el arte entendido como una acumulación de símbolos y alegorías, al igual que la noción de la organización del cosmos como un escalamiento de esferas.

La obra de Rivera posee lo que Erwin Panofsky definió como uno de los rasgos esenciales del barroco: un “conflicto de fuerzas antagónicas que se fusionan en una actitud subjetiva” (Panofsky, 2000, p. 75). En este caso, las fuerzas (la natural y la humana) las teorías científicas y las retóricas se entretejían como un único ambiente estético. Es válido pensar la hipótesis, teniendo en cuenta estas características, de que si esta epopeya del agua no solo representaba la particular idiosincrasia de Rivera, sino que fue una mentalidad inherente en los planeadores del futuro hidrológico de la cuenca por estos años.

CONCLUSIÓN

El trabajo de campo es una herramienta esencial para la geografía, sin embargo, pocas veces es cuestionado más allá de su aplicación metodológica. Uno de los objetivos, al organizar así nuestro itinerario, fue poner en duda el supuesto de que la etapa del trabajo de campo, en la investigación del espacio urbano, representa una tarea que obedece a una fase empírica respecto a la comprobación de conceptos y teorías. Por el contrario, pensamos que la investigación de campo tiene una profundidad que la hace un modo complejo de conocimiento.

El tipo de trabajo que realizamos nos conduce a pensar que el material empírico de la ciudad es un campo que, por sí mismo, ofrece un gran capital conceptual. Es consecuencia de esta misma experiencia el hecho de que esta práctica de campo se presente como una descripción de los objetos analizados y, al tiempo, como un diálogo con textos y reflexiones generales sobre el paisaje

³ Las cursivas son mías.

urbano y la estética. En la estructura disciplinaria, esto implicó la búsqueda de una narrativa híbrida: entre la historia del arte y la geografía. Más aún, la posibilidad de construir un género de análisis para poligrafiar un principio cultural estético-ambiental en la fabricación del espacio urbano, requiere de nuevos formatos tanto en el proceso de investigación como en la comunicación de los resultados (Figura 2).

No solamente la investigación sobre el neobarroco en el horizonte de las ciudades globales contemporáneas confronta a los análisis clásicos del paisaje urbano capitalista (Venturi, Scott Brown e Izenour, 1977), la propia cultura barroca, como una inercia cultural del mundo colonial explica un nutrido grupo de actitudes que clasificamos como modernas. En el compacto espacio de Chapultepec se aproximan estas realidades históricas. El ejercicio de un itinerario urbano como forma de trabajo de campo, que no se queda solo en el recorrido o en el trazo de una línea en el mapa y, en lugar de ello, interroga la cultura visual intrínseca a los espacios (en la que se incluyen los propios mapas y las fotografías) colapsa –y reúne– la sofisticación conceptual de la historia del arte y el agudo proceso de observación de la geografía; crea un artefacto analítico con un alto grado de crítica.

Aunque el concepto de neobarroco no puede explicar todos los principios culturales de la crisis

de la ciudad contemporánea, es un término productivo para indagar el esquema cultural, de larga duración, con que ocurrió la dramática transformación ambiental de la cuenca de México. En el caso particular, el conjunto conceptual-estético del neobarroco deja ver la mentalidad colectiva con que, durante el siglo XX, se pensó la relación de la urbe con el agua, en el marco de una reelaboración alegórica de la historia hidráulica de la metrópolis.

En este sentido, se ve la utilidad de un análisis estilístico y comparativo de los ambientes visuales de los espacios de la Ciudad de México. Las fuentes de Chapultepec (que, a nuestro juicio, son significantes de la relación histórica del agua y el colectivo urbano) expresan, con distintos medios e iconografías, un esquema prevaleciente en el tratamiento de la naturaleza hidráulica de la cuenca. El neobarroco, como un fundamento cultural que atraviesa etapas históricas (usualmente consideradas bajo rupturas importantes), desde las fuentes coloniales del siglo XVIII hasta la estética alegórica de Diego Rivera, permite acceder al sustrato cultural que orienta las transformaciones de la ciudad moderna.

Omar Olivares Sandoval

Posgrado en Historia del Arte

Universidad Nacional Autónoma de México



Figura 2. Cuaderno de Héctor Mendoza Vargas como resultado del trabajo de campo. La libreta y el mapa como interfaz de investigación visual. (Propiedad de Laura Camila Ramírez Bonilla, 2018). Autor: Omar Olivares, febrero de 2019.

REFERENCIAS

- Aboites Aguilar, L. (2002). Notas sobre el optimismo mexicano y los vínculos entre geografía, ingeniería hidráulica y política (1926-1976). En P. Ávila García (ed.), *Agua, cultura y sociedad en México* (pp. 185-198). México: El Colegio de Michoacán, Semarnat, IMTA.
- Benjamin, W. (2007). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada. (Primera edición publicada en 1925).
- Bolívar Moguel, C. (2013). *Chapultepec: paseo de fin de siglo. Una experiencia decimonónica*. Tesis de maestría en Historia. Universidad Iberoamericana. México.
- Cabrera, R., Cervantes, A. y Solís Olguín, F. (2005). Excavaciones en Chapultepec, México, D.F. *Diario de Campo. El bosque de Chapultepec: un manantial de historias*, 36, 31-41.
- Careri, F. (2007). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Debord, G. (Dir.) (1960). Théorie des moments et construction des situations. *Internationale Situationniste*, 4, 10-11.
- Krieger, P. (2017). *Epidemias visuales. El neobarroco de Las Vegas en la Ciudad de México*. México: Daniel Escotto Editores.
- López Camacho, M. de L. (2017). Las fuentes como parte de los acueductos: el caso particular de la fuente de Chapultepec. En M. de L. López Camacho (Coord.), *Desenterrando fragmentos de la historia. Siglos XVI al XIX*. México: Secretaría de Cultura, INAH.
- Panofsky, E. (2000). ¿Qué es el barroco? En *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos* (pp. 35-112). Barcelona: Paidós.
- Plascencia de la Parra, E. (1995). Conmemoración de la hazaña épica de los Niños Héores: su origen, desarrollo y simbolismos. *Historia Mexicana*, 45(2), 241-279.
- Rivera García, A. (2013). Espíritu y poder en el barroco español. En P. Aullón de Haro (ed.), *Barroco* (pp. 567-596). Madrid: Verbum Editorial.
- Rojas Garcidueñas, J. (1965). El escultor Enrique Guerra. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34, 31-49.
- Tenorio, M. (1994). A Tropical Cuauhtémoc. Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 65, 93-137.
- Vázquez Martín, E. (Ed.) (2012). *El agua, origen de la vida en la Tierra. Diego Rivera y el sistema Lerma*. México: Arquine.
- Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S. (1977). *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Villanueva Díaz, J., Cerano Paredes, J., Stahle, D. W., Constante García, V., Vázquez Salem, L., Estrada Ávalos, J. y Benavides Solorio, J. de D. (2010). Árboles longevos de México. *Revista mexicana de ciencias forestales*, 1(2), 7-30.