

México en la utopía: ciudad-jardín-museo

ANA GARDUÑO

abrev.

lan

ENSAYOS



La colección Abrevian Ensayos busca tender un puente comunicativo entre investigadores, críticos, estudiantes, artistas y público de las artes.

A través de la síntesis de investigaciones de largo alcance, convocamos al intercambio de herramientas teóricas que brinden elementos para la discusión en torno a diversos temas relacionados con las artes visuales. Proponemos definir espacios para el análisis y el debate, porque es ahí donde la investigación, la teoría y la creación se reformulan y aprehenden.

Con la publicación de estos ensayos, Estampa Artes Gráficas y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas inician el trazo de caminos a la crítica constructiva y a la interlocución entre miembros de una comunidad que por décadas ha permanecido fragmentada.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



estampa
artes
gráficas

INBA

CE
NI
DIAP Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas

México en la utopía:
ciudad-jardín-museo

ANA GARDUÑO

abrev.
ian
ENSAYOS

IMAGEN DE CUBIERTA
Dibujo de Dr Atl para Olinka,
revista *Mañana*, núm 578, septiembre de 1954.

DISEÑO DE CUBIERTA
Yolanda Pérez Sandoval

Abrevian sexta serie

Primera edición, 2016

Coedición:
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de Artes Plásticas (Cenidiap)
Estampa Artes Gráficas S. A. de C. V.

© Ana Garduño

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Paseo de la Reforma y Campo Marte, C. P. 11560, México, D. F.

ISBN 978-607-605-369-0
Impreso y hecho en México

A
I
P
O
T
U
N
E
O
-
X
E
M

Diversos proyectos utópicos de ciudad-jardín se fueron sucediendo a lo largo del siglo XX en México;¹ propuestas que complementaron o negaron a lo las varias metrópolis que habitan una urbe. En la mayoría de los casos aquí bocetados, el referente directo es el Distrito Federal, que todavía no era una megalópolis en la medianía de la centuria pasada. El rango de variabilidad entre cada una de las utopías es enorme: desde nociones poéticas, abiertas e integracionistas hasta elitistas, excluyentes y evasoras. De entre ellas quiero abordar dos ideadas por creadores plásticos que gozaron de alta visibilidad y poder político-mediático: Diego Rivera y Gerardo Murillo (Dr. Atl); pintores contemporáneos que en el siglo XX imaginaron proyectos concretos de ciudades-jardín donde las artes gozarían de una centralidad única. Rivera diseñó su apenas iniciada Ciudad de las Artes —en el Pedregal del sur de la ciudad de México—, con el Museo Anahuacalli como emblema, y Atl promovió Olinka, utopía anarquista donde la ciencia gozaría de óptimas condiciones para su desarrollo a pesar de que lo que tenía en mente pertenece al territorio de la ciencia ficción.

En tanto construcciones discursivas, no se realizaron; de hecho y por definición, las utopías no son materializables, o no del todo. En su calidad de proyectos políticos documentan diversas y contrastantes corrientes utopistas generadas por ideologías tan aparentemente opuestas como el comunismo y el anarquismo; visiones sin duda antagónicas y, por ello mismo, complementarias. De entre sus posibles referentes, me interesa al menos mencionar dos proyectos modernistas, estos sí construidos, en la capital del país: Ciudad Universitaria (CU) y la zona residencial del Pedregal de San Ángel. De hecho, sostengo que las visualizaciones del dúo Rivera-Atl se incentivaron o activaron con la ejecución de los principales edificios —aún en obra negra en 1952— de CU, urbe humanista erigida mediante el poder presupuestario del Estado y la voluntad política de tres administraciones

¹ Un antecedente global es el libro *Garden Cities of To-morrow* de Ebenezer Howard, publicado en 1902, que representa la respuesta inglesa a la enorme industrialización de las ciudades, con su consecuente contaminación y baja calidad de vida para todos los sectores sociales; la idea era situar las zonas habitacionales en espacios verdes con conexión garantizada a las urbes. El modelo utópico se concretó, si bien se distorsionó hasta desembocar en la ciudad-satélite tan conocida en la actualidad o, peor aún, en la ciudad-dormitorio.

presidenciales.² El *campus* principal de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), al sur de la metrópoli y cercano al Pedregal de San Ángel, se erigió en un ecosistema peculiar, consecuencia de los residuos de lava volcánica con su vegetación característica. El proyecto arquitectónico-paisajístico consistió en integrar el accidentado terreno con modernos templos para el saber y demás dependencias académicas. La espacialidad de lo que desde 2007 está inscrito en la lista de Patrimonio Universal de la Humanidad (UNESCO), no por azar tiene evidentes afinidades con la ciudad-Estado mesoamericana de Monte Albán (cultura zapoteca, periodo clásico, valles centrales de Oaxaca). En casi 750 hectáreas se articuló un plan maestro paradigmático en la historia de la ciudad de México, que detonó múltiples réplicas e hilvanó numerosas utopías, algunas de las cuales nutrieron el proyecto de Museo Nacional de Antropología. Este último, inaugurado en 1964, evoca otro conjunto urbano prehispánico: el lado sur del que sorprendentemente todavía se apoda “cuadrángulo de las monjas” en Uxmal, si bien se trata de una aplicación superficial y ornamental, sin llegar a recrear el concepto espacial.³

Diego Rivera aspiraba a fundar un centro cultural con diversas y complementarias dependencias, al que llamó “Ciudad de los Museos y de las Artes”. Su proyecto incluiría la construcción de museos, salas de pintura, bibliotecas, pabellones de compra-venta de artes populares, salas de concierto, auditorios al aire libre, restaurantes y parques de recreación. Tal parece que al centro de la nacionalista ciudad recrearía la zona sagrada de Teotihuacan:

El Museo de Arte Mexicano en Acción constará de nueve recintos: un recinto central cuadrado de mil metros por lado, teniendo en su centro un TEATRO AL AIRE LIBRE, apto para realizar en él espectáculos de masa [...] Este teatro de arte estaría dispuesto de manera semejante a los recintos que desempeñaron análogas funciones en el México antiguo, como

² Durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho se delimitaron los terrenos y se pactó la construcción de CU. En 1950, con el presidente Miguel Alemán, se iniciaron las edificaciones y a finales de 1952 protagonizó una ceremonia que se conoció como “Dedicación de la Ciudad Universitaria”, especie de inauguración simbólica, con 90 por ciento de avances, poco antes de concluir su mandato. Durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines se terminaron las obras y a inicios de 1954 éste inauguró los primeros cursos impartidos en el *campus*.

³ Para el tema de los usos, recreaciones y aplicaciones de lo mesoamericano en la arquitectura véase Peter Krieger, “Reciclaje del pasado construido: notas sobre Agustín Hernández”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVIII, núm. 89, México, UNAM, otoño de 2006, pp. 213-228.

los templos de Quetzalcóatl; el lugar del santuario de esta antigua divinidad de la Luz, el Aire, la Cultura, Artes y Ciencias, estaría ocupado por un templo en el estilo de aquellos pero dedicado al culto a la Patria [...]. La colocación de los talleres de los artesanos se dividiría [...] en norte, sur, oriente y poniente, correspondiendo a las regiones del país en dicha orientación [...] al poniente el Museo de Arquitectura, de la Música, de la Danza y el Teatro y Salas de Conciertos y espectáculos de Teatro Libre Experimental, en todas sus manifestaciones, incluyendo el cinematográfico [...]. Teniendo como línea general de acción y espina dorsal de sus actividades el lema "El arte para las masas populares".⁴

Para ello compró un grandísimo terreno en el cual sólo alcanzó a edificar el Anahuacalli; Rivera incluso contemplaba su incremento vía adquisiciones estatales de los predios circundantes: en su utopía, el poder federal de la nación participaría como mecenas. En un documento posterior, Emma Hurtado, viuda del pintor, justificó el proyecto por la carencia de edificios para la exhibición adecuada de las colecciones nacionales, estatales y privadas, la necesidad de ampliar la oferta recreativa ciudadana, ya que los espacios de esparcimiento de las clases bajas del país sólo contaban con dos sitios para convivencia familiar en fines de semana: el Bosque de Chapultepec y Xochimilco. El área del Pedregal de Coyoacán —"climáticamente [...] el lugar más apropiado para la conservación de las obras de arte, por carecer de polvo y humedad"⁵— tendría la ventaja adicional de ubicarse cerca de un centro esencial para el conocimiento: la zona liberada de Ciudad Universitaria, con la que Rivera planeaba establecer diálogo, complicidad y complementariedad, dado que en su organismo cultural también habría especial interés en la recreación de los visitantes a partir de conservar el ecosistema volcánico, con su flora silvestre y sus afloramientos de agua en los más de 45 000 metros cuadrados de terreno.

En cuanto al diseño específico del Museo Anahuacalli, construido con base en un modelo decimonónico de reconstrucción-reinvención-recreación arquitectó-

⁴ Diego Rivera, *Textos polémicos (1950-1957)*, tomo II, México, El Colegio Nacional, 1999, pp. 707-709. Mayúsculas en el original.

⁵ Emma Hurtado, "Memorándum sobre la necesidad de crear en México una 'Ciudad de los museos y de las artes'", tres páginas mecanografiadas y firmadas, 23 de abril de 1959, p. 3. Archivo General de la Nación (AGN), Ramo Presidentes, Fondo Ruiz Cortines, caja núm. 9, carpeta III/311.

nica del pasado, no sólo rememora una base piramidal prehispánica híbrida, por la mezcla de estilos, sino también representa un “automonumento” perpetuo a la memoria de su creador, quien dispuso destinar el amplio salón de la protagónica fachada principal del primer piso a su taller, y que a su muerte —ocurrida en 1957, siete años antes de la apertura formal del museo— se convirtió en cenotafio (su cadáver fue depositado en la Rotonda de las Personas Ilustres) y memorial. De esta manera Rivera garantizó su inmortalidad.

En contraparte, una anarquista utopía urbano-artística-pseudocientífica no construida fue Olinka, “donde se produce el movimiento”, ideada por Dr. Atl y presentada de manera aleatoria a los hombres del poder político entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX. La propuesta, con variaciones a veces sustanciales en cada ocasión que se formulaba, en lo nuclear consistía en reclutar una seleccionada casta de intelectuales, científicos y creadores para generarles una “súper universidad o ciudad [de] reconcentración de la cultura”,⁶ donde se habría de forjar una civilización superior que dejara atrás la decadente sociedad que todos conocemos, donde los favorecidos podrían enfocarse en la innovación desde las ciencias, las humanidades y el desarrollo tecnológico.

Quiero enfatizar que muchas ideas de Atl provienen de la lectura del filósofo alemán heredero del romanticismo, Friedrich Nietzsche, que a inicios del siglo XX se asociaban a nociones anarquistas y que tuvieron amplia recepción en Francia, país donde el pintor jalisciense residió.⁷ Olinka, en este sentido, es una empresa del *Übermensch* —comúnmente traducido como superhombre— de reinstalar los valores supremos olvidados por una sociedad que tiende erróneamente hacia la democracia, concebida como igualitaria mediocridad que reprime la individualidad creadora. Contra la homogeneización del pensamiento se erige —en la virtualidad del antiproyecto— la ciudad utópica contestataria de Olinka, única alternativa posible, según Atl, para la elite intelectual y científica que le era contemporánea y de la que se consideraba miembro prominente.

⁶ Archivo Dr. Atl, caja 7 Proyecto Olinka. 3 de marzo de 1953, expediente 6, 4 ff. Fondo reservado, Biblioteca Nacional.

⁷ Para una interpretación de la dimensión nietzscheana en la obra pictórica del Dr. Atl, véase Peter Krieger, “Las geo-grafías del Dr. Atl. Transformaciones estéticas de la energía telúrica y atmosférica”, en *Dr. Atl: rotación cósmica a 50 años de su muerte*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 2015. En prensa.

Por supuesto, dentro de esta ciudad ideal, que negaba la urbe real, planeaba realizar varios recintos museográficos. En 1955 enlistó tres diferentes:

e.- Un museo de arte mexicano. f.- Un museo arqueológico al aire libre, formado por la mayor parte o todas las piezas arqueológicas diseminadas en todo el territorio de la República, y por aquellas que el Instituto de Antropología debe proporcionar. g.- Un museo arqueológico nacional en el cual se encerrarán todas las piezas arqueológicas que ahora se encuentran en el museo de la calle de la Moneda y otras instituciones.⁸

En tan ambiciosos planes pareciera que su objetivo inicial era sustituir al Museo Nacional de Antropología por un recinto bajo su control personal. Cabe mencionar que en las sucesivas versiones del proyecto abandonó la idea del museo de arqueología techado y el de arte moderno y sólo preservó la idea de un jardín de esculturas-monolitos. Llama la atención que de este último nunca se ocupara de bosquejar su contenido o al menos delinear un inventario de piezas o de temas/motivos; esto a pesar de que en esquemas anteriores había pugnado por crear un cuerpo de elite que equivaliera a formar una aristocracia artística, o lo que un vanguardista colectivo de principios de la centuria pasada, con quien Atl estuvo ligado, llamó "aristocracia".⁹ En cuanto al museo de piezas arqueológicas desplegado en el espacio libre, lo mantuvo en algunos de los bocetos posteriores de la quimérica ciudad, cuya fisonomía, nunca bien explicitada, mudaba vocación y directrices en cada nueva presentación. En 1962, diez años después del primer planteamiento, sostuvo:

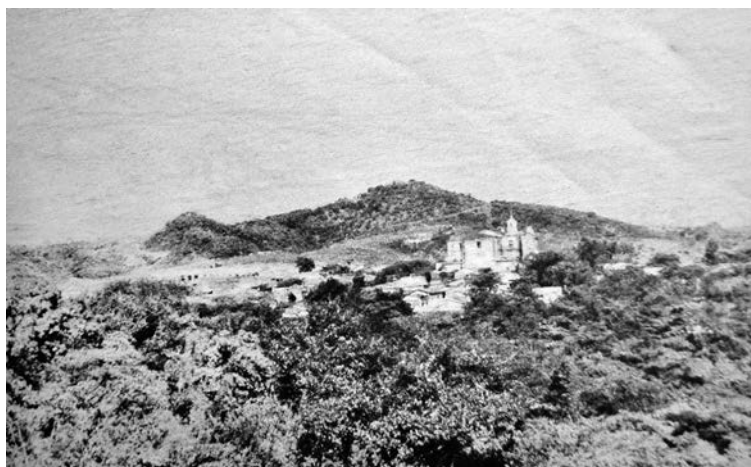
Se trata de establecer ese centro en la parte superior del Cerro de la Estrella que nunca ha sido aprovechada en nada desde que los españoles, en 1535, destruyeron el centro religioso que ahí existía [...] Entra en mis propósitos salvar la mayor parte de las esculturas prehispánicas hoy abandonadas en los más recónditos lugares de la República y formar con ellas un extraordinario museo al aire libre, entre las dos cimas del Cerro de la Es-

⁸ Dr. Atl, "Programa para la historia de la Ciudad Internacional de la Cultura", 12 de enero de 1955. Citado en Cuauhtémoc Medina, *Una ciudad ideal: el sueño del Doctor Atl*, tesis de licenciatura en historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 123.

⁹ Dr. Atl, "Aristocracia", 12 de mayo de 1944. Citado en *Ibidem*, p. 78. De ese autor véase también "El Dr. Atl y la aristocracia. Monto de una deuda vanguardista", en *Versiones del sur. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 77-83.



Dibujo de Dr Atl que representa un lugar que eligió para Olinka, en Pihuamo, Jalisco.
Revista *Mañana*, núm 578, septiembre de 1954.



Anónimo, fotografía de Pihuamo, Jalisco.
Revista *Mañana*, núm 578, septiembre de 1954.

trella. Este solo proyecto bastaría para justificar la petición que voy a hacer al gobierno advirtiendo que ninguna secretaría de Estado ni la Presidencia de la República tendrían que desembolsar un solo centavo para el traslado y colocación de esas esculturas.¹⁰

Queda claro, entonces, que de esta ciudad imaginaria germinaría una nueva civilización, que necesariamente debía combinarse con una reserva natural protegida,¹¹ y que tendría que incluir un recinto museal; el binomio cultura-museo era indisoluble en la visión de Dr. Atl. Esto a pesar de que nunca mencionara alguna pieza emblemática por incluir y que se haya mantenido en un plano explicativo tan ambiguo como general: “se trata de crear [...] un museo arqueológico al aire libre formado por las esculturas y monolitos que se encuentran diseminados y abandonados en los estados de Oaxaca, México, Guerrero, Veracruz, etcétera, cuyo número asciende a más de dos mil piezas”.¹² Por la cifra que señala en esta versión, queda claro que ya no planeaba sustituir a ninguna institución museal sino complementar las ya existentes, a menos que un porcentaje alto de esos dos mil hayan sido monolitos megalíticos o semi-monumentales. El organigrama era más fácil de bocetar para él que la lista de obra; así, para la gestión del museo arqueológico-jardín abierto y de la elitista urbe en su conjunto, perfíló la instauración de un Consejo Nacional de la Cultura.¹³

Que la edificación de CU tuvo impacto directo en el arranque de las gestiones de Dr. Atl para la nunca concretada fundación de Olinka lo prueba el hecho de que publicó su folleto propagandístico inicial con fecha de 26 de septiembre de 1952, ante la inminente inauguración de un inconcluso *campus* central de CU por el presidente Miguel Alemán, el 20 de noviembre, a escasos días de concluir

¹⁰ Carta mecanografiada del Dr. Atl al lic. Rafael B. Velasco. Archivo Dr. Atl, caja 7 Proyecto Olinka, 17 de enero de 1962, expediente 57, 3 ff, Fondo reservado, Biblioteca Nacional. Incluso anunció la creación de una asociación civil formada por diversas personalidades en sus varias etapas; algunos de ellos fueron un astrónomo, Guillermo Haro; un físico, Carlos Graef Fernández; un médico, Clemente Robles; un matemático, Guillermo Barajas; un biólogo, Enrique Beltrán, y un periodista, Ramón Beteta. En el documento él se asume como promotor.

¹¹ “Los primeros asientos que Atl sopesó [...] eran enclaves aislados, cerrados, distantes y esplendorosamente vírgenes. Terrenos del paraíso”. Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 103.

¹² Dr. Atl, “Esquema de un proyecto para edificar en México un Centro Internacional de Investigaciones Científicas”, 17 de marzo de 1959, 8 ff. mecanografiadas, rúbrica. Documento mostrado en la exposición *Olinka o donde se crea el movimiento*, Museo Rufino Tamayo, diciembre de 2012 a abril de 2013. Material proveniente del Archivo Dr. Atl, caja 7 bis-65, Proyecto Olinka, Fondo reservado, Biblioteca Nacional.

¹³ Carta mecanografiada del Dr. Atl al Lic. Rafael B. Velasco, *op. cit.*

su periodo de gobierno.¹⁴ En el plano discursivo, el pintor se deslindó: “No, no tiene absolutamente ninguna relación con la Ciudad Universitaria: esta va a ser una institución decente”.¹⁵ No obstante, antes de ese año el paisajista no había gestionado nada relativo a una ciudad superior; aunque la idea —en embrión— la hubiera mencionado en dos ocasiones previas.¹⁶ La relación entre ambos proyectos en innegable: contra todo lo que representa CU es que se pronuncia Dr. Atl. Si la UNAM era una universidad masiva, nacionalista y populista, la súper universidad del pintor tendría que ser individualista, exclusiva y universalista. Olinka “será la reconcentración de la sabiduría universal: un centro de investigaciones al cual concurrirán los investigadores más importantes, más prominentes del mundo. [...] La ciudad de la cultura ‘donde se produce el movimiento de la inteligencia’”.¹⁷

Más aún, para Atl, si el gobierno federal invertía en la fundación de un centro moderno para la generación de conocimiento e impartición de enseñanza profesional laica, gratuita y popular, ¿por qué no patrocinaría la producción de una urbe para concentrar una comunidad intelectual de excelencia, con énfasis en la innovación y la creatividad y, por tanto, sólo destinada a un restringido grupo de elegidos? Pareciera que una respuesta lógica a la no realización de un proyecto con este planteamiento sería que el carácter de ultra pretensión elitista entró en discordancia total con el populismo del régimen político mexicano, pero no ocurrió así. El presidente Miguel Alemán dispuso apoyo e infraestructura para que el utopista seleccionara una comarca dentro del país; Atl recorrió distintos parajes, dejó transcurrir varios sexenios, no pudo tomar decisiones concretas —o

¹⁴ Dr. Atl, “Crear la fuerza. Consejo Nacional de la Cultura”, folleto, 4 ff. Documento mostrado en la exposición *Olinka o donde se crea el movimiento*. Material proveniente del Archivo Dr. Atl, caja 7 bis-60, Proyecto Olinka, Fondo reservado, Biblioteca Nacional.

¹⁵ Bambi [Ana Cecilia Treviño], “La ciudad de la cultura”, *Excélsior*, México, 25 de octubre de 1953, p. 1.

¹⁶ No estoy de acuerdo con Medina, quien hace más de veinte años dedicó varios capítulos de su tesis de licenciatura a argumentar que el plan nació en México entre 1903 y 1911, que lo propuso a los hombres del porfiriato, y lo retomó en el papel en 1944 para, finalmente, iniciar las gestiones a partir de 1952. Estoy convencida que, como aspiración sin estructura ni consecuencias, pudo tenerla desde siempre, pero que fue la materialización de CU la que lo llevó a emitir una propuesta en sentido diametralmente opuesto, para lo cual necesitó imaginar un anteproyecto, otorgarle una misión e instaurar una campaña semipermanente para su realización. Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 233. Por supuesto, enfrentar la mitomanía del pintor y de allí obtener una historiografía coherente de su propuesta urbano-utópica no es empresa fácil.

¹⁷ Bambi, *op. cit.*, p. 1.



Ciudad Universitaria, Distrito Federal, 1954.

no quiso, por saber que las utopías no se cristalizan—, su salud se deterioró y el plan murió con él. Norberto Aguirre Palancares, político priista que ocupó altos puestos durante décadas, atestiguó, en entrevista, el desgastante proceso:

El Presidente [...] le dijo: “El territorio nacional y nosotros estamos a sus órdenes para que usted escoja el lugar que más le guste”. Al despedirse [...] el licenciado Alemán me comisionó para todo lo que se necesitara [...]. Lo acompañamos a Montebello, en Chiapas, y conforme recorría la zona, él iba ubicando las obras en el extenso espacio. Llevaba una libreta donde apuntaba cuáles serían las obras, piezas, monolitos de todo el mundo,¹⁸ y edificios de culturas mexicanas; qué quería poner y en qué lugar, sólo su imaginación podría concebirlo. Se quedó una temporada en Chiapas. Le dejamos indicaciones al gobernador respecto a su salud y regresamos a México. Terminando su recorrido, Atl volvió para darle forma en su taller a lo que había esbozado. Posteriormente se preparó el viaje a Michoacán. Parangaricutiro se llamaba el lugar [...]. Al enterarse, el general Cárdenas fue a recibirlo y a saber qué era eso de la “Ciudad de la Cultura”, ocupándose de él y facilitando más las cosas. El tercer punto que eligió fue el Estado de Morelos: Chalchitlépetl, la cañada donde está Tepoztlán, del otro lado del Tepozteco. Regresaba de cada viaje tan entusiasmado, que decía siempre haber conocido el lugar más bello de México. Por último, se le presentó la posibilidad de examinar la región boscosa de Jalisco, lugar donde podía proyectar Olinka. Ahí se sintió resfriado, sin embargo salió a pintar [...] el enfriamiento se le convirtió en pulmonía. Se le trajo a México en avión y se le internó, pero ya no resistió —terminó su sueño.¹⁹

En sentido opuesto, una victimista versión es la que se vislumbra en la correspondencia que, de manera inconstante, el pintor dirigió en el lapso de poco más de una década a presidentes, gobernadores y ministros en busca de financiamiento para ejecutar el plan, años en los cuales, efectivamente, trasladó su Ciudad Internacional de la Cultura, de manera hipotética, a diferentes parques nacionales o reservas ecológicas. Un aspecto por destacar es que de manera inicial y en una fase final eligió dos sitios entonces emplazados

¹⁸ No tengo información de que la utopía de Dr. Atl entrañara la inclusión de piezas de otras culturas madres universales.

¹⁹ “Un amigo del Dr. Atl”, síntesis de la entrevista de Graciela Carminatti a Aguirre Palancares, *Los universitarios*, periódico mensual, nueva época, núms. 19 y 20, México, noviembre-diciembre de 1984, p. 23.

en las afueras de la capital, en Iztapalapa, lo que convertiría su metrópoli en satélite del Distrito Federal: la Sierra de Santa Catarina y el Cerro de la Estrella. Cuando todo le indicó que no contaría con el patrocinio del Departamento del Distrito Federal, mediante el regente de entonces, Ernesto P. Uruchurtu, escribió que se perdió la oportunidad “de convertir a la ciudad de México en el más grande centro de investigación del mundo”.²⁰

No obstante, lo que aquí me interesa no es el carácter misantrópico, anárquico e inconsistente de Atl—frente al patrimonialismo estatal, caracterizado también por veleidades e incoherencias—, sino la naturaleza de sus propósitos, en específico su empresa museal en espacio abierto, con el objetivo de desplegar en el cuerpo de la ciudad los mismos monolitos que en tiempos precolombinos así fueron instalados, dentro de los centros sagrados de las poblaciones mesoamericanas, en correspondencia con sitios emblemáticos de la historia de la humanidad, tales como Stonehenge, el monumento megalítico ultra conocido de la Gran Bretaña, o las estatuas gigantes de Rapa Nui o Isla de Pascua de la cultura polinesia, que hoy forma parte del territorio chileno. Para Atl, de lo que se trataba era de concentrar el patrimonio antiguo para disfrute de una elite científico-artística y no de “masas incultas” que no sabrían valorarlo. Es una utopía no sólo elitista sino totalitaria, que evidencia la filiación nazi-fascista del Dr. Atl, autopregonada en los años treinta-cuarenta de la centuria pasada.

Ahora bien, un antecedente concreto a esta entelequia ocurrió alrededor de 1950, cuando Dr. Atl asesoró en el diseño de un paisaje ajustado a las calles trazadas por las diversas capas de lava que arrojó el volcán Xitle (200 d. C.), megaempresa urbanístico-arquitectónica bautizada como Jardines del Pedregal de San Ángel por los arquitectos Carlos Contreras y Luis Barragán. Quiero destacar que quien detonó todo el proyecto fue otro utopista y mitómano cuasi profesional, Diego Rivera, al elaborar una propuesta modélica de casas-habitación de la zona en un texto de amplia difusión titulado “Requisitos para la organización del Pedregal”, en el que propuso: “la realización de una zona residencial en el Pedregal; la preservación del ecosistema a través de la restricción en la medida de las parcelas; y la sugerencia de que los proyectos arquitectónicos fueran modernos”.²¹ Así, las quimeras urbanas de ambos pintores se

²⁰ Archivo Dr. Atl, caja 7 Proyecto Olinka, 29 de noviembre de 1955, expediente 29, 3 ff, Fondo reservado, Biblioteca Nacional.

²¹ Claudia Rueda Velázquez, “Los Jardines del Pedregal de San Ángel, un legado de la modernidad arquitectónica 1947-1962”, <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/I22.pdf>.

plasmaron de manera parcial en la configuración de una zona residencial de alta calidad urbanística y con enorme valor patrimonial, hoy en proceso álgido de disolución.

Cierta similitud puede encontrarse con un proyecto de museo arqueológico al aire libre que se asentó en el Parque Museo La Venta, fundación de 1958, en donde, efectivamente, 36 esculturas prehispánicas, originales, se dispusieron en un terreno de ocho hectáreas, rodeados de la flora y fauna endémica. Carlos Pellicer, poeta, funcionario, gestor y museógrafo,²² fue el activo promotor de la pertinencia de concentrar los monolitos monumentales olmecas y fortalecer a la capital de su estado natal en su condición de destino turístico:

El Parque Museo de La Venta en Villahermosa, Tabasco, no es otra cosa que la reproducción a escala considerable del célebre centro ceremonial construido durante los siglos V y IV antes de la era cristiana en territorio tabasqueño y a 130 km. de donde ahora está: la misma vegetación, cercanía del agua [...] [todo ello] flanqueado por la carretera internacional y la Laguna de las Ilusiones.²³

Pellicer, con sensibilidad, constancia y sentido de oportunidad, orientó la voluntad de la elite local, bien cimentada por el éxito mediático de la refundación del Museo Arqueológico de Tabasco —en 1951, hoy Museo Regional de Antropología Carlos Pellicer Cámara— y, gracias a su habilidad política, pudo materializar, siete años después, el parque-museo. A esa coyuntura me parece interesante agregar un

²² A inicios de los años cincuenta intervino el antiguo Museo de Tabasco y lo reinauguró como Museo Arqueológico de Tabasco con el patrocinio del gobierno del estado. Un año después llegó al museo una “Cabeza Colosal del Joven Sonriente”, con lo que se convenció de la factibilidad de concentrar en la capital de Tabasco la escultura monumental olmeca. En 1958 diseñó la museografía con que se fundó el Museo Frida Kahlo de Cooyoacán. Entre 1964-65 el recorrido museal implantado en el Anahuacalli fue coordinado por él, sólo que hubo que cambiarse por las dificultades visuales que presentaba, a decir del director del recinto por aquellos años, el museógrafo Emeterio Guadarrama hijo. En 1965, gracias a su gestión y mediante la donación de su colección privada, dio vida al Museo de Arte Prehispánico Carlos Pellicer, en Tepoztlán, Morelos.

²³ “El Parque Museo de La Venta lleva este nombre en recuerdo del paraje en que fueron descubiertos en 1940, por el arqueólogo norteamericano M. Stirling, los extraordinarios monumentos que fueron traídos aquí [...] y colocados aproximadamente en el orden en que estaban allá, en el norte de Tabasco, a más de 100 km. de Villahermosa”. Se complementó con “un muestrario zoológico [...] de la fauna regional”. Elisa García Barragán, *Carlos Pellicer en el espacio de la plástica*, tomo II, México, Dirección General de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 29 y 30, 41 y 42.

elemento más: el poeta y Dr. Atl mantuvieron durante décadas cercana relación,²⁴ por lo que seguro el paisajista le compartió, de manera reiterada, sus ideas museológicas, todas con carácter de ambiciosas quimeras, muchas de ellas anarquistas.

El museo al aire libre de Pellicer completó su montaje escenográfico con ejemplares vivos representativos de la fauna local, a semejanza de los zoológicos de vanguardia en esos años, donde los animales vivían en ambientes naturales, con cierto espacio para garantizar su movilidad, aunque con restricciones en la interacción con los visitantes por motivos de seguridad. Esta condición de amplísima galería sin protagonista edificio central, sin techumbre ni paredes, del Parque Museo La Venta tiene algún eco de las ideas de un especialista de enorme potestad intelectual en el universo de lo museal como lo fue Georges Henri Rivière,²⁵ quien desarrolló las nociones principales de su teoría en París desde finales de los años treinta del siglo pasado y se propagaron al menos dos décadas después. Sus propuestas se inscriben dentro de la corriente entonces conocida como “nueva museología”, y de alguna manera coinciden con el territorio-museo de Pellicer en dos indicadores: acentúan la relación hombre-naturaleza y subrayan la trascendencia de la espacialidad.

En resumen, encuentro que las edificaciones concretadas, como Ciudad Universitaria, Parque Museo La Venta e incluso Jardines del Pedregal, están intrínsecamente interrelacionadas con los irrealizables proyectos individuales de Atl y Rivera. Todos se basan en la noción original de ciudad-jardín, saludable, disfrutable y con conexión garantizada a la metrópoli; en este sentido, la utopía de Rivera se asemeja más a CU, en cuanto a que ambas no se proponían sustituir, negar o renunciar a la urbe central. En cambio, la del Dr. Atl se ubica en la esfera de las fantasías geopolíticas de indole autonómica y totalitaria.

²⁴ Carlos Pellicer López, comunicación personal, 8 de enero de 2014. Agradezco la amable generosidad de siempre del apasionado especialista en la vida y obra del poeta.

²⁵ Desde su puesto de director adjunto del Museo de Etnografía del Trocadero, bajo el liderazgo de Paul Rivet, colaboró en la instalación del Museo del Hombre, en 1937, centro de investigación que representó un parteaguas en la historia museal. En ese mismo año concretó el nacimiento del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares, y a partir de 1946 participó de manera activa en el Consejo Internacional de Museos (ICOM), institución adscrita a la UNESCO.

México en la utopía: ciudad-jardín-museo, de Ana Garduño,
se terminó de imprimir en diciembre de 2016 en los talleres de Estampa Artes Gráficas,
Privada de Doctor Márquez 53, Col. Doctores, México D. F.,
tel. 5530 5289 y 5530 5526, e-mail: estampa@prodigy.net.mx
Concepto de la serie: Eréndira Meléndez Torres y Marco Vinicio Barrera Castillo
Coordinación: Eréndira Meléndez Torres
Edición: Amadis Ross, Carlos Martínez Gordillo y Marta Hernández Rocha
Diseño: Yolanda Pérez Sandoval
Formación: José Luis Rojo