

EL MONUMENTO A ÁLVARO OBREGÓN, ARTE Y POLÍTICA

Una obra y un héroe mutilados

Emma Leticia Herrera García
Elsie Mc Phail Fanger
Citlali Salazar Torres

Este artículo expone los resultados de una investigación sobre el Monumento a Álvaro Obregón, una obra arquitectónica escultórica, construida en la Ciudad de México entre 1934 y 1935, erigida precisamente en el sitio de su asesinato. Se trata de un primer paso en el análisis de este monumento que ha sido poco estudiado, cuya problematización parte de la historia del arte y se apoya en las ciencias sociales —la historia, la sociología, la ciencia política, la comunicación. Este entramado interdisciplinario ayudará a caracterizar al Monumento a Álvaro Obregón como una expresión de poder con diversas dimensiones.

Palabras clave: monumento, arte, poder, estudio interdisciplinario.

ABSTRACT

This article offers the first results of an interdisciplinary analysis of the Monument devoted to Alvaro Obregon, which was built between the years 1934 and 1935 in the city of Mexico precisely on the spot where he was murdered. Little research was found on the monument itself, so this article provides a theoretical framework which articulates art history and social sciences, in an interdisciplinary effort to characterize this monument as an expression of power with multiple dimensions.

Key words: monument, art, power, interdisciplinary study.

Este texto expone los resultados de una investigación sobre el Monumento a Álvaro Obregón, una obra arquitectónica escultórica, construida en la Ciudad de México entre 1934 y 1935, considerado objeto artístico y político.

Cabe recordar que dicho monumento fue construido precisamente donde estaba el conocido restaurante *La Bombilla* —una especie de kiosco al aire libre— lugar en donde el entonces presidente Obregón fuera ultimado.¹

Antes de describir las características generales del contenido de esta investigación, se debe advertir que la intención en cada apartado fue hacer un ejercicio de síntesis, en el esfuerzo de abstraer aspectos fundamentales de un *corpus* de información que esta investigación fue generando y que, para los fines de este artículo, no fue posible explotar intensamente.

No obstante, se tiene la confianza de que lo expuesto a continuación sea el primer paso de análisis y crítica de este monumento poco estudiado y que, en esta ocasión, ha sido problematizado a partir de la historia del arte, apoyada por las ciencias sociales, en especial, la historia, la sociología y las ciencias de la comunicación.²

Si bien hemos enunciado la disciplina que nos da una perspectiva ante el tema, es preciso aclarar el segundo atributo dado al objeto, el cual es precisamente su carácter

¹ La crónica de Roberto Herrán, de 1935, permite remontarnos a la época: “Llegando de Coyoacán con rumbo a San Ángel, lo primero con que se encuentra el paseante es con un paredón antiguo, en donde el tiempo ha respetado la inscripción con letras grandes y negras: ‘La Bombilla, S.A.’. Ahí se le obsequió el primer banquete a Álvaro Obregón, inmediatamente después de haber aceptado su postulación, en 1927. Fue un grupo de intelectuales-políticos, con hegemonía en la Municipalidad de Tacuba el que inició los agasajos en aquel sitio, por demás pintoresco. El último banquete de su vida, las últimas palabras, el postrer latido del corazón, se registraron allí también. Anteriormente, sonaba entre los jardines la música de las orquestas. Los disparos eran de champán, o de la clásica sidra española. Mujeres elegantes bajaban a todas horas del día y de la noche de los autos, para penetrar por el portón y gozar de las delicias de los idilios, bajo la amparadora sombra de los kioscos de estilo primitivo”. Roberto Herrán, *Obregón, Toral, la Madre Conchita*, México, Ediciones Botas, 1935, pp. 251-253.

² Debido a la extensión del artículo no es posible ahondar en algunos elementos de la obra que registran los anales de la arquitectura y de la historia del arte referidos al Monumento a Álvaro Obregón: éste se suma a las obras que dan cuenta del *Art Déco* en nuestro país, y entre los rasgos identificados para tal clasificación destaca la estructura arquitectónica de trazos geométricos, construcción de concreto, material que otorga solidez y plasticidad a las formas, logrando con ello el aspecto lineal y anguloso. En su interior, el uso de bronce y mármol de diferentes colores crean una atmósfera de sobriedad, de aspecto brillante y pulcro. Así mismo, el sitio en el cual fue erigido, un espacio público sin bardas, para dejar constancia de que la obra debía entenderse como patrimonio de la sociedad, misma que en esos años vivió una etapa en que la ciudad experimentó cambios y remodelaciones en distintas zonas. Si bien a este monumento se le ha otorgado un sitio en la historia del arte, esta misma circunstancia ha ocasionado las omisiones de las particularidades que contiene la obra en su totalidad. Es el caso de los rasgos de los personajes, de los conjuntos escultóricos, la narrativa de cada uno de ellos, la ubicación del Monumento con un doble propósito, por una parte, ampliar la trama de la ciudad y por otra, rendir homenaje al héroe victimado.

político; lo cual nos inserta en la consideración de otra ciencia –la política–, así como en el entorno político del momento.

Este entramado interdisciplinario lleva a caracterizar al Monumento a Álvaro Obregón como una edificación con características particulares como expresión de poder y, para evidenciar la interacción con el receptor de este mensaje, hemos elegido abordar una problemática concreta, que es la capitalización del escándalo político. Para este tema, el sociólogo estadounidense-británico John B. Thompson ha hecho una obra fundamental³ que será la base teórica de nuestra argumentación.

El monumento a Álvaro Obregón es conmemorativo, pues busca incentivar la memoria colectiva alrededor de una figura y su proeza ejemplar. La decisión de su construcción parte de un acontecimiento trágico: el magnicidio. Por la violencia que este acto supone, se convierte en un escándalo mediático, definido así por las siguientes características: la notoriedad pública que es independiente del espacio inmediato, es decir, sus alcances como noticia rebasan la escena y el tiempo del suceso; no se hace necesario ser testigo presencial para que el evento sea “visible” a gran escala. Esto supone una forma de comunicación retórica que supera la relación cara a cara. Se construye una secuencia del acto en el imaginario colectivo donde tienen lugar destacado el espacio, las formas, los colores, los volúmenes, los detalles, las apariencias, los actos que siempre son seguidos de un juicio moral. Los escándalos mediáticos tienen como característica distintiva la “base de evidencia”, esto es, el respaldo de lo acontecido por una presencia material que valide como si el evento fuera veraz. En este sentido, fijar contenidos simbólicos en medios duraderos será la referencia contundente para la memoria, así, los escándalos pueden reactivarse. La mnemotecnia es el ejercicio de recordar mediante ciertas estrategias que lo permiten: el monumento es fiel testigo –mensaje comunicativo silente de ese evento que no debe olvidarse.

Uno de los objetivos principales del escándalo, es acercar al mayor número de personas de forma subjetiva a una experiencia trascendente de la vida de otra persona, siempre con la oportunidad de emitir un calificativo moral, por lo que implica elaborar el juicio y comunicarlo, haciendo que el escándalo se trasmita y perdure. Otro componente básico, que será fácil de entender por lo antes dicho, es el morbo.

De esta manera, un magnicidio es un acontecimiento que será capitalizado como escándalo político para la transferencia y asimilación en la construcción de una figura heroica y, más precisamente, los elementos que lo componen serán útiles en la transmisión del mensaje y recepción de un monumento.

³ John B. Thompson, *El escándalo político: poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2001.

Este trabajo empieza con la descripción de la obra escultórico-arquitectónica como primer acercamiento al objeto, posteriormente se expone una breve reseña que presenta a los principales actores en su ejecución, así como las ideologías involucradas; el siguiente apartado es la relación del objeto con el contexto urbano y como parte del paisaje; le sigue el análisis y crítica desde la historia del arte y, finalmente, se formulan las conclusiones.

EL MONUMENTO A ÁLVARO OBREGÓN⁴

A un costado de la Avenida Insurgentes sobre la Avenida de la Paz en el centro de San Ángel, está el parque que se conoce con el nombre de Parque del Monumento a Álvaro Obregón. En el centro del parque, el cual cuenta con andadores de adoquín y secciones de jardines semiabandonados, se levanta un parámetro piramidal sobre un gran zócalo circular; la construcción destaca por su volumen y por la posición que ocupa sobre una explanada, también circular, rodeada por la abundante vegetación del jardín. Al frente está un espejo de agua flanqueado por cipreses y ya alterado por instalaciones que lo convirtieron en fuente. Lo rodea una cerca de herrería que sirve de protección; ambos son barrera para el reflejo cercano y apacible. (Imagen 1.)



Imagen 1. Explanada, fuente, monumento. Foto actual (2007).

⁴ Fotografías de Citlali Salazar Torres.

El paramento es de planta cuadrangular que se va estrechando conforme se eleva (Imagen 2).



Imagen 2
Ignacio Asúnsolo, Alegorías del Trabajo
y la Fecundidad, 1935. Foto 2007.

Tres de sus caras acogen adosados relieves monumentales, sus nombres son: el Sacrificio (Imagen 3).



Imagen 3. Ignacio Asúnsolo, Alegoría del Sacrificio, 1935. Foto 2007.

El Triunfo (Imagen 4).



Imagen 4. Ignacio Asúnsolo,
Alegoría del Triunfo, 1935. Foto 2007.

Y la Región Norte (Imagen 5).



Imagen 5. Ignacio Asúnsolo,
Alegoría de la región norte, 1935. Foto 2007.

La cara frontal rompe la continuidad al permitir una amplia escalinata de piedra (Imagen 6).



Imagen 6. Escalinata de acceso al monumento. Foto 2007.

Que topa con una enorme y pesada puerta de acero de dos hojas, donde una colosal cadena es cerrojo inviolable (Imagen 7).



Imagen 7. Puerta y cerrojo. Foto 2007.

A esta entrada, la escoltan dos gigantes femeninas con posturas de avanzada pero serenas, el escultor Asúnsolo las nombra “El Trabajo” y “La Fecundidad”; como los relieves antes mencionados, también éstas son alegorías (Imagen 2).

El interior es de planta ochavada, un enorme pozo al centro acusa el recorrido que impone el espacio: deambular en espiral (Imagen 8).

Al entrar, el visitante encuentra ostentación en el material: pisos y muros de ricos mármoles rosados salpicados de vetas en negro o bien, mármol negro combinado con rosado. Un altar da la bienvenida de frente al espectador; es una escultura monumental en bronce de cuerpo completo del héroe homenajeado con el título: “Al General Álvaro Obregón en el lugar de su sacrificio” (Imagen 9).

Imagen 8. Entrada del visitante; planta ochavada y cárcava circular al centro. Foto 2007.

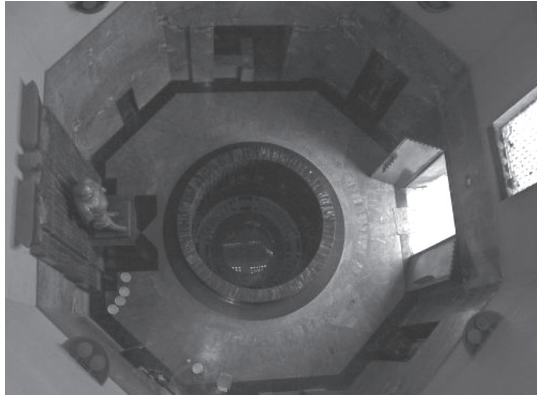


Imagen 9. Altar principal, Ignacio Asúnsolo, escultura de Álvaro Obregón. Foto 2007.

Flanqueando el altar hay dos inscripciones, a la izquierda dice: “Paladín de las instituciones, abatió el pretorianismo, su genio militar lo elevó hasta las cimas insuperables que en la América nuestra sólo alcanzaron Morelos y Bolívar”. A la derecha dice: “Estadista de la Revolución, restituyó la tierra a los campesinos, consagró la libertad de pensamiento, dignificó a los trabajadores y con la escuela iluminó el alma de las multitudes”.

En lo alto, coronando el altar, un águila de perfil despliega sus alas. El visitante no puede acercarse de pronto a la figura del héroe, el pozo central es una duda que se debe resolver; cuando se inclina, le brinda una forzada reverencia transformándose al papel de devoto. A la efigie del héroe la custodian y miran dos esculturas de las mismas dimensiones y material: se trata de dos soldados revolucionarios en actitud de respeto. (Imágenes 10 y 11).



Imágenes 10 y 11. Esculturas de soldados revolucionarios seguidores de Obregón. Foto 2007.

Para descubrir el motivo real de la existencia de la cárcava circular al centro, se debe bajar a un nivel inferior por unas estrechas escaleras de mármol; ahí se percibe otro ambiente: circular, cerrado, oscuro y se experimenta una sensación de frío. Dos musas en relieve, en permanente desconuelo (Imagen 12).



Imagen 12. Recorrido inferior: uno de los relieves; la iluminación y los materiales. Foto 2007.

[...] velan esta suerte de catacumba, característica que le imprime el material y la iluminación: mármol en piso y muros, bronce en los soportes y estructuras del techo que combinado con alabastro filtra una iluminación muy íntima (Imagen 13).

Finalmente, cristal para resguardar el fondo de la intrigante osquedad. El enunciado plasmado sobre la circunferencia es de una emotividad retórica contundente pues caracteriza, de tajo, la lealtad del personaje homenajeado a la causa revolucionaria: “Muero bendiciendo la Revolución. Santana [*sic*] del Conde, Gto., 3 de junio de 1915. Aquí 11 de julio de 1928”.

Imagen 13. Recorrido inferior: uno de los relieves; la iluminación y los materiales. Foto 2007.



Al asociar la figura conmemorativa del altar con esta inscripción, el mensaje es autorreferencial; la oquedad resguarda, a manera de prueba pericial, el sitio donde cayó muerto un héroe; más aún, sugiere un deceso violento, un sacrificio (Imagen 14).



Imagen 14. Piso original donde cayó muerto Obregón resguardado por cristal y leyenda. Foto 2007.

La intención es fijar en la memoria, el momento y sitio preciso de la muerte, el primer instante, el más violento. No se quiere marcar un sitio de reposo eterno, sino el lugar del brutal exterminio. Aunque no es un entierro, la presencia-ausencia del cuerpo muerto consagra el lugar. Con la segunda parte de la inscripción referida se reafirma la intención de ubicación con un adverbio fáctico: “Aquí”, pero aún queda una duda, ¿a qué se refiere esta palabra? La fecha marcada tiene 13 años de diferencia con la segunda; no puede señalar el momento del nacimiento, está refiriendo un acontecimiento sobresaliente.

La respuesta está en el nicho de este sótano, en donde se ofrece una escultura en bronce representando el brazo del General (Imagen 15).



Imagen 15. Escultura del brazo de Obregón. Foto 2007.

[...] que manifiesta la razón por la cual tiene un muñón la escultura del altar. Así, dos momentos dramáticos y crueles se fijan por medio de las inscripciones que formulan una vida ejemplar, donde el cuerpo tuvo la peor parte. Para comprobar la sublimidad del héroe, está la arquitectura.

El recorrido espacial no sólo permite el viaje en descenso sino también en ascenso para llegar al altar principal y luego, a través de una pequeña puerta, hasta una angosta y larga escalera de caracol que conduce a un mirador interior formado por un octágono que se mira desde abajo (Imagen 16).

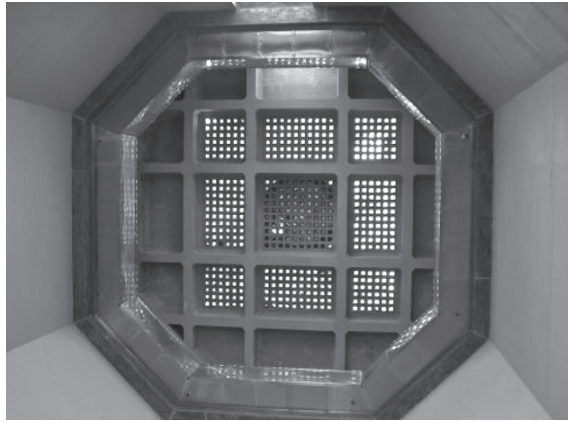


Imagen 16. El mirador interior desde abajo. Foto 2007.

Este espacio de contemplación hacia adentro (Imágenes 17 y 8),

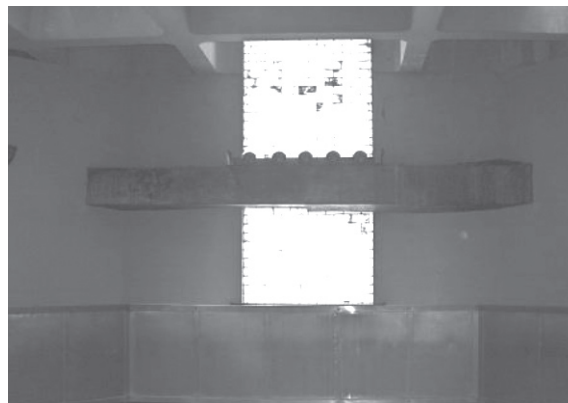


Imagen 17. Pasillo del mirador interior. Foto 2007.

[...] originalmente estuvo pensado para apreciar murales que decorarían lo alto de las paredes que ascienden estrechándose hasta terminar en otro mirador, mucho más reducido, esta vez exterior.

Tal y como lo describe el arquitecto José Villagrán, el monumento compite en altura con su entorno, ya que la verticalidad del mismo hace eco de los árboles que lo circundan. Desde ahí puede apreciarse un panorama de frondosas crestas de árboles, vestigio de lo que fuera el parque de la Bombilla y sus alrededores, el convento y huerto de El Carmen de la Villa Álvaro Obregón (Imagen 18).



Imagen 18. Desde el mirador exterior hacia El Carmen. Foto 2007.

La forma arquitectónica y la escultura tienen intención conmemorativa, buscan exaltar, ser símbolo y referencia heroica y urbana a la vez. Sus características gritan volúmenes elocuentes, inducen estados anímicos muy precisos y sugieren una historia trágica y gloriosa con remembranzas turbulentas. Finalmente, es la arquitectura y su diálogo con la escultura, la relación que nos permite una ironía: la premura con la que se terminó

el monumento y la falta de fondos, obligó a modificar la altura proyectada; así, un monumento mutilado, para un héroe mutilado, es el calificativo más preciso, de una vez, para la construcción de una heroicidad y de una arquitectura que no se pudo rematar.

No está de más, en este punto, señalar que nuestro argumento a lo largo de este trabajo busca superar el nivel elocuente, presente en esta descripción; mismo que consideramos necesario para resaltar la experiencia emocional del visitante al acercarse y penetrar en el monumento. Más adelante privilegiaremos el nivel de crítica, a la luz del análisis no sólo de la escultura y la arquitectura, sino, sobre todo, de su interacción.

EL COMITENTE Y LOS CONSTRUCTORES

Los agentes involucrados en la erección del Monumento a la memoria de Álvaro Obregón fueron: Aarón Sáenz, nacido en Monterrey, Nuevo León (1891-1983). En su carácter de comitente tuvo una trayectoria destacada como crítico desde su época estudiantil, como militar, funcionario y empresario. Fue además amigo personal y testigo en el asesinato de Álvaro Obregón. Como Regente de la Ciudad de México promovió la construcción del monumento conmemorativo; orador el día de su entierro en 1928 en Sonora y en la inauguración del Monumento, el 17 de julio de 1935.

La presencia de Aarón Sáenz en la política del país fue contundente en los momentos en los que se gestó la idea de la construcción del Monumento en estudio. Su relación con el homenajeado fue muy cercana, pues convivieron desde las luchas armadas del movimiento revolucionario, hasta la llegada a la presidencia de Obregón.

Ignacio Asúnsolo, el escultor, nacido en Durango (1890-1965), ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1908 en donde imperaba una enseñanza tradicional de la escultura a partir de modelos clásicos, en un contexto en el que la experimentación vanguardista permeaba el continente europeo. Este germen de lo innovador, aunado a las formas que creó en su interpretación de lo nacional fue característico en su obra escultórica.

No menos importante es la presencia de Enrique Aragón Echeagaray, quien realizó sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional y en 1934, junto con Ignacio Asúnsolo, ganó el concurso para la construcción del Monumento a Obregón. Posteriormente realizó otras obras arquitectónicas en el país y en el extranjero, entre las cuales destacan, en 1947 el Monumento a los Niños Héroes, el edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos y el de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación. Además del ejercicio de la arquitectura, desarrolló la pintura.

El proyecto ganador

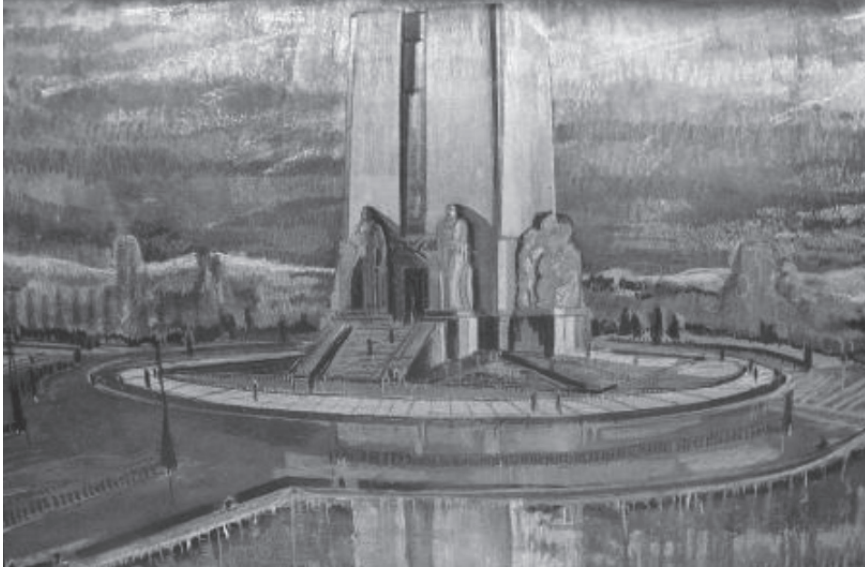


Imagen 19. Proyecto del Monumento a Álvaro Obregón donde observamos que se trata de una primera versión que después tuvo modificaciones. Nótese el camino que rodea al monumento y el espejo de agua que parece circundarlo, finalmente estos detalles cambiaron. Publicado en Aarón Sáenz, *El Monumento al General Álvaro Obregón..., op. cit.*



Imagen 20. Plano de la primera versión del Monumento a Álvaro Obregón donde se consigna la planta de conjunto del grupo monumental en su entorno específico. Publicado en Aarón Sáenz, *El Monumento al General Álvaro Obregón..., op. cit.*



Imagen 22. Detalle de la maqueta. Publicado en Aarón Sáenz, *El Monumento al General Álvaro Obregón...*, *op. cit.*

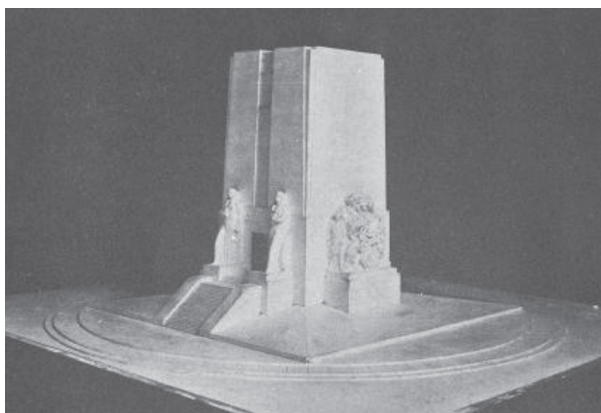


Imagen 21. Maqueta del Proyecto a Álvaro Obregón. Las alegorías proyectadas en la primera versión persistieron sin modificaciones. Publicado en Aarón Sáenz, *El Monumento al General Álvaro Obregón...*, *op. cit.*

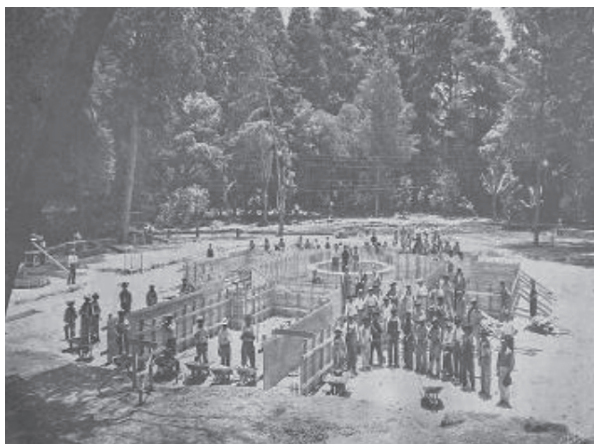


Imagen 23. Firma en el ángulo inferior derecho ilegible, fotografía del inicio de construcción del Monumento a Álvaro Obregón en 1934. Se observa la disposición ordenada por jerarquía de los trabajadores, quienes posan con solemnidad en el arranque de la obra constructiva. Publicada en *Informe presidencial y memoria...*, p. 94.

DISCURSO IDEOLÓGICO POLÍTICO

La construcción oficial de la figura heroica de Álvaro Obregón de 1928 a 1935, se manifiesta en dos dimensiones discursivas que se complementan: la que está plasmada de forma elocuente en el monumento –obra del arquitecto y escultor– y la del comitente, Aarón Sáenz, que se transmitió oralmente en dos arengas cívicas: el día del entierro del caudillo revolucionario⁵ y en la inauguración del monumento votivo;⁶ en medio de estos dos momentos está el expresado por escrito, al presentar el proyecto ganador de la convocatoria para dicha construcción.⁷

Los dos primeros ofrecen una ideología revolucionaria que legitima al héroe, el último es la interpretación en formas y superficies que lo presenta sublimado.

En la arenga ante su sepulcro el 26 de julio de 1928 en Huatabampo, Sonora, Aarón Sáenz pronuncia un discurso breve en el que formulará ideas que después repite en el otro sermón, más extenso, siete años después al sur de la Ciudad de México. El caso más evidente es el ideal revolucionario perseguido por Obregón; al dedicar el discurso en segunda persona, Sáenz dice:

“[...] tu vida [...] consagrada a la Revolución y a la redención de las clases trabajadoras, proletarias y campesinas, va a ser de hoy en más, la gloriosa bandera con que la Revolución mexicana consolidará su obra definitiva”.⁸

Otra idea, lógicamente acentuada a tan poco tiempo del crimen, es la del sacrificio: “[...] el esfuerzo de tu vida fue consagrado al servicio de una causa justa y popular”⁹ y más adelante señala:

[...] con la misma fe y con el generoso esfuerzo que sintetizó su vida, proclamamos que la causa suya será consumada y que la Revolución, por la que acaba de ser sacrificado, surge más fuerte y vigorosa al caer su defensor más grande y se levanta ante los que han creído abatir la revolución, para demostrar al país y al universo entero que Álvaro Obregón fue, mucho más que una persona, una causa, un programa de acción.¹⁰

⁵ “Discurso del general y licenciado Aarón Sáenz”, *Obregón. XIX Aniversario*, México, s.p.i., 1947, pp. 85-88.

⁶ Aarón Sáenz, “Discurso pronunciado en la solemne inauguración del Monumento erigido a la memoria del señor general Álvaro Obregón, 17 de julio de 1935”, México, Editorial Cultura, 1935, 16 p.

⁷ Aarón Sáenz, *Monumento al General Álvaro Obregón. Homenaje nacional en el lugar de su sacrificio. Prospecto*, México, Departamento del Distrito Federal, 1934.

⁸ *Obregón. XIX Aniversario, op. cit.*, p. 86.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibidem*, p. 87.

En suma, las ideas recogidas son: la vida ejemplar de un hombre virtuoso termina trágicamente en un sacrificio; éste es ofrendado a un ideal revolucionario que se materializa en “la redención” de ciertas clases sociales del país, las que conforman la masa del pueblo mexicano.¹¹ El obregonismo, así, es planteado como un principio ideológico que se habrá de seguir por aquellos que fueron sus partidarios, el grupo de poder que llegó de la región norte, más precisamente, de los rescoldos del “ejército del Noroeste”:

[...] los que tú formaste, a los que tú enseñaste con tu ejemplo [...] los que tú conduciste [sic] de la mano como padre amoroso para formar de ellos una legión de amigos y una legión de leales subordinados; los que te acompañaron en las épocas gloriosas; los que formaron bajo tu mando y bajo tu dirección la palanca más fuerte de la Revolución mexicana; el cuerpo del ejército del Noroeste, los que aprendimos a tu lado a ser leales y agradecidos; los que aprendimos de tu ejemplo glorioso a amar a la patria, amar a la Revolución.¹²

Estos seguidores serán los que años después erigirán el monumento a su memoria en el lugar de su muerte.

En el discurso pronunciado durante la inauguración del monumento, en 1935, Sáenz abunda sobre el protagonismo de los actores políticos del grupo al que pertenece, trazando esta vez, no la descendencia sino la genealogía heroica de los “apóstoles” que vinieron del norte; primero fue Francisco I. Madero, después de él, “Sonora y Coahuila fueron el núcleo de esta epopeya, allí, irguiéndose contra la traición, grupos de patriotas levantaron el estandarte de la dignidad nacional [...] de sus ímpetus primeros surgió la austera personalidad de Carranza, en Coahuila, y la de Álvaro Obregón, en Sonora; figuras centrales de la apoteosis revolucionaria”.¹³

Más adelante aclara un punto central de la ideología obregonista que no había desarrollado; “la redención” de las clases sociales estaría vislumbrada en la educación, el trabajo y el derecho sindical; y manifiesta que, así, un “mejoramiento colectivo” traerá “la evolución social de todas las clases”.¹⁴

Ante todo lo dicho, al recurrir a la exposición que hace Sáenz del proyecto ganador, entendemos la breve relatoría sobre las representaciones alegóricas y la necesidad de su presencia en un monumento dedicado a su memoria:

¹¹ Sobre la presencia iconográfica del campesino, el obrero y el militar en la producción plástica de la primera mitad del siglo XX no hay mejor fuente que *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, México, INBA/Conaculta/UNAM, 2003.

¹² *Obregón. XIX Aniversario, op. cit.*, p. 85.

¹³ *Monumento erigido a la memoria del señor general Álvaro Obregón, op. cit.*

¹⁴ *Idem.*

[Obregón] tuvo como ideal en el movimiento social que defendió, buscar la unificación del Pueblo Mexicano en el trabajo, para hacer útiles los recursos naturales de la tierra patria [...] Ahora bien, para realizar estos anhelos fue necesario el sacrificio del pueblo en la lucha por el ideal, de ahí los dos grupos escultóricos que se proyectan en los costados; el primero titulado “El Sacrificio” y el segundo “El Triunfo.” Centrado y uniendo estas ideas está el nombre de OBREGÓN en letras de bronce [...] En la vista posterior, un grupo que representa la región norte de la parte de donde eleva su vuelo el águila; es decir, Sonora, con su vegetación típica de cactáceas y el espíritu bravío de Álvaro Obregón que se remonta a regiones altas con el afán de una reivindicación social¹⁵ [imágenes 3, 4, 5 y 6].

Finalmente, “los símbolos que son ejes principales de la composición en el conjunto arquitectónico: por una parte, la figura que representa ‘El Trabajo’ y por otra ‘La Fecundidad’”,¹⁶ cerrando así, la idea planteada al inicio de la cita (Imagen 2).

En el desarrollo hasta aquí expuesto, vemos la necesidad de reflexionar sobre los siguientes aspectos:

- El grupo de una región que escuda su protagonismo político en la construcción de un mito heroico, haciendo de éste un discurso de acción, que es llevado a cabo en la construcción de una obra arquitectónico-escultórica.
- La ingerencia principal de un actor singular, amigo personal del caudillo y testigo en la vida y en la muerte de Obregón, en la construcción simbólica del héroe como una forma de autohomenaje y consagración de todo un grupo político.
- La interpretación, sistematización y enunciación de una ideología revolucionaria legitimadora en la construcción discursiva y material de un héroe.
- El monumento, a pesar de estar dedicado a la memoria de un personaje, remite a otros protagonistas anónimos y así, la representación establece un fuerte vínculo acorde con la tendencia de la época de hacer figurar a la masa del pueblo como motor y promesa de la regeneración del país (Imágenes 3 y 4).

EL TRÁNSITO DE LO RURAL A LO URBANO COMO HITO DE MODERNIDAD

Tenantitla o el “Lugar abundante en murallas de piedra” fue un barrio de Coyoacán, formado de la lava de la erupción del Xitle. Con “la partición de los terrenos del barrio de Atenantitlán,

¹⁵ *Monumento al General Álvaro Obregón. Homenaje nacional, op. cit.*

¹⁶ *Idem.*

en 1529, los frailes dominicos establecieron la iglesia parroquial, así como un pequeño convento anexo, que llamaron San Jacinto”.¹⁷ En el siglo XVII se proyectó la construcción del colegio, la iglesia y el convento carmelita, este último concluido en 1617.

Las fértiles tierras que servían para los cultivos de maíz, trigo y árboles frutales, el río Magdalena y las cascadas fueron los atractivos de los pobladores y paseantes, características que hicieron de San Ángel un sitio de retiro veraniego por la frescura del clima, el aire de montaña, las festividades religiosas, ferias y eventos de diversión y esparcimiento.

La arquitectura de la zona contempló la creación de espacios públicos para la realización de festividades así como zonas habitacionales para el descanso y recreación de los paseantes, lugareños y trabajadores. Asimismo, por la riqueza en el abasto de agua, se establecieron las fábricas de papel de Loreto y Peña Pobre y el Molino de Belén.

Para trasladarse a la región había que transitar por caminos rurales de siembra y ladrilleras; había que cruzar las zonas de Chapultepec, Tacubaya y Santa Fe, zonas que se enfilaban con contornos alineados de abetos, ahuehuetes, álamos, sauces y pinos, así como especies de coníferas en la proximidad de las montañas. Circulaban, igualmente, por los caminos de terracería, caballos, mulas y carruajes. Para la segunda mitad del siglo XIX el camino se recorría en tranvías de mulas.

En 1869 se concluyó el Ferrocarril del Valle que unía a la Ciudad de México con Tlalpan, “pasando por Tacubaya, Mixcoac, San Ángel, Coyoacán y San Antonio Coapa”.¹⁸ Funcionaron primero por tracción animal, luego con mecanismos de vapor generado por la combustión de leña. A principios del siglo XX, con el avance de la tecnología se incorporó el transporte eléctrico con el cual se agilizó el traslado a la región.

En 1921, con los festejos del centenario de la consumación de la Independencia, dio inicio el proyecto de ampliación de la Avenida Insurgentes, desde la glorieta de Chilpancingo hasta el Parque de la Bombilla en San Ángel. El propósito fue vincular San Ángel con la ciudad. Esta obra repercutió en la transformación del uso de suelo agrícola y semiindustrial de ladrillera en uso habitacional. El 2 de noviembre de 1924 se celebró la inauguración de las obras constructivas.

La década de 1920 se caracterizó por mantener una economía estancada debido a “la desconfianza y el caos generados por la Revolución, la suspensión de crédito externo del país y la presencia de dos crisis económicas, la primera de ellas en 1926-1927 y la segunda en 1929”.¹⁹ Aunado a ello, el éxodo de migrantes de las zonas rurales a la ciudad

¹⁷ Hans Lenz, *Paseos y viajes a San Ángel en el siglo XIX*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1995. p. 16.

¹⁸ *Ibidem*, p. 39.

¹⁹ María del Carmen Collado, “Los sonorenses en la capital”, *Miradas recurrentes. La Ciudad de México en los siglos XIX y XX*, tomo I, México, Instituto Mora/UAM, 2004, p. 103.

eran circunstancias apremiantes para que en el gobierno se tomaran decisiones para definir una traza urbana que satisficiera las necesidades de vivienda para una población en crecimiento. En la década de 1930 cristalizaron algunos proyectos que abarcaron la modernización de la zona central de la ciudad.

El periódico *Excélsior*, uno de los diarios con mayor tiraje de la época, señalaba:

En la Avenida 5 de Mayo, en la Avenida 16 de Septiembre, en la Avenida Madero, en el perímetro de la Plaza de la Constitución, en la Avenida Juárez y en una infinidad de avenidas y calles secundarias, se están haciendo obras: de trascendencia unas y monumentales otras; de saneamiento aquellas y ornamentación y arquitectónicas éstas.²⁰

Ante este auge constructivo, la investigadora María del Carmen Collado, define a la ciudad como “un artefacto cuyo diseño, forma y funciones son productos de la intervención de múltiples actores, poderes y condiciones geográficas”.²¹

En este contexto de planificación, se convocó a la construcción del Monumento a Álvaro Obregón, inserto en una política de expansión urbana que consideraba la construcción de calles, zonas comerciales, monumentos y parques públicos.

LOS SÍMBOLOS DEL PODER

El proyecto modernizador mexicano incluía no sólo la construcción del monumento homenaje al general asesinado, como demostración física de la persistencia del partido en el poder, sino la proyección de la Avenida Insurgentes hacia el sur que eventualmente podría ser convertida en espacio procesional.

La intencionalidad estratégica de mostrar la fortaleza del grupo político en el poder en un momento histórico crítico —el exterminio violento de su líder—, requería de idear el pronto restablecimiento de la figura del prócer asesinado, materializado en una representación arquitectónica, haciendo visible al héroe y su sacrificio. Para ello, el edificio como representación, sería apuntalada por un conjunto de grupos escultóricos retóricos y leyendas estridentes escritas en el sitio preciso de su muerte. Con dicha construcción se buscaba reestablecer la paz, revitalizar el “espíritu nacional” y borrar —poner en el pasado— una legitimidad cuestionada; por eso mismo la celeridad que habían dado a su construcción.

²⁰ *Excélsior*, *El periódico de la vida nacional*, lunes 5 de marzo de 1934, segunda sección, p. 1.

²¹ María del Carmen Collado, *op. cit.*, p. 103.

La estrategia se manifestaba visualmente en un montaje de estilos arquitectónicos que conformaban el diseño de una construcción piramidal trunca, cuya entrada estaba flanqueada por dos esculturas monumentales –evocaciones del arte funerario egipcio– y en los costados los tres grupos escultóricos.

El objetivo principal del arquitecto era crear un homenaje cuasi religioso idolátrico que pudiera dominar el paisaje del sur de la ciudad que, como decíamos ya, buscaba modificar su geografía religiosa, rural y campirana para dar cabida a la modernidad.

El despliegue poderoso de las fuerzas nacionalistas, interpretadas por el partido hegemónico, buscaba revivir su energía vital, interrumpida por el aniquilamiento del general; era a la vez templo, sarcófago y obelisco achatado, flanqueado por esculturas monumentales de mujeres, que por los atributos que sostienen, representan a la agricultura y a la industria. La intención de la sobria escalinata debía evocar la solemne dignidad de los templos egipcios; tal vez el arquitecto deba mucho del poder de culto presente en el edificio a su conocimiento y evocación de la arquitectura funeraria, así como el culto a la muerte como constante en el imaginario vernáculo, un símil tal vez del “Templo al honor” erigido en la ciudad de Munich para albergar a los miembros del partido asesinados en el golpe de 1923.²²

El monumento es un ejemplo de las energías civilizatorias interpretadas por el partido en el poder, aunque contiene una paradoja reflejada en la falta de armonía entre arquitecto y escultor, que no parecen reflejar el proceso de modernización social y tecnológica que vive el país. Se trata de figuras gigantescas idealizadas de hombres y mujeres representando el trabajo manual sin incorporar elementos técnicos industriales o agrícolas de la modernidad.

Paralelamente se detecta la evidencia de tipos raciales idealizados homogéneos, evocando el espíritu de la “raza cósmica” ideada por José Vasconcelos, que revela el deseo de armonizar –desaparecer–, obliterar, la lucha de clases. En su gestión como Secretario de Educación Pública durante el gobierno del general Obregón, escribe un ensayo acerca del mestizaje a la luz de su viaje por Brasil y Argentina. Según él, las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más hasta conformar un nuevo tipo humano surgido de la selección de cada uno de los pueblos existentes. Anuncia el advenimiento de una “quinta raza”, que “en las tierras sin prejuicios de América” fusionarán a todas las demás, sin distinción de color o de número y creará una nueva civilización.²³

²² Karen Fiss, “The German Pavilion”, en Ades, D. (comp.), *Art and Power, Europe under the Dictators, 1939-1945*, 1996, p. 108.

²³ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Porrúa, 2003.

En ese doble sentido, la hechura de una identidad nacionalista a través del arte que funda la idea de utopía racial, es compleja, ya que requiere de un venero artístico que enmascare las diferencias entre una retórica partidista y una realidad política. Lo cierto es que en ese momento se vivía una crisis que difícilmente podía ser soslayada.

Simultáneamente, la orquestación de las imágenes que ofrecían las esculturas también servía para sostener las paradojas que eran esenciales en la conservación del partido en el poder. Se generaba así una fuerza afectiva, emotiva, movilizandando energías que fusionaban tales oposiciones como una especie de simbología romántico bucólica —el trigo en la mano (Imagen 4)—, y el progreso tecnológico que evidencia el proceso constructivo —las juntas de la fachada, los materiales y formas característicos de la decoración *art déco*—, continuidad histórica y política. Como figura de anclaje a esta simbología podría ser “Nada ha cambiado [...] el espíritu revolucionario permanece incólume”.

Estas tensiones convivían en lo que Fiss llama —refiriéndose al pabellón alemán de la década de 1930— un capullo simbólico,²⁴ unitario, que articularía arquitectura y escultura, con la pretensión de conjugar las ambiciones económicas y políticas en un discurso de paz social, utopía y heroísmo.

Dos fueron los análisis críticos que se detectaron sobre la obra en estudio, uno de Vito Alessio Robles y otro de Hugo Arciniega. Alessio, ingeniero, general e historiador,²⁵ nacido en 1879, en Saltillo, Coahuila, califica el monumento como “indebida glorificación”²⁶ del general, y no es para menos, ya que se enfrentó a Obregón y a su grupo en el poder por los afanes reeleccionistas de éstos. Su prosa, aunque salpicada de ideología, no deja de ser la de un conocedor en la materia, pues entre sus más severas observaciones destacan, en primer lugar, el costo elevado de la construcción; en segundo, el contraste desafortunado entre la estructura piramidal trunca y el entorno pintoresco de la iglesia de El Carmen y la población de San Ángel.²⁷ Como tercer crítica, equipara la desmedida ambición del general a la de sus seguidores, quienes proyectaron el edificio en medio de una hermosa huerta y, en cuarto lugar, critica contundentemente la falta de armonía entre los grupos

²⁴ Karen Fiss, *op. cit.*, p. 109.

²⁵ “No había para entonces ninguna gran empresa historiográfica comparable a la suya en que se ofreciera al mexicano una visión de la historia del Norte”; véase W. Jiménez Moreno, “Vito Alessio Robles como historiador”, palabras pronunciadas el 2 de octubre de 1957 en el Anfiteatro Bolívar con motivo de un homenaje a Vito Alessio Robles, el año de su muerte; México, DGAS/DDF.

²⁶ V. Alessio Robles, *Desfile sangriento*, México, A. del Bosque Impresor, 1923, p. 245. Como artículo fue publicado en el periódico *El Día*, en la Ciudad de México, en febrero de 1936 y en Mérida y Parral, así como en San Antonio, Texas y Los Ángeles, California.

²⁷ V. Alessio Robles, *Desfile sangriento*, *op. cit.*, p. 245.

escultóricos y el monumento, lo cual evidencia “la vigorosa garra del escultor en contraste con el débil y vacilante pulso del arquitecto”.²⁸

En el interior, señala, hay tres hermosas figuras en bronce, que son aplastadas por la profusión de mármoles colocados ahí. Asimismo, deplora las leyendas por excesivas. Compara, también, el uso de canteras de mármoles y granito en el monumento con el mismo material empleado por la dictadura porfiriana para la construcción del Palacio Legislativo y del Teatro Nacional, que “ahora han servido para la construcción de palacios destinados a nuevos próceres y hasta para la erección de monumentos funerarios y cementerios”.²⁹

Por su parte, Hugo Arciniega, arqueólogo, profesor, crítico e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), detecta evidentes problemas de proporción, en especial en la escalinata delimitada con dos alfardas de inspiración prehispánica que conduce al acceso³⁰ —a la que Alessio le detecta una semejanza con las del *teocalli* y las califica como “mezquinas huellas y excesivos peraltes”.³¹

Sobre las dos figuras femeninas monumentales que flanquean el edificio con alegorías del trabajo, con un mazo, y de la fecundidad, con una mazorca, ambos críticos coinciden en destacar el trabajo del escultor. Alessio, por su parte, señala la falta de integración entre su proyecto y el del arquitecto, ya que son “más altas” que la puerta que custodian y que el nombre de Obregón en letras doradas. Éste parece haber sido colocado al final y con prisas, sin reparar en la falta de armonía que ello da al conjunto.

Alessio deplora que los tres grupos escultóricos “aplantan” al edificio al que llama irónicamente el “vulgar horno de ladrillo” y ambos coinciden en señalar que pese al esfuerzo del escultor, “la solución arquitectónica resultó totalmente fallida”.³²

CONCLUSIONES

Cuando el arte se encuentra subordinado al poder, como en el caso del Monumento a Álvaro Obregón, el primero le hace tres demandas al segundo:

²⁸ *Ibidem*, p. 247.

²⁹ *Ibidem*, p. 246.

³⁰ Hugo Arciniega, “La escultura de Ignacio Asúnsolo”, *Diario de Campo*, núm. 35, Boletín interno de los investigadores del área de antropología, México, INAH, 2001, p. 55.

³¹ V. Alessio Robles, *op. cit.*, p. 246.

³² Hugo Arciniega, *op. cit.*, p. 56.

1. Demostrar la gloria y el triunfo del poder en sí mismo: la dimensión y ambición del poder en la era de los grandes líderes se ha demostrado con estructuras de grandes dimensiones, los templos funerarios egipcios y romanos, y ahora, las grandes carreteras italianas. La pompa del gigantismo constituye una cara del poder representado a partir del arte en el monumento al general Álvaro Obregón
2. El arte tiene la capacidad de organizar la teatralización del drama público. En este caso, el ritual de la ceremonia es esencial para la política en México, que en ese momento buscaba representar la continuidad del partido en el poder –Obregón–Cárdenas–Calles. Con la democratización de la política, el poder se escenificó en un teatro público y con la presencia de su audiencia.
3. La audiencia fue transformándose –domesticándose– para cumplir las veces de multitud organizada y ésta fue una de las grandes innovaciones que aportó la era de los dictadores, y que emuló el entonces Partido Nacional Revolucionario (PNR), en una época en que el país quería transitar de su pasado rural a su presente moderno, urbano. Lo anterior se logró con la estrategia cardenista de consolidar instituciones y corporativizar el movimiento obrero. La visibilidad de diversos actos públicos sería fundamental, en especial la presencia de una multitud organizada que legitimara al partido en el poder en los diversos homenajes que se organizaron en memoria del general asesinado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alessio Robles, Vito, *Desfile sangriento*, México, A. del Bosque, 1936.
- Arciniega Ávila, Hugo, “La escultura de Ignacio Asúnsolo”, *Diario de Campo*, núm. 35, Boletín interno de los investigadores del área de antropología, México, Conaculta-INAH, agosto de 2001.
- Collado, Ma. Del Carmen, “Los sonorenses en la capital”, *Miradas recurrentes. La Ciudad de México en los siglos XIX y XX*, tomo I, México, Instituto Mora/UAM, 2004, pp. 102-131.
- Fiss, Karen, “The German Pavillion”, en Ades, D. (comp.), *Art and Power, Europe under the Dictators 1939-1945*, 1996.
- Herrán, Roberto, *Obregón, Toral y la Madre Conchita*, México, Botas, 1935.
- “Informe presidencial y memoria del Departamento del Distrito Federal que rinde el C. jefe del mismo Lic. Aarón Sáenz por el periodo administrativo comprendido entre el 1 de julio de 1933 y el 30 de junio de 1934”, México, 1934.
- Jiménez Moreno, W., “Vito Alessio Robles como historiador”, palabras pronunciadas el 2 de octubre de 1957 en el Anfiteatro Bolívar con motivo de un homenaje a Vito Alessio Robles, el año de su muerte; México, DGAS/DDF.

- Lenz, Hans, *Paseos y viajes a San Ángel en el siglo XIX*, México, Porrúa, 1995.
- Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, México, INBA/Conaculta/UNAM, 2003.
- Sáenz, Aarón, *El Monumento al General Álvaro Obregón, Homenaje Nacional en el lugar de su sacrificio. Prospecto*, México, DDF, 1934.
- , “Discurso pronunciado en la solemne inauguración del Monumento erigido a la memoria del señor general Álvaro Obregón. 17 de julio de 1935”, México, Editorial Cultura, 16 p.
- , “Discurso del General y Lic. Aarón Sáenz que fue pronunciado en el momento que el cadáver del divisionario era sepultado en el cementerio de Huatabampo el 26 de julio de 1928”, *Obregón. XIX Aniversario*, México, s.p.i., 1947, pp. 85-88.
- Thompson, John B., *El escándalo político: poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, México, Ed. Porrúa, 2003.

HEMEROGRAFÍA

Excélsior, lunes 5 de marzo de 1934, Segunda sección, col. 2-4, p. 1.

