

Imaginar la historia: la fuente Monumental de Nezahualcóyotl de Luis Ortiz Monasterio

Rodrigo Torres Ramos

Este artículo propone una reflexión contemporánea en torno a la necesidad de construir monumentos a partir de la revisión e interpretación de un objeto enmarcado en la polémica de la integración plástica. Al mismo tiempo, propone una mirada hacia los proyectos de expansión realizados durante la mitad del siglo xx en el parque urbano más importante de la Ciudad de México.

Luis Ortiz Monasterio · Chapultepec · integración plástica · escultura

Los monumentos son la expresión más alta de las necesidades culturales del hombre. Tienen que satisfacer la eterna demanda del pueblo por traducir en símbolos su fuerza colectiva. Los monumentos realmente vitales son aquéllos que expresan el pensamiento y sentimiento de esta fuerza colectiva –el pueblo–.¹

De las visiones utópicas de la modernidad arquitectónica, su vinculación con el urbanismo y las artes plásticas es una de las que se verifican con mayor eficacia en el espacio urbano de la Ciudad de México. Importantes recintos de viviendas, educación, salud, cultura y entretenimiento fueron

¹ Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Gideon, "Nine points on monumentality", publicado originalmente en Sigfried Giedion, *Arquitectura y comunidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1963), 50-53. Traducción del autor.

receptáculos de intervenciones –contenidas o de dimensiones monumentales– que exploraron la inquietud por integrar el arte a la vida cotidiana. De esta empresa, no obstante, queda pendiente la revisión de otro tipo de proyectos cuya conceptualización –no subordinada a la noción de función (objetivo programático de la arquitectura del movimiento moderno)– propició la realización de obras cuya potencia reside en su posibilidad de “materializar en un anhelo común una idea a través de un símbolo plástico”:² el monumento.

Hacia mediados del siglo xx, los visitantes del Bosque de Chapultepec atestiguarían la construcción de la fuente Monumental de Nezahualcóyotl, un objeto “escultoarquitectónico”,³ según la propia descripción de su autor, Luis Ortiz Monasterio. La ambición del escultor mexicano sería conjugar la arquitectura y la escultura con el paisaje histórico y natural. Lejos de la contemplación pasiva requerida por los monumentos cívicos y la estatuaria ornamental distribuidos en el parque, esta obra haría uso de tecnologías y estrategias compositivas y de diseño modernas para transformar la experiencia estética de los paseantes a partir del desplazamiento por el espacio público.

Desde principios de la década de los años cuarenta se retomaron las conversaciones relativas a los problemas de la correspondencia entre la forma y la inteligibilidad de los objetos arquitectónicos. No obstante, las tensiones que determinaron –entonces y hasta nuestros días– la producción del arte público favorecieron poco la creación de obras de interés plástico o espacial, particularmente aquéllas que superaran o subvirtieran las convenciones y los cánones academicistas.

En severo contraste con la pintura mural, el ambicioso programa de cultura promovido por José Vasconcelos durante los años veinte relegó la producción escultórica. Salvo por obras aisladas como las de Ignacio Asúnsolo en la sede de la SEP (1924) o los relieves de Manuel Centurión en el mismo recinto y en el edificio para el antiguo Departamento de Salubridad e Higiene Pública (1929) –realizados ante la petición de Carlos Obregón Santacilia–,⁴ la posibilidad de desarrollo de dicha práctica estuvo caracterizada como “poco propicia para la creación artística, donde no se plantean nuevos problemas ni por parte de los realizadores de las obras, y tampoco en el campo que corresponde a la crítica de esa misma producción”.⁵

En el caso específico de las colaboraciones directas entre arquitectos y escultores, el escenario fue igualmente desafortunado. Así lo demuestra una declaración de José Fernández Urbina, publicada en la revista *Forma*, en la que, a la pregunta de si la escultura se encontraba en un periodo revolucionario-constructivo, respondería: “No se ha podido hacer escultura revolucionaria porque no ha habido arquitectura revolucionaria”.⁶

Tales consideraciones no cambiaron radicalmente en la década siguiente, cuando un reducido grupo de profesionales tuvo la posibilidad de incorporar sus trabajos en proyectos urbano-arquitectónicos construidos en el marco del funcionalismo entendido como herramienta de justicia social –conjuntos habitacionales de vivienda obrera, escuelas y mercados–.⁷ Estos proyectos estuvieron

2 Luis Ortiz Macedo, “El Monumento”, *Arquitectura México*, núm. 83 (septiembre, 1963): 273-278.

3 Luis Ortiz Monasterio, *La Fuente Monumental de Nezahualcóyotl*, segunda edición (Ciudad de México: Departamento del Distrito Federal, 1957), s.n.p.

4 Carlos Obregón Santacilia, *Cincuenta años de arquitectura mexicana (1900-1950)* (Ciudad de México: Editorial Patria, 1952), 50-51.

5 Luis Islas García, *El escultor Luis Ortiz Monasterio* (Ciudad de México: Seminario de Cultura Mexicana, 1964), 13.

6 *Forma*, 1 (2) (noviembre-diciembre, 1926), 7, en Leticia Torres, *Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México*, Abrevian Ensayos 6 (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2016), 3.

7 Ejemplos de ello son *La familia proletaria* (1934) de Ignacio Asúnsolo, en la colonia Plutarco Elías Calles; el grupo escultórico acompañado con la frase “Educar es redimir” (1937) de Antonio Muñoz García, en el Centro Escolar Revolución; y *History Mexico* (1936) de Isamu Noguchi, en el mercado Abelardo Rodríguez. Si bien este último trató con temáticas de justicia social, su solución técnica y formal representa uno de los ejemplos más vanguardistas de la escultura durante la década de los años treinta.

sujetos a limitaciones formales y temáticas reducidas a las representaciones reivindicativas de las clases sociales menos favorecidas. De este momento, posiblemente las obras más influyentes hayan sido el Monumento a Álvaro Obregón⁸ (1935) y el Monumento a la Revolución⁹ (1938), proyectos que si bien fueron de orden conmemorativo, con los años se han transformado en importantes ordenadores urbanos y espacios vivos de encuentro. Sobre ellos habría que hacer una última precisión, pues ambos fueron producto de un mecanismo fundamental para la concreción del arte público: los concursos.

Entre los acontecimientos que transformaron gradualmente tan rezagado panorama, conviene mencionar la llegada de artistas e intelectuales con visiones e intereses heterogéneos como Mathias Goeritz, Herbert Hofmann Ysenbourg o Paul Westheim; la visita de Isamu Noguchi o Henry Moore, y finalmente, la visibilidad propiciada por espacios como la Galería Mont-Orendáin o la Galería de Arte Mexicano a un grupo de creadores con intereses más allá de la gesta revolucionaria, como fueron Germán Cueto o la escultora Geles Cabrera.

Dentro del último grupo destaca la figura de Luis Ortiz Monasterio, un joven que, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, se había iniciado en el "raqúitico"¹⁰ ambiente educativo de la Antigua Academia de San Carlos bajo la instrucción de los escultores José C. Tovar, José Fernández Urbina e Ignacio Asúnsolo. No obstante, sus profesores, de gran habilidad técnica, estaban enormemente distanciados, tanto de las ideas de vanguardia que se multiplicaban en el exterior, como de la revaloración de la producción material prehispánica.

Entre los acontecimientos determinantes para su formación profesional, incluidas las experiencias en los sótanos de la Academia, destaca una primera estancia en Los Ángeles, que si bien fue complicada en términos económicos, representó un primer contacto con las posibilidades de la escultura abstracta y no figurativa. Al mismo tiempo, el temprano interés por las cualidades volumétricas y los procedimientos técnicos de la escultura prehispánica le permitió establecer diálogos formales entre su escultura de caballete y las realizaciones precolombinas, aunque estas intersecciones estaban desprovistas del carácter anecdótico que dichas influencias suscitaban en la obra de algunos pintores y muralistas.

A partir de mediados de la década de los años cuarenta existieron condiciones económicas, políticas y culturales en el país, en conjunto con el desarrollo favorable de la arquitectura del movimiento moderno. Entonces una selección de profesionales se mostró interesada en incorporar a su obra aspectos relegados en los discursos hegemónicos de la modernidad, particularmente aquéllos relativos a la consideración de la historia, la tradición, la cultura, la identidad y el territorio. Realizaron una serie de exploraciones que, consciente e inconscientemente, matizaron la sintaxis y la ortodoxia funcionalista. A la par de tales investigaciones, el interés en torno a las posibles relaciones de la arquitectura del movimiento moderno con las artes plásticas, el diseño y el urbanismo sería articulado conceptualmente como integración plástica.

Realizados entre 1946 y 1948, los altorrelieves ejecutados por Luis Ortiz Monasterio, a petición expresa de Mario Pani, en el frontispicio de la Escuela Nacional de Maestros, conforman la primera

8 Realizado por el arquitecto Enrique Aragón Echegaray en conjunto con Asúnsolo. Ver: Aarón Sáenz, *El Monumento al General Álvaro Obregón, Homenaje Nacional en el lugar de su sacrificio* (Ciudad de México: Prospecto, DDF, 1934).

9 Realizado por Obregón Santacilia en conjunto con Oliverio Martínez de Hoyos. Ver: Carlos Obregón Santacilia, *El Monumento a la Revolución: simbolismo e historia* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, Departamento de Divulgación, 1960).

10 Luis Islas García, *El escultor Luis Ortiz Monasterio*: 21-32.

experiencia del escultor enmarcada en el planteamiento de la integración plástica.¹¹ En pie hasta la actualidad, esta obra lo posicionó como el artista capaz de configurar un tipo de escultura representativa de temas de corte nacionalista o populares, aunque de moderna fisonomía. Este hecho fue verificado con la realización de su primer monumento, un año más tarde, en colaboración con José Villagrán García. Sobre el Monumento a la Madre (1949), Ortiz Monasterio recordaría:

Tuve entonces el gusto de tratar con un profesionalista culto y amable. Esta obra –que no se ha caído a pesar de los temblores– fue realizada con un gran esfuerzo por parte de los dos. En cierta forma fue para mí un bautizo como escultor profesional y “contratista” [...].¹²

Con la noción de integración plástica, surgió una de las mayores dificultades para su estudio: la disociación entre la teoría y la práctica. Su formulación, que carece de una definición acotada, manifiesto o documento programático, devino en una producción heterogénea donde cada autor o grupo de trabajo determinó sus propias motivaciones y aspiraciones. Aunque un gran número de creadores exploraron la posibilidad del arte integral, este aparente vacío conceptual propició, desde su origen, una actitud ambivalente ante los ensayos.

A diferencia del grupo de los pintores, la teorización en torno a la integración plástica no fue una práctica desarrollada extensivamente por los escultores. En este contexto, resulta fundamental recuperar las experiencias escritas por Ortiz Monasterio, dado que su temprana participación en diferentes proyectos le permitió desarrollar una serie de ideas en torno a la anhelada reagrupación de las artes. Publicadas en la revista *Arquitectura México*, el artista reconocería que, dadas las condiciones del estudio y la profesionalización de la escultura, así como el interés por la solución de problemas de orden programático por parte de los arquitectos, para 1950 la función de la escultura dentro de la arquitectura era aún limitada. No obstante, personalmente tenía enormes pretensiones para conjugar sus realizaciones con las del gremio constructor, lo cual se evidencia en la respuesta que transcribimos a continuación respecto de la pregunta sobre sus planes de creación en el futuro:

Por último, procuraré estar unido en espíritu y en obra a los propósitos de integración de la plástica que hoy anima a ese grupo de intelectuales y artistas nuevos que están dispuestos a llevar a cabo tan alto y noble ideal, a pesar de todos los obstáculos, haciendo a un lado prejuicios y diferencias personales y aprovechando las grandes enseñanzas recibidas de nuestros viejos maestros, así como las posibilidades ilimitadas que nuestra época y en concreto nuestro medio local nos brindan tanto desde el punto de vista anímico como material para realizar una obra de suma grandeza en lo colectivo, como ya se ha logrado en otras artes en lo particular.¹³

Aun cuando la tribuna de escultores no había participado en el enfrentamiento inicial entre el arte realista y el arte abstracto incitado por algunos críticos y muralistas, los intensos debates en torno a intervenciones como las realizadas en la Ciudad Universitaria (1952), el Centro Urbano Presidente

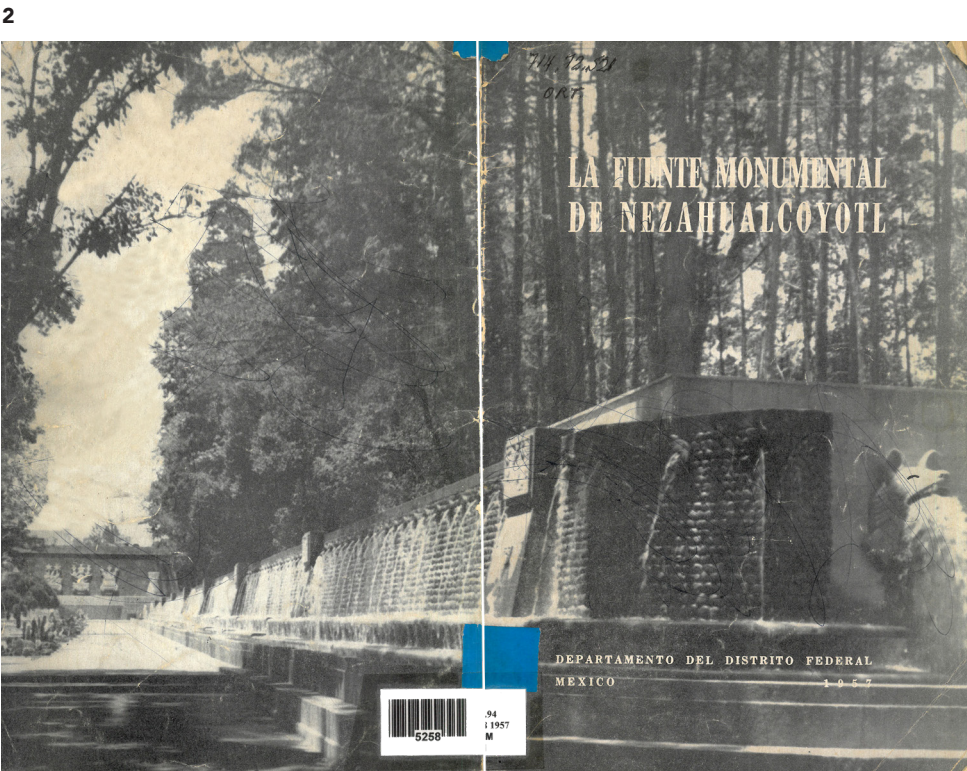
11 Sobreviven los murales en el vestíbulo y en el auditorio al aire libre de José Clemente Orozco, que acompañan así a la obra de Luis Ortiz Monasterio. Éstos anticiparon los cambios en términos de representación, materialidad y procedimientos de ejecución, que el muralista habría de explorar en colaboración con arquitectos, pero fueron súbitamente detenidos con su muerte el 7 de septiembre de 1949.

12 Luis Ortiz Monasterio, *El ropero de piedra* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007), 157.

13 “Entrevista con Luis Ortiz Monasterio”, *Arquitectura México*, núm. 31 (mayo, 1950): 29-34.



1



2

1 Vista general de la fuente Monumental de Nezahualcóyotl hacia el poniente. Cortesía de la familia Ortiz Monasterio.

2 Publicación: *La fuente Monumental de Nezahualcóyotl*, Luis Ortiz Monasterio, México: Departamento del Distrito Federal, 1957. Reproducción del autor.

3 Vista general del proceso de construcción de la fuente Monumental de Nezahualcóyotl. Cortesía de la familia Ortiz Monasterio.

4 Ejecución de relieves escultóricos para el glifo de la Triple Alianza. Cortesía de la familia Ortiz Monasterio.



3

4





5



5a



6



7



8



9

5 Vista general del brasero.

5a. Detalle del brasero. Fotografías de Moisés Hidalgo.

6 Tres escenas de la fuente Monumental de Nezahualcóyotl: *Nacimiento de Nezahualcóyotl*, *Introducción del agua de Chapultepec a Tenochtitlán* y *Muerte de Nezahualcóyotl*. Fotografía de Moisés Hidalgo.

7 Vista de la efigie de Nezahualcóyotl. Reproducida de *La Fuente Monumental de Nezahualcóyotl*, Luis Ortiz Monasterio, México: Departamento del Distrito Federal, 1957. Reproducción.

8 Remate oriente de la fuente Monumental de Nezahualcóyotl. Fotografía de Moisés Hidalgo.

9 Vista general de la fuente Monumental de Nezahualcóyotl hacia el oriente. Cortesía de la familia Ortiz Monasterio.

Juárez (1952) o el Centro scop (1954) acentuaron la división entre ambos grupos.¹⁴ En un momento en que la polémica fue caracterizada como una “verdadera cacería”,¹⁵ Luis Ortiz Monasterio representó un punto intermedio que reconocía tanto las carencias como las debilidades de ambas facciones; por su parte, promovió una postura reflexiva en torno al fenómeno de integración y su relación con los espectadores:

[...] consideramos oportuno manifestar que, en nuestro concepto, no es por la vía teórica como se llega al conocimiento y menos aún al pleno goce de la obra de arte, sino que, en el caso particular de las artes plásticas, es el espectador quien, haciendo acopio de sus propias facultades interpretativas, recibe lo que llamamos el “mensaje” de la obra de arte, por medio de la contemplación.¹⁶

En 1955 se le encomendó al artista, según sus propias declaraciones, la realización de la obra más importante de su vida profesional. A petición del Regente del Departamento del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, el escultor realizó dentro del Bosque de Chapultepec un monumento cuyo objetivo estético sería “exaltar la personalidad histórica del rey Nezahualcóyotl, pues la grandeza político-social de este gobernante es piedra angular en la cultura y civilización mexicana”.¹⁷

Si bien los entrecruces de los imaginarios prehispánicos y modernos ocuparon una posición central en la plástica escultórica mexicana del siglo xx, es posible rastrear tal preocupación y su materialización en forma de monumentos desde mediados del siglo xix: desde las visiones clásicas del escultor Manuel Vilar en obras como *Moctezuma II* (1850) o *Tlahuicole, General Tlaxcalteca* (1851); el diseño de ordenadores urbanos como el Monumento a Cuauhtémoc¹⁸ (1887); la ornamentación de algunos pabellones de México en las Exposiciones Universales, como las de 1889 y 1929;¹⁹ la construcción del anacrónico Monumento a la Raza²⁰ (1940); hasta llegar finalmente a la propuesta de integración plástica en el nuevo edificio para el Cárcamo del Sistema Hidráulico del Lerma.²¹

Como en el ámbito pictórico, para la década de los años cincuenta los materiales de la escultura habían sido radicalmente modernizados. A la histórica talla directa en piedra o madera se le sumaba la realizada sobre concreto; las posibilidades policromas se ampliaban con la industrialización de pinturas plásticas o el actualizado mosaico veneciano; y la varilla o la solera metálica no sólo conformaban el aspecto estructural de los nuevos volúmenes, sino que en ocasiones incluso lo representaban. En un esfuerzo no sólo por integrarse al entorno del Bosque de Chapultepec, sino también en evocar la materialidad propia de la escultura prehispánica, los materiales elegidos por Ortiz Monasterio para el conjunto estuvieron acotados a una rica selección de piedras de la región:

14 En el contexto de la escultura, el primero fue un grupo adherido a la visión programática de la integración plástica promovida por Carlos Lazo, con Rodrigo Arenas Betancourt y Francisco Zúñiga en la delantera, mientras que el segundo pugnaba por la creación de un arte motivado por el goce emocional, con Mathías Goeritz y Carlos Mérida como representantes.

15 Antonio Luna Arroyo, *Panorama de la escultura mexicana contemporánea* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964), 61.

16 Luis Ortiz Monasterio, *Imagen y obra escogida* (Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985).

17 Luis Ortiz Monasterio, *La Fuente Monumental de Nezahualcóyotl*, s.n.p.

18 Obra del ingeniero Francisco M. Jiménez en colaboración con los escultores Miguel Noreña y Gabriel Guerra.

19 Con relieves escultóricos de Jesús F. Contreras en el Palacio Azteca en París, y de Leopoldo Tommasi López en el Palacio Maya de Sevilla, respectivamente.

20 Proyecto que reúne la propuesta ingenieril de Francisco Borbolla con una serie de relieves y grupos escultóricos de diferentes proyectos destruidos o no realizados, como el águila monumental originalmente creada para el Palacio Legislativo Émile Bernard.

21 Colaboración del arquitecto Ricardo Rivas y Diego Rivera. Ver: Louise Noelle, “Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 23 (78) (2006), 189-202.

piedra bola de río, tezontle rojo (labrado y rústico), recinto, piedra laja de San Ángel, piedra de Xaltocan y piedra roja de San Luis.

Aun cuando el planteamiento inicial era construir un objeto ornamental, la solución de Ortiz Monasterio para la fuente Monumental de Nezahualcóyotl fue realizar un conjunto integrado por tres esculturas monumentales –dos exentas y una adosada a un muro–, tres grupos de relieves escultóricos a muro, cuatro monolitos –concebidos como mobiliario urbano–, el diseño de una explanada y, finalmente, la gran fuente. El sitio elegido para su construcción –una superficie aproximada de 1 250 m² emplazada hacia el final de la calzada del Rey, en el poniente de la Primera Sección del Bosque de Chapultepec– revelaría su pasado lacustre durante el proceso de cimentación: el muro de la fuente descansa sobre el antiguo acueducto colonial, sobrepuesto en los restos del acueducto prehispánico, que fue construido para introducir el agua dulce de Chapultepec a Tenochtitlán.

Dos muros se intersectan para formar una escuadra: el menor se encuentra orientado de norte a sur, con una longitud de 30 m y una altura máxima de 9.20 m; mientras que el mayor está orientado de este a oeste, con una longitud de 160 m y una altura máxima de 4 m. El primero, con forma de talud y recubierto de tezontle rojo labrado, sirve de fondo para la inscripción con la dedicatoria al rey poeta, así como para un grupo de relieves escultóricos que representan el glifo de la Triple Alianza, realizados en piedra bola de río. Para observarlos, es necesario subir una plataforma que se desplanta alrededor de 2 m de alto sobre el nivel del piso para llegar a una superficie rectangular de 450 m². Del extremo norte de ésta se desplanta una segunda plataforma, sobre la cual reposa una escultura monumental exenta que representa un brasero, con inscripciones en talla directa que aluden a los años que gobernó el rey y a la figura del *tlacuilo*.²²

Sobre el muro de mayor longitud, recubierto casi en su totalidad de piedra bola, se desarrolla propiamente la fuente. En él descansan 72 discos de recinto –con nombres y glifos de los reinos y señoríos partícipes de la Triple Alianza inscritos mediante talla directa– y un arbotante con forma de cabeza de coyote –representación escultórica del nombre Nezahualcóyotl– en su extremo oriente. El muro es interrumpido cada 20 m por contrafuertes realizados en piedra de Xaltocan, donde el relato de la vida de Nezahualcóyotl se desarrolla a partir de ocho bajorrelieves que inician con la escena de su nacimiento en el extremo oriente y finalizan con su muerte en el extremo este.²³ Esta operación representa la obra de mayor interés conceptual en tanto que es el resultado de una interpretación moderna, aunque de apariencia antigua, de diferentes documentos arqueológicos, realizada por Luis Ortiz Monasterio. A propósito de ello, el escultor diría de la investigación que: “La revisión de los códices con tal objeto fue una de las experiencias artísticas más intensas que he tenido en mi vida profesional, pues me mostró, una vez más, el genio creador de nuestros artistas precortesianos”.²⁴

Finalmente, la efigie de Nezahualcóyotl reposa sobre un pedestal “en forma de altar nahua”. Esta última escultura monumental mide 4.60 m de altura y representa al rey acompañado por atributos que lo identifican como líder político y militar, al mismo tiempo que como artista: una tableta con un colibrí en talla directa y un *chimalli* –un objeto de defensa a modo de escudo, profusamente cubierto con textiles, plumas y piedras o metales preciosos–, mismo que cumple con una función de tipo estructural, pues distribuye las cargas de la piedra de Xaltocan.

22 La palabra proviene del náhuatl y significa “el que labra la piedra o la madera”, “el que escribe pintando”; o sea, el que practica la pictografía.

23 Los nombres que conforman dichas escenas son, en orden cronológico: “Nacimiento de Nezahualcóyotl”, “Muerte de Ixtlilxóchitl”, “Sueño de Tezozómoc”, “Toma de Azcapotzalco”, “Constitución de la Triple Alianza”, “Introducción del agua de Chapultepec a Tenochtitlán”, “Coronación de Nezahualpilli” y “Muerte de Nezahualcóyotl”.

24 Asesorado, según sus propias palabras, por “un arqueólogo muy competente que trabajaba en el antiguo Museo de Antropología (ubicado entonces en la calle de Moneda) y que estaba especializado en la investigación de los códices precortesianos –creo que se llamaba Salvador Mateos, un hombre de edad avanzada–”. Ver: Luis Ortiz Monasterio, *El ropero de piedra*, 80.

Uno de los problemas teóricos más importantes de la polémica de la integración plástica fueron los alcances de la participación de arquitectos y artistas. En esta encrucijada, Ortiz Monasterio fue enfático en promover una visión de él como único realizador de la obra –escultor al mismo tiempo que arquitecto, salvo por un pequeño equipo de canteros–, al grado de considerar esta circunstancia como el factor que determinó el éxito del proyecto:

La Fuente de Nezahualcóyotl es, entre mis obras, la que mejor cumple con el criterio de integración plástica. En este caso está muy bien integrada la escultura con la arquitectura, porque yo proyecté ambas cosas. Resulta más difícil ponerse de acuerdo cuando se depende del arquitecto. [...] En los inicios de mi trabajo de escultor urbano prevalecía a veces el funcionalismo sobre la integración, lo cual me limitaba.²⁵

No obstante, una revisión del artículo publicado sobre la obra en *Arquitectura México*,²⁶ además de sus escritos póstumos, permite reconstruir el equipo completo que dio forma al monumento, integrado por los arquitectos Gerardo Madero y Jorge Ortiz Monasterio, el ingeniero Juan Manuel Magallanes y los canteros José Espejel, Luis Jiménez y Alfonso Neri. Si bien no es posible determinar el grado de participación del resto de los actores, el aspecto plástico y espacial de la obra sugiere, cuando menos, una exitosa orientación de índole técnico-constructiva, lo que ha facilitado la permanencia y el estado de conservación en el que se encuentra la obra hasta la actualidad.²⁷

La deriva en el Bosque de Chapultepec conduce al paseante al encuentro con la fuente Monumental de Nezahualcóyotl. Ciertos aspectos del proyecto recuperan experiencias asociadas con la escultura académica, tales como la influencia clásica en el tratamiento de la figura humana y la incorporación de motivos ornamentales y alusiones espaciales a los conjuntos urbano-arquitectónicos prehispánicos. No obstante, resulta peculiar su diseño, composición y, sobre todo, su conceptualización, que favorece una experiencia estética a partir de la contemplación y el desplazamiento del cuerpo, una síntesis de la preocupación de Luis Ortiz Monasterio por la recepción activa de la escultura. El conjunto culmina en una obra verdaderamente “escultoarquitectónica” que opera al mismo tiempo como objeto arquitectónico, monumento y espacio público.

Si bien la noción de integración plástica –inscrita en su enunciación en la modernidad arquitectónica del siglo pasado– es una estrategia superada, la conformación de equipos interdisciplinarios para el diseño de proyectos urbano-arquitectónicos es una práctica que ha tomado importancia y posee el potencial para ampliar la significación de los objetos construidos. Pensemos en que la convocatoria para el proyecto Jardín Escénico –uno de los componentes del proyecto Bosque de Chapultepec: Naturaleza y cultura– solicita en sus lineamientos la formación de un grupo de trabajo que incorpore disciplinas técnicas, artísticas y científicas; esto permitiría, en la línea de este trabajo, imaginar la posibilidad de la creación de una obra que, como la de Luis Ortiz Monasterio, sobrepasara el hecho estrictamente funcional o conmemorativo para convertirse en un espacio idóneo para la apreciación, el descanso y el encuentro colectivo.

25 Luis Ortiz Monasterio, *El ropero de piedra*, 161.

26 “Fuente de Nezahualcóyotl”, *Arquitectura México*, 56 (diciembre, 1956): 247-250.

27 La fuente fue sujeta a un proceso de restauración en 2017, cuyo énfasis estuvo en la rehabilitación del sistema de bombeo y distribución del agua, la dotación de luminarias y mobiliario urbano, y la recuperación de áreas verdes.

Referencias

- "Entrevista con Luis Ortiz Monasterio". *Arquitectura México*, núm. 31 (mayo, 1950): 29-34.
- "Encuesta". *Forma*, 1 (2) (noviembre-diciembre, 1926).
- "Fuente de Nezahualcóyotl". *Arquitectura México*, núm. 56 (diciembre, 1956): 247-250.
- Islas, Luis. *El escultor Luis Ortiz Monasterio*. Ciudad de México: Seminario de Cultura Mexicana, 1964.
- La Escuela Mexicana de Escultura: maestros fundadores*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, marzo-abril, 1990.
- La Ciudad de México: 1952-1964*. Ciudad de México: Departamento del Distrito Federal, Imprenta Nuevo Mundo, 1964.
- Luis Ortiz Monasterio. *Escultura*. Ciudad de México: Academia de Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970.
- Luis Ortiz Monasterio. *Imagen y obra escogida*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Luis Ortiz Monasterio (1906-1990). *Del perfil nacionalista al concepto universal*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 2011.
- Luna, Antonio. *Panorama de la escultura mexicana contemporánea*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- McPhail Fanger, Elsie, Emma Herrera García y Citlali Salazar Torres. "El monumento a Álvaro Obregón; arte y política". *Argumentos. Estudios Críticos De La Sociedad*, núm. 6: 193-221.
- Noelle, Louise. "Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 23 (78) (2006): 189-202.
- Obregón, Carlos. *Cincuenta años de arquitectura mexicana (1900-1950)*. Ciudad de México: Editorial Patria, 1952.
- _____. *El Monumento a la Revolución: simbolismo e historia*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, Departamento de Divulgación, 1960.
- Ortiz Monasterio, Luis. *La Fuente Monumental de Nezahualcóyotl*. Ciudad de México: Departamento del Distrito Federal, 1957.
- _____. *El ropero de piedra*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Ortiz, Macedo Luis. "El Monumento". *Arquitectura México*, núm. 83 (septiembre, 1963): 273-278.