

Presencia olmeca en Chapultepec: la fuente Mito del Agua

Aldo Fabián Solano Rojas

La fuente Mito del Agua, ubicada en la Segunda Sección del Bosque de Chapultepec y terminada en 1964, es un peculiar objeto del espacio público de la Ciudad de México. En ella podemos ver la relación entre arqueología y arquitectura, que resultó en la creación de nuevos objetos arqueológicos gracias a la vigencia de la integración plástica. Poco se conoce de sus artífices y de las fuentes históricas que definieron su programa iconográfico. Sin embargo, podemos afirmar que esta escultura pública respondió a las inquietudes de sus autores por difundir los hallazgos de la cultura olmeca utilizando el espacio público para educar a la población.

Chapultepec • Leónides Guadarrama • Alberto Pérez Soria • olmeca • integración plástica • arqueología • movimiento moderno

Sobre la avenida de los Compositores, en la Segunda Sección del Bosque de Chapultepec, se encuentra una de las fuentes más ambiciosas de la Ciudad de México; no obstante, a pesar de su monumentalidad y de una reciente restauración, ha sido un objeto poco estudiado: el Mito del Agua –uno de los últimos proyectos de la administración de Adolfo López Mateos– fue producto del ejercicio de la integración plástica y de las intenciones de divulgar las investigaciones arqueológicas por parte de sus artífices. La fuente llegó a ser un sitio importante de la imagen renovada de Chapultepec, y al momento de la apertura de la Segunda Sección en 1964, aunque la escultura del arquitecto Leónides Guadarrama se había empezado a construir en 1963, durante el gobierno de Ernesto P. Uruchurtu.¹

¹ Departamento del Distrito Federal, “¿Dónde te diviertes? Nuevo bosque de Chapultepec, México”, *Calli. Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea* 15 (enero-febrero, 1965), 49.

Formó parte de la ampliación del bosque a la que respondía el proyecto de la Segunda Sección con 150 ha, otrora pertenecientes a los terrenos del Molino del Rey.

Guadarrama ha sido poco estudiado a pesar de su importante papel como gestor de proyectos oficiales de gran alcance. Estudió arquitectura en la UNAM, se tituló en 1954 y se especializó en la proyección de hospitales, al tiempo que era profesor en la Facultad de Arquitectura.² En 1963 concluyó el edificio del Servicio Médico Forense en la colonia Doctores, en colaboración con Álvaro Sánchez, en el que incluyeron una reproducción de tamaño real de la Coatlicue; este hecho representa un antecedente de su interés en la integración de objetos prehispánicos a la arquitectura moderna.³ En 1964 se encargó de la Segunda Sección del Bosque de Chapultepec y de la fuente Mito del Agua; en la siguiente década continuó con su inclinación por incorporar elementos prehispánicos, esta vez en el diseño, en 1971, del hotel Princess, en Acapulco, en el que retomó la volumetría y ornamentación de la cultura maya.⁴

Guadarrama se encargó de la planeación de la nueva sección, en donde las glorietas con fuentes jugaban un papel primordial. La nueva urbanización integró los elementos que ya existían previamente, de modo que el Mito del Agua, como parte de la Segunda Sección del bosque, dialogó desde su concepción con la fuente de Nezahualcóyotl de 1956,⁵ con la de Tláloc –con un relieve monumental de Diego Rivera– y con el Cárcamo de Dolores, obra del arquitecto Ricardo Rivas de 1951.⁶ La gran cantidad de cuerpos acuáticos reafirmaba el papel de los manantiales de Chapultepec en la historia de la Ciudad de México,⁷ de modo que Guadarrama partió de ellos para explotar su carga simbólica.

Para 1964, el gobierno alardeaba haber construido “[...] juegos de agua en 24 fuentes, dos lagos artificiales, el mayor de 7 ha, restaurantes, junto a ellos 10 quioscos para comidas distribuidos estratégicamente”.⁸ Los 24 “juegos de agua” construidos fueron –junto con el Museo de Historia Natural– una de las novedades con que se pretendió atraer a los ciudadanos a la nueva sección del bosque; una de las cuales era el Mito del Agua, de las más promovidas institucionalmente. La misma memoria que enumeró la nueva infraestructura le dedicó una página con una fotografía cuyo pie reza: “La fuente monumental del ‘Mito del Agua’ es seguramente la más importante de las veinticuatro construidas en el nuevo bosque”.⁹

Las publicaciones oficiales no exageraban. La fuente que nos ocupa era un complicado sistema de piletas intercomunicadas, con esculturas monumentales y una extensa cascada de agua como telón de fondo, elementos que explotaban la pendiente natural del terreno. La cantidad inmensa de metros cúbicos del líquido que utilizaba, sumado a su masividad y a los monolitos, hicieron del Mito del Agua un importante y atractivo punto de referencia para los paseantes. En un artículo firmado por Guadarrama, un pie de fotografía de la obra explicaba no sólo el volumen inmenso de agua, también el carácter artístico del proyecto: “Como el agua de nuestras fuentes no se desperdicia,

2 *Revista Rama de la Construcción* (1964), 30, UNAM. Agradezco a la doctora Elisa Drago Quaglia por haberme proporcionado, a través del Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura material hemerográfico con información sobre Guadarrama.

3 Leónides Guadarrama y Álvaro Sánchez, “Servicio Médico Forense del D.F.”, *Arquitectura México*, 82 (junio de 1963), 85.

4 Eduardo Langagne Ortega, *Los diversos caminos de los arquitectos*, tomo 2 (México: UNAM, 1996), 27.

5 Luis Ortiz Monasterio y Jesús González, *La fuente monumental de Nezahualcóyotl. Memoria descriptiva* (México: Departamento del Distrito Federal, 1957), 9.

6 Claudia Ovando, “Rescate de un mural sumergido”, en Isabel Tovar de Arrechedera (ed.), *Ensayos sobre la Ciudad de México: reencuentro con nuestro patrimonio cultural* (México: Universidad Iberoamericana, 1994), 177.

7 Máximo Magdaleno, *Noticia de Chapultepec* (México: Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, 1956), 10.

8 Departamento del Distrito Federal, *La Ciudad de México, 1952-1964* (México: Departamento del Distrito Federal, 1964), 225.

9 *La Ciudad de México, 1952-1964*, 229.

ahora podemos realizar fuentes de más de 300 m de largo en las que nuestra mitología prehispánica surge en los motivos, en los ornamentos y el sentido plástico".¹⁰

Para lograr la integración plástica, Guadarrama invitó a Alberto Pérez Soria, un escultor joven de quien se abundará más adelante. Éste, a su vez, empleó al pintor Alberto Rovira Bravo para la creación del mural que corre a lo largo de toda la fuente.¹¹ Rovira Bravo había estudiado en la Academia de San Carlos y llegaría a ser un artista menor; formó parte de la última generación de grabadores que se unió al Taller de Gráfica Popular¹² y participó en exposiciones colectivas de paisaje en los años setenta.¹³

El mural está dividido en diez partes; estas secciones están bordeadas con muretes de tezontle, rematadas con un friso con motivos acuáticos cercanos a los del complejo de Tepantitla en colores amarillo y rojo,¹⁴ en un muy tímido lenguaje neoteotihuacano. El mural también se apropió del estilo de los códices mixtecos para ilustrar animales y plantas acuáticos y otros elementos de la cosmogonía de esta cultura. El mosaico no muestra una historia secuenciada, más bien emplea motivos prehispánicos aislados en un fondo blanco.¹⁵ La iconografía de estas figuras parte de los códices Fejérváry-Mayer y Nuttall libremente mezclados; las figuras han sido descontextualizadas y las escenas simplificadas, de modo que muestran elementos alineados en un fondo blanco, lo que recuerda a las fojas del códice Boturini.¹⁶

Las diez cabezas colosales fueron obra de Alberto Pérez Soria, quien nació en 1938 en la Ciudad de México y estudió en la Academia de San Carlos de 1957 a 1963.¹⁷ Desde antes de graduarse ya contaba con experiencia en escultura pública: colaboró en la creación de la fuente de Nezahualcóyotl, obra de Luis Ortiz Monasterio también emplazada en el Bosque de Chapultepec e inaugurada en 1956.¹⁸ Para 1963, Pérez Soria ya había diseñado las gárgolas de la fuente de Xochipilli.¹⁹ En 1968 fue contratado como profesor de escultura en su *alma mater* y, un año después, haría uno de los trabajos más importantes de su carrera: los aparatos de juego zoomorfos –también en concreto– para el Instituto Nacional de Protección a la Infancia.²⁰ Murió en 1985 a los 47 años. Gran parte de su obra para espacios públicos permanece olvidada o sin atribuírsele el debido crédito. Respecto al Mito del Agua, la experiencia previa con fuentes monumentales hizo de Pérez Soria el candidato idóneo para colaborar en el proyecto. El artista fue quien coordinó la integración plástica y llamó –como se ha mencionado– a Rovira Bravo para hacer el mural, mientras que él se hacía cargo de las esculturas.

Las diez esculturas monumentales fueron coladas *in-situ* en moldes y están basadas, casi literalmente, en un diagrama de 1942 del artista Miguel Covarrubias (1904-1957) donde se ilustra una

10 "¿Dónde te diviertes? Nuevo bosque de Chapultepec, México", 55.

11 Comunicación personal de Evelyn Rodríguez, viuda de Alberto Pérez Soria, 1 de septiembre de 2021.

12 Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 195.

13 Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1971* (México: UNAM, 1971), 150.

14 Las líneas horizontales ondulantes están presentes en varios murales de Teotihuacán, alusivos al dios del agua y a la agricultura. En el caso de esta fuente han sido simplificados en el friso rojo y amarillo; no así las demás figuras de los murales, que son calcas literales de los códices mencionados. Las referencias a estos murales prehispánicos quedan más claras si se consulta a Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán* (México: UNAM, IIE, 1996).

15 Recientemente, por motivo de su restauración, se ha dicho que el mural cuenta la historia del origen de la vida a partir de los aminoácidos, esto no tiene ningún sustento y sólo aparece en las páginas oficiales del gobierno de la Ciudad de México. Revisando el mural y sus figuras, es claro que se trata de una compilación de animales y motivos acuáticos de los códices mencionados. También se ha difundido que la fuente es diseño del ingeniero Emilio Lavín Revilla; documentos de época utilizados en esta investigación desmienten esa versión.

16 Agradezco a la doctora Mariana Favila por su ayuda en la correcta identificación de iconografía prehispánica.

17 Lily Kassner, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX* (México: UNAM, 1983), 268.

18 Luis Islas García, *El escultor Luis Ortiz Monasterio* (México: Seminario de Cultura Mexicana, 1964), 81-84.

19 Lily Kassner, *Diccionario de escultura mexicana...*

20 Aldo Solano Rojas, *Playgrounds del México moderno* (México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018), 81.

genealogía del dios del agua en la cultura olmeca. Durante la década de 1940, el artista se había involucrado en el mundo arqueológico, al grado de que llegó a liderar excavaciones y publicó sus propias pesquisas, específicamente respecto de las culturas del sur de México.²¹ Covarrubias se sumó a la discusión de arqueólogos y antropólogos en torno al origen de la civilización en Mesoamérica. Dado que sus publicaciones seguían vigentes en las décadas de 1950 y 1960, no sorprende que hayan sido retomadas por Guadarrama y Pérez Soria.

El diagrama fue publicado en *Art of Mexico and Central America*, un estudio de 1957 del mismo Covarrubias,²² mismo que no sólo fue un éxito rotundo de ventas en el medio editorial anglófono, sino que también se tradujo al español y se distribuyó en nuestro país. El esquema, que buscaba demostrar la evolución del dios del agua de la cultura olmeca y su origen en las máscaras de jaguar, en realidad trataba de confirmar las teorías de Alfonso Caso de una cultura madre homogénea que compartía creencias, iconografía y demás rasgos con el resto de las culturas mesoamericanas.²³ La genealogía iconográfica de Covarrubias proponía el desarrollo de rasgos específicos como las fauces felinas, los ojos rasgados o las cejas flamígeras, como elementos derivativos que se estilizan y devienen de unos a otros.²⁴ El arquitecto y el escultor utilizaron este documento como manual iconográfico de la cultura olmeca con fundamentos arqueológicos legítimos en su momento, el cual fue transfigurado a la escultura con gran fidelidad. Pérez Soria mezcló una referencia más al dedicar una de las nuevas cabezas colosales al *Sacerdote de Atlihuahán*, una pieza que, desde su hallazgo en 1948, gozó de una gran difusión por desatar acalorados debates sobre su iconografía y significado.²⁵

La traducción a la escultura de los dibujos fue más allá de la calca, Pérez Soria los reinterpretó a partir de las dimensiones de las cabezas colosales, algo lejano del diagrama de Covarrubias, que en realidad se basaba en pequeñas figurillas y no en los grandes monolitos.²⁶ El escultor mezcló formatos de distintas piezas y, a partir del dibujo de Covarrubias, se crearon nuevas cabezas colosales referentes al tema acuático y con una iconografía más libre que los monolitos reales.

El resultado final fue producto de un profundo estudio por parte del escultor. En su archivo personal sobreviven planos de las cabezas colosales donde podemos constatar la relación con la genealogía de Covarrubias. Comparando el diagrama con los planos preliminares de Pérez Soria, podemos ver que las formas y proporciones fueron modificadas para uniformar la altura de los monolitos en sintonía con las cabezas colosales históricas; finalmente las esculturas tienen de alto entre 2.90 y 3.20 m de altura.

Los diseños de los planos no fueron definitivos, tres de ellos sufrieron drásticas modificaciones. Además, hubo injerencia oficial de los altos mandos del Estado: una de las cabezas propuestas fue censurada por tener un parecido con entonces presidente electo Gustavo Díaz Ordaz.²⁷ Esto quizá explica la disonancia entre los planos y el producto definitivo. Un poco más adelante en el proceso, el artista hizo maquetas en yeso de los últimos diseños; de estos modelos sobreviven cinco, que nos ayudan a comprender no sólo el proceso del escultor –quien tuvo que resolver los detalles no proporcionados por el diagrama en el que se basó–, sino la homogeneización escultórica que sufrieron los diseños de Covarrubias al ser tridimensionalizados.

21 Haydeé López Hernández, *En busca del alma nacional. La arqueología y la construcción del origen de la historia nacional en México (1867-1942)* (México: INAH, Secretaría de Cultura, 2018), 304-317.

22 Miguel Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America* (Nueva York: Knopf, 1957), 62, fig. 22.

23 Renato González Mello, "Los olmecas, Covarrubias y las ideas modernistas sobre el estilo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 41 (suplemento) (2020), 186-187.

24 Hasso Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán: los dioses y los signos* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 66.

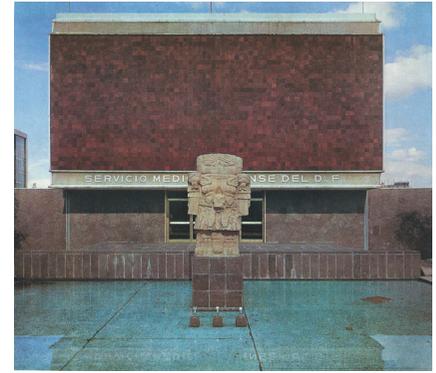
25 Anna Di Castro, "El sacerdote de Atlihuahán", *Arqueología Mexicana*, núm. 44, 66-67.

26 *En busca del alma nacional*, 288.

27 Comunicación personal de Evelyn Rodríguez, viuda de Alberto Pérez Soria, 1 de septiembre de 2021.



1



2



3

4



1 Leónides Guadarrama, Alberto Pérez Soria y Alberto Rovira Bravo en la fuente Mito del Agua, Segunda Sección del Bosque de Chapultepec, 1963-1964. Fuente: *Calli. Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea* 15, (enero-febrero 1965). Fotógrafo no identificado.

2 Leónides Guadarrama y Álvaro Sánchez, Edificio del Servicio Médico Forense del Distrito Federal, 1963. Fuente: *La Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, 1952-1964*. Fotógrafo no identificado.

3 La fuente monumental del 'Mito del Agua' es seguramente la más importante de las veinticuatro construidas en el nuevo bosque. Fuente: *La Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, 1952-1964*. Fotógrafo no identificado.

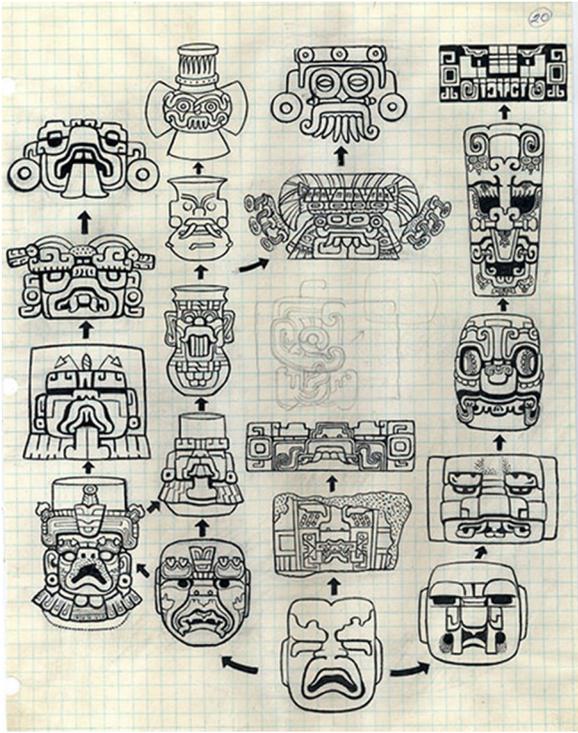
4 Alberto Rovira Bravo, mural para la fuente Mito del Agua, mosaico veneciano, 1964. Fotografía: SEDEMA, Pro-Bosque de Chapultepec, 2018.

5 Miguel Covarrubias, *Chart showing "olmec" influence on evolution of the jaguar mask into rain gods (Chaac, Tajin, Tlaloc, Cosijo) and of rain-god vase (Early Monte Albán, Teotihuacaán, Aztec), Indian Art Of Mexico and Central America*, 1957.

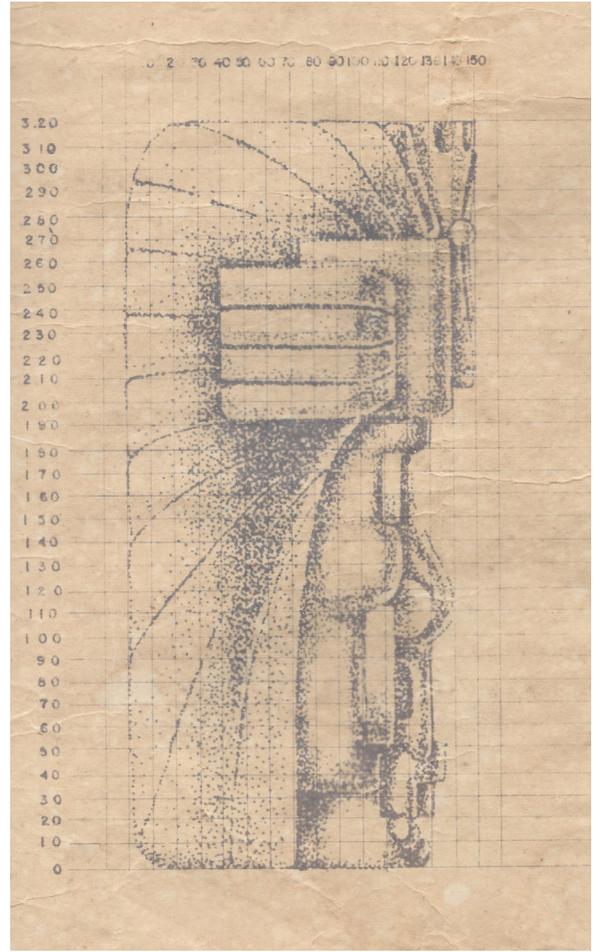
6 Alberto Pérez Soria, alzado de perfil de una de las cabezas colosales para la fuente Mito del Agua. 1963. Fuente: Archivo Alberto Pérez Soria.

7 Alberto Pérez Soria, alzados de las cabezas colosales para la fuente Mito del Agua, 1963. Fuente: Archivo Alberto Pérez Soria.

8 Alberto Pérez Soria, maquetas de unas de las cabezas colosales para la fuente Mito del Agua, modeladas en yeso, 1963. Fuente: Archivo Alberto Pérez Soria. Fotografía: Aldo Solano Rojas.



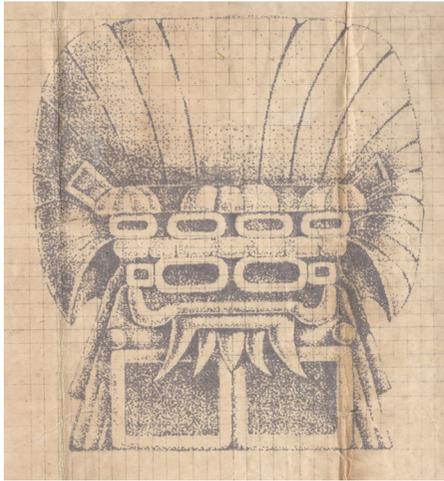
5



6



7



8



9



Colossal stone head discovered in the jungles below Veracruz. It is of an unknown origin, commonly considered to belong to the "Olmec" culture.

La Herencia Cultural

"Los que viven en los Estados Unidos del Norte, y al referirse a sí mismos se llaman "americanos", no siempre son conscientes de la ligereza y la ambigüedad con que se agrupan este vocablo, o de lo poco americana que son en comparación con sus vecinos del sur. Los ciudadanos de los Estados Unidos son americanos en virtud del hecho de que ocupan una parte del área geográfica de las Américas. Sin embargo, su cultura, lo mismo en su base que en la superestructura, es esencialmente europea. El cambio, México es mexicano en el sentido más original y más hondo de la palabra, ya que el modo mismo de vivir en México es más indígena y autóctono en un grado muy grande."
 -Eliot N. Sisson
 "The Epic, Mexico's Way Out"

Parcece casi ineludible que el hombre penetró al hemisferio occidental desde el norte, quizás por el Estrecho de Behring y cruzando de las tierras del Norte de Asia. Es probable también que fueran varias las emigraciones, separadas por largos períodos de tiempo. Los movimientos de las tribus desde el norte hacia México jamás fueron ni directos ni rápidos, sino más bien graduales impulsos a lo largo de diversos caminos en busca de alimentos, de sal y de agua. Bandas de nómadas se abrieron paso hasta la meseta central de México donde hará quizás unos 15,000 o 25,000 años se hizo el gran descubrimiento: la planta silvestre tocosteñil, la forma más primitiva del maíz. Este alimento básico anunció el principio de una vida organizada en las Américas, sentando las bases para las comunidades permanentes de los pueblos que anteriormente habían sido nómadas y colectivistas en el camino de la cultura.

No se puede determinar en qué fecha llegaron estos primeros hombres a la meseta mexicana, pero se han hallado restos humanos en Norte y Sudamérica mezclados con la fauna de la edad paleocénica. Es seguro que un pueblo muy avanzado habitó la meseta hace unos 5,000 años.
 -Eliot N. Sisson
 "The Epic, Mexico's Way Out"

The Cultural Heritage

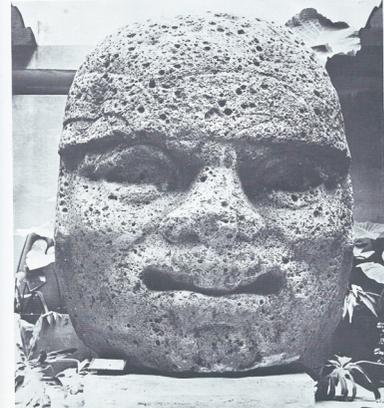
"Those who live in the United States and refer to themselves as 'Americans' are not always aware perhaps of how wrong their appellation of this word may sound, or how little American they are as compared with their neighbor in the south. The citizens of the United States are American largely by virtue of the fact that they occupy part of the geographical area of the Americas. Their culture, however, both base and superstructure, is fundamentally European. Mexico, on the other hand, is American in the more original and deeper sense that Mexico's very mode of life is still in large degree indigenous and autochthonous."
 -Eliot N. Sisson
 "The Epic, Mexico's Way Out"

There seems little doubt that man entered the Western Hemisphere from the extreme north, perhaps over the Bering Straits from the North Asian land mass. It is also probable that there

The Pre-Columbian Heritage

Three great cultures flourished in the Americas before the arrival of the Europeans, but not all three had an equal influence on the art and architecture of succeeding generations. The Inca civilization, with its highly developed system of construction and engineering, was poor in plastic expression and never created a strong architectural art. On the other hand the Mayan and Aztec civilizations left a rich heritage that has never completely disappeared. For the past forty years, it has been the most obvious source of inspiration for Mexican artists and architects. In order to understand the "Mexican school of art" as it has existed since 1920, it is necessary to be familiar with the most important aspects of pre-Columbian art and architecture.

Stone head from La Venta, Olmeca culture.



10

12



Uno de los colosales cabezas olmecas de La Venta.

Tallo olmeca, con la "base de tronco" y los "brazos" que forman el tronco primitivo.



11

13



CABEZA COLASAL EN BASALTO, Zona Olmeca (Tres Zapotes, La Venta y San Lorenzo). Descubierta: una sola cabeza de 2,70 m., y se le calcula uno equivalente de 700 otras a. C.

EL PARASO TERRENAL, fresco descubierta en la Zona de San Juan, Tuxtla (zona de origen de Olmeca).

9 Mario Pani, Escuela Normal de Maestros, 1945. Fotografía: Guillermo Zamora.

10 Irving E. Myers, Mexico's Modern Architecture, INBA, 1952.

11 Paul F. Damaz, Art in Latin American Architecture, Reinhold Publishing Corporation, 1963.

12 Antonio Luna Arroyo, Panorama de la escultura mexicana contemporánea. Escultura: prehispánica, colonial, del México independiente y contemporánea, INBA, 1964.

13 México 1960, Servicios de Información del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, 1960.

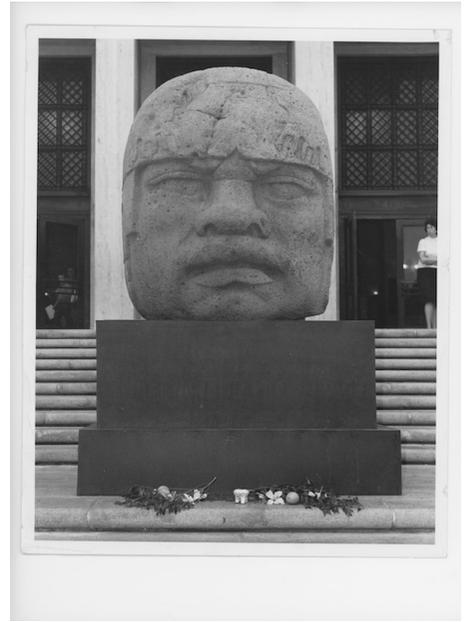
14 Fernando Gamboa y Charles Poletti junto a la cabeza Olmeca del pabellón de México en la Century 21 Exposition de 1962. Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library.

15 Cabeza colosal número 5 de San Lorenzo Tenochtitlán. Fuente: Master Works of Mexican Arts, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California, 1963-1964. Fotografía: Armando Solís, LACMA Archives.

16 Alberto Pérez Soria en colaboración con Leónides Guadarrama, cabezas colosales para la fuente Mito del Agua, Segunda Sección del Bosque de Chapultepec, 1963-1964. Fotografías: Aldo Solano Rojas.



14



15



16

Entre cada una de las cabezas, Pérez Soria colocó un jarrón también en concreto –los cuales suman en total diez– desde donde se disparaban chorros de agua verticales; estas figuras aluden directamente a una vasija preclásica depositada en el Anahuacalli, la cual en realidad es una reinterpretación moderna de la encontrada en el entierro 53-5 en Tlatilco, fechada por los arqueólogos entre el siglo VII y XII antes de nuestra era, en el periodo preclásico.²⁸ La razón de haber elegido esta pieza arqueológica para su reinterpretación es poco clara; probablemente la vasija funcionó como vínculo entre las culturas preclásicas del Golfo de México y la meseta central, ya que tiene inscripciones olmecas, un tema acuático y fue encontrada en Tlatilco, un sitio que también fue excavado por Covarrubias.

La presencia olmeca en la arquitectura moderna de México fue escasa, probablemente por lo tardío de los descubrimientos de piezas importantes o por la inexistencia de vestigios arquitectónicos. Tal vez el primer arquitecto en integrar una cabeza colosal a su obra fue Mario Pani, quien incluyó una reproducción de tamaño natural del Monumento Número 1 de La Venta en el espejo de agua de la Escuela Normal de Maestros, proyecto de 1945.²⁹ Esta pieza había sido descubierta en 1926 y para 1945 era un objeto conocido que ya figuraba en publicaciones arqueológicas, por lo que su novedad e interés histórico motivaron su incorporación en el edificio.³⁰

En la misma época, varias publicaciones empezaron a trazar la historia de la escultura y la arquitectura de México a partir de la “cultura madre”. En *Mexico's Modern Architecture* (1952), Irving Myers inicia la descripción de nuestro país con la Cabeza colosal 2 de Tres Zapotes;³¹ el autor traza una línea ininterrumpida de arquitectura y escultura mexicanas que inicia con los olmecas y culmina con el *Animal del Pedregal* de Mathias Goeritz de 1951.³² Aunque el monolito apareció por primera vez en publicaciones arqueológicas hasta 1955, fue célebre desde su descubrimiento en 1951, cuando también fue colocada en la plaza principal del pueblo de Tres Zapotes.³³

La función de esta cultura prehispánica como origen de un *continuum* en el arte del México moderno también fue plasmada en libros monográficos de arquitectura y escultura durante los años sesenta. En *Art in Latin American Architecture* (1963), Paul Damaz no pudo ser más claro en su intención de vincular la arqueología con la arquitectura contemporánea; su ensayo inicia con el antecedente olmeca: “One of the earliest cultures of Mexico, the Olmec, developed on the shores of the Gulf of Mexico. It has left us giant monolithic stone heads that have the massiveness, strength and monumental scale of later Mexican art”.³⁴ A este texto le acompaña una imagen del Monumento número 2 de La Venta, descubierto por Matthew Stirling en 1940.³⁵ En su *Panorama de la escultura contemporánea mexicana* (1964), Antonio Luna Arroyo trazó la historia de la escultura nacional también como una línea continua,

28 Beatrice Trueblood (ed.), *The National Museum of Anthropology. Art, Architecture, Archaeology, Ethnography* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1968), 63.

29 Louise Noelle, *Mario Pani. Una visión moderna de la ciudad* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 10.

30 Comunicación entre el arquitecto Pani y la doctora Louise Noelle. Entrevista a Louise Noelle por el autor.

31 La publicación incluye un prólogo de Enrique Yáñez. Irving E. Myers, *Mexico's Modern Architecture*, (Nueva York: Instituto Nacional de Bellas Artes, Architectural Book Publishing Co., Inc., 1952), 23.

32 Jennifer Josten, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico* (New Haven: Yale University Press, 2018) 50.

33 Elisabeth Casellas Cañellas, “El contexto arqueológico de la cabeza colosal olmeca número 7 de San Lorenzo, Veracruz” (tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004), 154.

34 “Una de las culturas más tempranas de México, la olmeca, desarrollada en el Golfo de México. Nos ha dejado gigantescas y monolíticas cabezas que tienen la masividad, fuerza y escala monumental del arte mexicano posterior” (traducción del autor). Paul F. Damaz, *Art in Latin American Architecture* (Nueva York: Reinhold Publishing Corporation, 1963), 29.

35 María Teresa Uriarte y Leticia Staines Cicero, *Acercarse y mirar: homenaje a Beatriz de la Fuente* (México: UNAM, 2004), 76.

que parte de una cabeza colosal, la número 1 de La Venta, y termina con la obra de Manuel Felguérez.³⁶ El uso de las cabezas olmecas también fue evidente en publicaciones oficiales. Así lo evidencia un folleto de 1960 publicado por el gobierno donde se promocionaba al país a partir de su cultura, la arquitectura moderna y sus sitios arqueológicos, en el marco de la visita del presidente a varios países de América Latina. La publicación afirmaba que:

México es un país en el que se funden dos culturas, la aborígen y la europea; ambas constituyen la raíz de nuestra nacionalidad. México viene de lo antiguo, se afianza en sus tradiciones y se desarrolla como nación mestiza, proyectándose hacia el porvenir.³⁷

A esta cita la acompañaban imágenes de Chichén-Itzá, Teotihuacán y una página completa dedicada a la Cabeza colosal número 1 de San Lorenzo, y era seguida por panorámicas de Ciudad Universitaria, del Centro SCOP y del paseo de la Reforma.

Desde los años 40 existieron debates en torno a si los vestigios del Golfo de México eran anteriores a la cultura maya; a la larga llegaría a triunfar la teoría de que los olmecas fueron la primera civilización americana.³⁸ La discusión se vio reflejada en los textos de historiadores del arte y críticos de arquitectura moderna, quienes ávidos de probar sus puntos apelaban a los hallazgos arqueológicos más recientes. De este modo se justificaba lo que se construía y esculpía en ese momento, y conforme avanzaban los descubrimientos arqueológicos, más se ampliaba el repertorio de cabezas colosales para ser utilizadas en edificios, exposiciones y publicaciones.

La proliferación de la presencia de la cultura olmeca no era exclusiva de las publicaciones. Al mismo tiempo que se concluía la fuente en Chapultepec, la Cabeza número 1 de San Lorenzo Tenochtitlán complementaba el pabellón de México en la Exposición Universal de Nueva York, un edificio diseñado por Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares.³⁹ Éste, a su vez, se basó en otro concebido anteriormente por los mismos arquitectos para la Feria Mundial de 1958 en Bruselas, que también integró piezas arqueológicas⁴⁰ que dialogaban con la arquitectura y el arte contemporáneos.⁴¹ La misma cabeza ya había viajado en 1962 a la Feria Mundial de Seattle, en donde fue un éxito entre los casi 10 millones de asistentes.⁴²

36 Esta publicación vio la luz en 1964, el mismo año que la fuente el Mito del Agua. Antonio Luna Arroyo, *Panorama de la escultura mexicana contemporánea. Escultura: prehispánica, colonial, del México independiente y contemporánea* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964), 181.

37 Servicios de Información del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, *México 1960* (México: Servicios de Información del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, 1960), 2.

38 Las teorías que situaban a los olmecas como la cultura más antigua de Mesoamérica fueron probadas posteriormente con los estudios de radiocarbono que dataron estos vestigios en el periodo formativo (1200-900 a.C.) y en el formativo medio (900-400 a.C.). Antes de estas pruebas, los mayistas no creían que el nivel de sofisticación de las piezas olmecas pudiera anteceder a los vestigios mayas. Michael Coe, Dean Snow y Elizabeth Benson, *América Antigua. Civilizaciones precolombinas* (Oxford: Equinox Ltd., 2006), 94 y 100.

39 Iñaki Herranz, *Pedro Ramírez Vázquez, inédito y funcional* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA y Museo de Arte Moderno, 2014), 60.

40 Este pabellón, además de piezas originales, utilizó réplicas, gran parte de las cuales terminaron siendo expuestas permanentemente en el Museo de Ciudad Juárez, otro edificio de Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, de 1963. Las réplicas incluían un atlante de Tula y la Cabeza colosal número 4 de San Lorenzo, descubierta en 1946. Para leer más sobre el fundamental papel de Fernando Gamboa y las cabezas colosales, ver: Luis M. Castañeda, *Spectacular Mexico. Design, Propaganda and the 1968 Olympics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 68.

41 Megan E. O'Neil y Mary Ellen Miller, "'An Artistic Discovery of America'. Mexican Antiquities in Los Angeles, 1940-1960s", en Wendy Kaplan (ed.), *Found in Translation. Design in California and Mexico. 1915-1985* (Los Angeles: LACMA, Getty Foundation, 2017), 163.

42 Susan Douglas, "Mexico in World's Fairs and Expos", *The Oxford Encyclopedia of Latin American History*, (Oxford University Press, 2018).

Todo esto formó parte de la gestión del diplomático cultural Fernando Gamboa, quien ya había llevado ese mismo monolito –junto con otros objetos de la historia del arte nacional– a una gira por Europa en 1952.⁴³ Los trabajos de Gamboa y la presencia olmeca continuaron, y en 1963 el museógrafo fue el responsable de la muestra *Master Works of Mexican Art*, que situaba a los olmecas como el origen de las civilizaciones mesoamericanas. La exposición culminó en el Los Angeles County Museum of Art (LACMA) y fue visitada por más de 34 000 personas,⁴⁴ quienes eran recibidas por la Cabeza colosal número 5 de San Lorenzo.

Los monolitos olmecas fueron representaciones de gobernantes como símbolos del poder masculino, siempre pensadas como objetos para espacios abiertos. Estas características hicieron de las cabezas colosales esculturas públicas ideales para representar, desde el discurso nacional, el orden, la virilidad y la sofisticación con una larga trayectoria en el tiempo, situando a México como un país moderno cuya historia civilizada apuntalaba ininterrumpidamente el éxito del Estado. La solidez y elegancia de las cabezas colosales se transfería a los proyectos que adornaban el espacio público. Así, la fuente de Guadarrama y Pérez Soria fue construida en un momento en el que la arqueología interesaba al gobierno como una herramienta legitimadora.⁴⁵

A pesar del éxito de la mancuerna entre la arqueología y la arquitectura moderna, la fuente Mito del Agua es un caso especial por su calidad pública y por los documentos que la inspiraron. A diferencia de otros proyectos en los que se replicaron piezas arqueológicas específicas y por todos conocidas –como la Coatlicue o las columnas de Chichén-Itzá– o incluso de aquéllos que utilizaron las piezas originales, el arquitecto y el escultor de la fuente elaboraron cabezas colosales nuevas.⁴⁶ Pérez Soria creó nuevos monolitos monumentales con el sustento arqueológico de Covarrubias, de modo que, a pesar de ser fantasiosas, el proyecto se sostuvo en investigaciones serias y respetadas en su momento. Obras como ésta nos informan sobre la necesidad del momento de arquitectos y artistas por difundir los descubrimientos arqueológicos recientes. Los olmecas sirvieron como un antecedente “panmexicano” que dio orden y lógica a las teorías arqueológicas; aun reformuladas y coladas en concreto, las cabezas colosales no perdieron su connotación fundacional y civilizatoria, siempre asociadas a la representación del poder, de la tradición y de la modernidad que México había alcanzado.⁴⁷

43 Adriana Malvido, “Fernando Gamboa: 50 años de museógrafo”, en Carmen Gaitán (coord.), *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991), 89.

44 Luis M. Castañeda, “Doubling Time”, *Grey Room*, 51 (primavera 2013): 12-39.

45 Esto es evidente en los proyectos arquitectónicos a gran escala que el Estado promovía y que fueron muy exitosos en la difusión de la historia oficial nacional. 1964 fue el año en el que la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco se inauguró y con ella la Plaza de las Tres Culturas, en donde el culmen de la infraestructura mexicana se levantaba sobre sólidos cimientos históricos del pasado prehispánico y novohispano. En ese mismo año Ramírez Vázquez inauguró el Museo Nacional de Antropología e Historia, también en Chapultepec; en donde el arquitecto utilizó gestos de la arquitectura maya para la concepción de su edificio, además de utilizar un monolito, en este caso prehispánico, para el espacio abierto del museo. A esta pléyade de innovaciones en infraestructura se adhirió la ampliación del Bosque de Chapultepec, incluyendo el Museo de Historia Natural y el Mito del Agua.

46 Basta recordar el mencionado edificio de Guadarrama para el Servicio Médico Forense, la plaza cívica de la Unidad Independencia de Alejandro Prieto o el Atlante de Tula para el pabellón de Bruselas de 1958, de Pedro Ramírez Vázquez, por sólo mencionar algunos ejemplos.

47 La fuerza de las cabezas colosales sigue manifiesta, basta recordar el intento fallido del artista contemporáneo, Pedro Reyes, de imponer una escultura llamada Tlalli en sustitución del monumento a Cristóbal Colón a mediados de 2021. Más allá de lo que esta escultura hubiera significado para el paisaje histórico y las problemáticas de género, raza y clase, en su proceso de creación, el que Reyes apelara a estos monolitos nos indica cuán presentes siguen en la cultura popular como símbolo de poder en el espacio abierto. A diferencia de Guadarrama y Pérez Soria, la investigación del escultor Reyes no tenía sustento arqueológico ni académico y mezclaba libremente iconografía y palabras de distintas culturas indígenas sin ningún rigor académico. Ver: Aldo Solano Rojas, “Pedro Reyes y su cabeza de piedra”, *La Tempestad*, 13 de septiembre de 2021, <https://www.latempestad.mx/pedro-reyes-tlalli-glorieta-cristobal-colon/>.

Como se ha visto, el Mito del Agua formó parte de todo un fenómeno en la arquitectura moderna mexicana; a la fecha, su presencia sigue vigente. En 2016, como parte del Plan Maestro de la Segunda Sección del Bosque de Chapultepec, la fuente fue restaurada: se le redujo el volumen de agua, se restauró el mural y se limpiaron las cabezas.⁴⁸ En 2021 se anunció el ganador del concurso para el diseño de un nuevo Centro de Cultura Ambiental, justo frente al Mito del Agua, en el marco del proyecto “Bosque de Chapultepec: Naturaleza y cultura”, promovido por el gobierno federal; la concepción de este nuevo edificio estuvo a cargo del arquitecto Rafael Ponce Ortiz a través de Erre Q Erre Arquitectura y Urbanismo.⁴⁹ Afortunadamente este proyecto parece no tener interés en intervenir ni modificar el conjunto escultórico que nos ocupa, el cual sigue en muy buen estado gracias a la restauración del 2016. No obstante, las redes sociales del Bosque de Chapultepec comunicaron en noviembre de 2021 la rehabilitación de más de 20 fuentes como parte de la renovación del parque urbano, este anuncio utilizó la imagen de uno de los monolitos del Mito del Agua, confirmando la importancia en la cultura popular de este objeto, y su vigencia, al día de hoy, como generador de espacio público.

Referencias

- Casellas Cañellas, Elisabeth. “El contexto arqueológico de la cabeza colosal olmeca número 7 de San Lorenzo, Veracruz”. Tesis de doctorado: Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- Castañeda, Luis M. “Doubling Time”. *Grey Room*, 51 (primavera, 2013).
- _____. *Spectacular Mexico. Design, Propaganda and the 1968 Olympics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Coe, Michael, Dean Snow y Elizabeth Benson. *América Antigua. Civilizaciones precolombinas*. Oxford: Equinox, 2006.
- Covarrubias, Miguel. *Indian Art of Mexico and Central America*. Nueva York: Knopf, 1957.
- Damaz, Paul F. *Art in Latin American Architecture*. Nueva York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.
- De la Fuente, Beatriz, coordinadora. *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán*. México: UNAM, IIE, 1996.
- Departamento del Distrito Federal. “¿Dónde te diviertes? Nuevo bosque de Chapultepec, México”, *Calli. Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea*, 15 (enero-febrero 1965).
- _____. *La Ciudad de México, 1952-1964*. México: Departamento del Distrito Federal, 1964.
- Di Castro, Anna. “El sacerdote de Atlahuayán”. *Arqueología Mexicana*, 44 (66-67).
- Fernández, Justino. *Catálogo de las exposiciones de arte en 1971*. México: UNAM, 1971.
- Gaitán, Carmen, coordinadora. *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- González Mello, Renato. “Los olmecas, Covarrubias y las ideas modernistas sobre el estilo”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 41 (suplemento) (2020).
- Guadarrama, Leónides y Álvaro Sánchez. “Servicio Médico Forense del D.F.”, *Arquitectura México*, 82, (junio, 1963).
- Iñaki Herranz. *Pedro Ramírez Vázquez, inédito y funcional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA y Museo de Arte Moderno, 2014.
- Islas García, Luis. *El escultor Luis Ortiz Monasterio*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1964.
- Josten, Jennifer. *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*. New Haven: Yale University Press, 2018.

48 Pro Bosque de Chapultepec, <https://chapultepec.org.mx/proyecto/fuente-mito-del-agua/>, consultado el 18 de noviembre de 2021.

49 “Anuncian los ganadores para la creación del CCA en Chapultepec”, 27 de abril de 2021, Arquine, <https://www.arquine.com/anuncian-los-ganadores-del-concurso-para-la-creacion-del-cca-en-chapultepec/>, consultado el 18 de noviembre de 2021.

- Kaplan, Wendy, editora. *Found in Translation. Design in California and Mexico. 1915-1985* (Los Angeles: LACMA, Getty Foundation, 2017).
- Kassner, Lily. *Diccionario de escultura mexicana del siglo xx*. México: UNAM, 1983.
- Langagne Ortega, Eduardo. *Los diversos caminos de los arquitectos*. Tomo 2. México: UNAM, 1996.
- López Hernández, Haydeé. *En busca del alma nacional. La arqueología y la construcción del origen de la historia nacional en México (1867-1942)*. México: INAH, Secretaría de Cultura, 2018.
- Luna Arroyo, Antonio. *Panorama de la escultura mexicana contemporánea. Escultura: prehispánica, colonial, del México independiente y contemporánea*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- Magdaleno, Máximo. *Noticia de Chapultepec*. México: Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, 1956.
- Malvido, Adriana. "Fernando Gamboa: 50 años de museógrafo". En Carmen Gaitán, coordinadora. *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Myers, Irving E. *Mexico's Modern Architecture*. Nueva York: Instituto Nacional de Bellas Artes y Architectural Book Publishing Co., Inc., 1952.
- Noelle, Louise. *Mario Pani. Una visión moderna de la ciudad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Ortiz Monasterio, Luis y Jesús González. *La fuente monumental de Nezahualcóyotl. Memoria descriptiva*. México: Departamento del Distrito Federal, 1957.
- Prignitz, Helga. *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Revista Rama de la Construcción*. Colección de Revistas Especializadas. Facultad de Arquitectura, UNAM. México: Ediciones Ferdez, 1964.
- Servicios de Información del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos. *México 1960*. México: Servicios de Información del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, 1960.
- Solano Rojas, Aldo. *Playgrounds del México moderno*. México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018.
- Tovar de Arrechedera, Isabel, editora. *Ensayos sobre la Ciudad de México: reencuentro con nuestro patrimonio cultural*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- Trueblood, Beatrice, editora. *The National Museum of Anthropology. Art, Architecture, Archaeology, Ethnography*. Nueva York: Harry N. Abrams, INC., 1968.
- Uriarte, María Teresa y Leticia Staines Cicero. *Acercarse y mirar: homenaje a Beatriz de la Fuente*. México: UNAM, 2004.
- Von Winning, Hasso. *La iconografía de Teotihuacán: los dioses y los signos*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.