

EL DISCURSO POLÍTICO-EDUCATIVO-CULTURAL EN LA CREACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS

1932-1934

LUZ ELENA ACEFF SÁNCHEZ

El discurso político-educativo-cultural en la creación de espacios públicos 1932-1934, corresponde a un reporte de investigación de la tesis doctoral en historia del arte *La Ciudad de México: su transformación urbana y cultural. Una mirada retrospectiva 1930-1960* que desarrollo en el Centro de Cultura Casa Lamm.

El proyecto aborda el estudio de las obras urbanas realizadas en la Ciudad de México entre 1930 y 1960 por el entonces Departamento del Distrito Federal (DDF), con el propósito de reconocer los discursos que planteaban los diferentes gobiernos en ellas y, a su vez, dar cuenta de su impacto en la cultura de los habitantes de la capital y en el desarrollo del país.

La investigación parte del supuesto que cada una de esas obras públicas contiene huellas que reflejan las tendencias políticas de los gobiernos en turno y de sus gobernantes, así como la satisfacción de algunas necesidades más sentidas de la población.

En este estudio, considero a la fotografía como una fuente histórica documental primaria, porque revela fragmentos de un periodo de la vida del país que resultó ser de alta significación para la construcción del México contemporáneo.

Para el caso, cuento con un acervo fotográfico de 1500 imágenes digitalizadas y registradas en planos catastrales, producidas por diversos autores en un periodo que comprende 64 años de historia (1904-1968)¹.

Durante las últimas décadas del siglo XX, el carácter que se le había otorgada a la

fotografía de ser “testimonio fiel y objetivo de la realidad” (Benjamín: 2004) ha estado bajo cuestionamiento. Se ha señalado que estas imágenes son finalmente una construcción de la “realidad” personalizada de sus creadores, quiénes les han impreso su propia concepción del mundo. (Fontcuberta: 1984; Monroy: 2005; Pérez, 1999; Sontag: 1973). Realidad que puede ser reinterpretada por sus lectores (Barthes: 1982). Imágenes utilizadas por el poder político para ejercer y mantener el control de la imaginación de los pueblos (Pérez: 1999).

De acuerdo con esto, es posible afirmar que la fotografía como fuente de información contiene, en principio, un doble discurso: el primero corresponde al del artista, quien a través de la composición que hace de la imagen le imprime su visión del mundo, y el segundo responde a la carga ideológica que posee el propio objeto retratado.

Dada la complejidad que presenta su estudio, se plantea una interrogante ¿cómo identificar, vincular e interpretar los diversos discursos que contienen las fotografías objeto de esta investigación?

Para atender este cuestionamiento, establezco cuatro dimensiones de análisis: en la primera busco respuestas sobre la naturaleza, constitución, importancia y caracterización de los objetos retratados; en la segunda, pretendo un conocimiento más cercano de la fotografía: técnicas y procesos de producción, distribución y conservación; autoría e intencionalidad; en la tercera, intento descubrir cuáles han sido los usos y funciones que se le han atribuido a esas imágenes a través del tiempo y del espacio; y con la cuarta, pretendo reconocer e interpretar los discursos visuales que contienen.

El análisis de estos documentos lo abordo en función de las historias política, cultural y del arte del segundo tercio del siglo XX, considerando para ello la construcción de un cuerpo teórico-metodológico que acompañe la práctica empírica.

Recurro a la sociología del arte (Hausser, 1975) para reconocer los vínculos

políticos, sociales, económicos, culturales y estéticos que rodearon la transformación de la ciudad, ubicando en su contexto histórico las construcciones de los espacios públicos, objeto de estudio. Por otra parte, con el apoyo del método propuesto por Hadjinicolaou (1973) me aproximo a la ideología que subyace en las obras fotografiadas y en la imagen misma.

Con los recursos que aporta la semiótica, analizó como proceso histórico la relación dependiente que existe entre el arte y sus espectadores. (Mukarovský: 1936)

Con este marco referencial, el estudio se orienta en tres vertientes primordiales: la primera aporta datos sobre la historia de la fotografía en México a través del análisis de la producción fotográfica; la segunda aborda la planificación y ordenación de la ciudad de México, con la descripción de la ampliación y apertura de calles y avenidas; y la tercera plantea el discurso político, educativo y cultural que plasmaron los gobiernos en turno en la construcción de algunos espacios públicos y que ha quedado registrado en las fotos fijas.

Para efectos de esta presentación, ilustro, a manera de ejemplo, el discurso político-educativo-cultural que subyace en la edificación del *Mercado Abelardo L. Rodríguez*, situado en la calle de República de Venezuela No. 72 en el centro de la Ciudad de México. Este lugar fue ordenado por el ex presidente Abelardo L. Rodríguez y ejecutado por el entonces Jefe del DDF, Aarón Sáenz.

El escenario

Históricamente la Ciudad de México se ha concebido como el centro de la vida política, económica, social y cultural del país. El lugar donde se desencadenan los acontecimientos más importantes de su historia y, a la vez, como la imagen que representa a México ante el mundo.

Su fisonomía, captada en algunas de las fotografías de finales del siglo XIX y

principios del siglo XX, denotan su herencia española, cuyos rasgos más prominentes se observan en las trazas de sus calles, en los estilos constructivos y ornamentales de sus edificios religiosos y civiles, así como algunas de sus costumbres y tradiciones.

En la segunda década del siglo XX, la Ciudad de México poseía un carácter municipal. Albergaba a poco más de un millón de habitantes, cuyas condiciones de vida dejaban mucho que desear. Entre los problemas que se agravaban diariamente, destacan la falta de control del transporte; el crecimiento de los centros urbanos a manos de los fraccionadores; las condiciones deplorables de las viviendas y su alto costo sumadas a las deficientes condiciones de salubridad e higiene urbana.

Las alternativas para resolver estos conflictos se centraban en dos condiciones:

La primera, de carácter concreto, consistía en dotar a la ciudad de infraestructura y de equipamiento necesario para cubrir, aunque mínimamente, las necesidades de amplios sectores de la sociedad que giraban en torno al empleo, la salud, la educación y la vivienda, entre otros.

La segunda, de carácter subjetivo, implicaba que la infraestructura y el equipamiento guardaran ciertas características que permitieran el disfrute de formas y contenidos, a fin de satisfacer los anhelos posrevolucionarios de progreso y bienestar, en un mundo que se adentraba vertiginosamente en la “modernidad”.

Con el propósito de establecer orden en la Ciudad, el 31 de diciembre de 1928, el Distrito Federal sufrió la sexta modificación en la organización de su espacio político-administrativo. Esta nueva organización que perduró 50 años, mantuvo los límites señalados en el decreto de 1899, eliminó el régimen municipal para conformar 13 delegaciones y un Departamento Central que agrupó a la Ciudad de México, Tacubaya y Mixcoac.

Gracias a esta modificación, poco después se creó una estructura que orientó la planificación urbana de la ciudad. La intención era convertirla “en una ciudad limpia, digna, respetable, cómoda y bella” (Contreras: 1938, 25). Este programa de transformación y de reordenamiento, a largo plazo, fue propuesto por el urbanista Carlos Contreras, quien utilizó la fotografía aérea como un recurso novedoso de planificación.²

La fotografía asumía en ese momento un nuevo papel en el desarrollo urbano de las sociedades contemporáneas, al ser considerada como un instrumento que permitía identificar una realidad y al constituirse como elemento visual para la representación de una imagen del futuro.

Esta función se desarrollaría de manera paralela, a la de registro. Estas imágenes explotadas por las autoridades gubernamentales permitió concebirlas de diversas maneras: como propaganda política; como discurso visual de la ideología de los grupos de poder; como la conciencia y memoria histórica de la sociedad y, finalmente, como la “imagen de esa nueva realidad de progreso y modernidad que se estaba construyendo”.

Los argumentos

Las obras de transformación urbana del Distrito Federal, se pusieron en marcha a partir de la emisión del decreto del *Plano Regulador del Distrito Federal-1933*,³ en un contexto influenciado por los conflictos político-religiosos que subsistían por el movimiento cristero, por las guerras mundiales y por nuevas expectativas de vida propiciadas por la ciencia y la tecnología.⁴

Las Memorias del Departamento del Distrito Federal (MDDF) consignan, en medio de una profusión de imágenes fotográficas⁵, la construcción del Mercado Abelardo L. Rodríguez.⁶ El propósito que animó la su edificación era la de ofrecer a los habitantes de la zona un lugar que combinara la enseñanza, la cultura y el comercio. (DDF: 1934)

En este conjunto se expresa una concepción temática y multifuncional *sui géneris*, que presenta soluciones novedosas para su época.

En medio del furor nacionalista que imperaba tanto en el pensamiento político-social como en el arte, el inmueble fue erigido entre 1933 y 1934⁷, bajo la dirección del arquitecto Antonio Muñoz García. El concepto estilístico de la obra mezcla distintos estilos. El edificio de dos niveles presenta grandes marcos de cantera para las puertas y ventanas; los barandales y rejas de hierro forjado de los corredores son resistentes y pesados; el barroco de las arcadas se integra con las líneas y detalles *belle époque* y *art nouveau* así como con el *art déco* de los plafones, con lo que se crea un ambiente neocolonial, opuesto al funcionalismo arquitectónico.

El inmueble presentó diversos espacios como se aprecia en las imágenes de su inauguración, uno destinado al comercio con 355 locales; una guardería para los hijos de los locatarios; una biblioteca y el Teatro Cívico “Álvaro Obregón”, hoy Teatro del Pueblo.

La ornamentación se resolvió con el desarrollo de murales en el interior de los espacios, en los patios, y en los plafones. La obra plástica se encargó a 10 pintores discípulos de Diego Rivera⁸ y que fueron encabezados por Pablo O’Higgins⁹.

El planteamiento consistía en desarrollar una serie de murales en una superficie de 1500m² cuya temática se centrara en la producción y distribución de los alimentos; la nutrición y las enfermedades.

Las fotografías de Miguel Rivera Estrada, que acompañan la propuesta de declaratoria como monumento histórico, muestran algunos detalles de los murales que ornamentan el mercado. Para efectos de la presentación en este evento, sólo ejemplificaré las obras de dos artistas que por su elocuencia temática permiten ilustrar el discurso político-educativo-cultural, objeto de este estudio.

Las escenas

En una de las imágenes se observa un detalle de la obra *La lucha de los obreros contra el monopolio* de O'Higgins realizada en las paredes, arcos, y bóvedas de dos corredores del patio contiguo del mercado. En ella expone el proceso de producción y distribución de los alimentos. La propuesta es sugerente al recrear la comercialización de los granos, en la que los campesinos y los trabajadores urbanos vinculados a la venta de estos productos pertenecen a un sector social diferente a la de los comerciantes. Enfatiza que éstos últimos son los que reciben las ganancias y que los beneficios de la acumulación de capitales sólo son para unos cuantos. La lección de esta obra cumple con el propósito de hacer conscientes de la realidad y del presente a los espectadores.

El ornato del vestíbulo del Teatro es obra de Antonio Pujol, en él debía exaltar los beneficios de las plantas mexicanas. Las pinturas de dos bóvedas presentan los ciclos del maíz en una y del maguey en otra. En ellas se percibe el interés del artista por exponer los avances científicos en esta materia, por lo que detalla con gran precisión el proceso de crecimiento de estos productos agrícolas, destacando las características de forma y color que presentan en cada una de sus etapas. A su vez, ilustra a los consumidores, sobre los efectos que las plagas e insectos tienen sobre estos alimentos al presentar en distintos grados de descomposición las mazorcas del maíz, -cubiertas por el huitlacoche-; o bien, por gusanos que crecen en el interior de algunos cereales.

A lo largo de su trabajo el interés del Pujol fue tomando nuevos giros, así encontramos pasajes en los que expone que la liberación de los obreros y de los campesinos sólo puede darse por la unión de fuerzas, haciendo patente de esta manera como constante ideológica la reivindicación social de este sector.

En la tercera bóveda, el autor centra su atención en *Los mineros*. En esta obra, sella

su compromiso social al exponer las condiciones infrahumanas a las que eran sometidos los mineros mexicanos a manos de las compañías norteamericanas que usufructuaban la riqueza natural del país.¹⁰

La obra presenta a unos hombres muertos envueltos en una bandera roja. Uno de ellos empuñando un rifle. A un lado se observa a un hombre que es mutilado como resultado de los accidentes frecuentes en las minas. Al otro, presenta a un hombre débil y enfermo por los gases producidos durante la extracción de los minerales. El mural constituye una denuncia explícita de los riesgos de trabajo que enfrenta este sector laboral por la falta de mecanismos de seguridad efectivos.

Para finalizar

La importancia de estos murales en este complejo arquitectónico se reconoce en dos aspectos: el primero, por la naturaleza propia del muralismo, cuyos objetivos políticos se orientan a la enseñanza y a la conformación de una conciencia de clase en las masas populares. El segundo, por la facilidad de acceso a este espacio que permite el contacto permanente con esas lecciones educativas.

El lugar fue inaugurado en 1934, como una de las grandes obras del régimen y que se sumaba al establecimiento del salario mínimo; a la apertura del Palacio de Bellas Artes y a la reforma del artículo 3º constitucional para promover la educación socialista.

La construcción del Mercado Abelardo L. Rodríguez, es una obra que concreta de manera integral el discurso político-educativo y cultural nacionalista con un compromiso social inspirado en los ideales revolucionarios que caracterizaron a los años 30 del siglo XX.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (1982) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Benjamín, Walter. (1973) *Discursos interrumpidos*. Barcelona, Taurus
- Contreras, Carlos. (1938). *La planificación de la Ciudad de México 1918-1938*. XVI Congreso Internacional de Planificación y la Habitación, México.
- Escudero, Alejandrina. (2005). *La fotografía aérea y la planificación de la ciudad de México entre 1927 y 1938*. En: Aguayo Fernando y Lourdes Roca (Coord.). *Imágenes e investigación social. Historia Social y Cultural*. México, Instituto de Investigaciones Doctor Mora.
- Fontcuberta, Joan (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Freund, Gisele. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Hadjinicolau, Nicos. (1973). *Historia del arte y lucha de clases*. México, Siglo XXI.
- Hausser, Arnold. (1975). *Sociología del Arte*. Madrid, Guadarrama, 2 Vols.
- Monroy, Nasr Rebeca. (2005). *A corazón abierto: una aproximación metodológica a la investigación fotohistórica*. En: Aguayo Fernando y Lourdes Roca (Coord.). *Imágenes e investigación social. Historia Social y Cultural*. México, Instituto de Investigaciones Doctor Mora.
- Sontag, Susan (1973). *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara.

Artículos en Internet

- Sánchez, Ruiz Gerardo G. (2004) *Planificación y urbanismo en la Ciudad de México del siglo XX. La etapa de los orígenes, 1917-1928*. Departamento de Procesos y Técnicas de Realización, CyAD/UAM–Azcapotzalco, <http://www.azc.uam.mx/cyad/procesos/website/grupos/tde/NewFiles/planificacion.html>. 23-11-2005.

¹ La producción fotográfica estudiada corresponde entre otros, a Luis Limón Aragón, Manuel Ramos, Joaquín García Lazo, Vicente Urquiaga, Manuel Toussaint, Guillermo Kahlo, así como de la Compañía Industrial Fotográfica y del Archivo Casasola.

² Ver Alejandrina Escudero. *La fotografía aérea y la planificación de la Ciudad de México entre 1927 y 1938*. En: Aguayo Fernando y Lourdes Roca (Coord.). *Imágenes e investigación social. Historia Social y Cultural*. México, Instituto de Investigaciones Doctor Mora. 370-387 pp.

³ El Plano Regulador de 1933 es el programa de Planificación urbana de la Ciudad de México propuesto por el Arquitecto Carlos Contreras, publicado en el Diario Oficial de la

Federación en 1933 y que dio pie a los cambios realizados en la ciudad de México durante los 30 años siguientes.

⁴ Los primeros proyectos propuestos fueron formulados en 1927, y consideraban la apertura y ampliación de calles, la restauración y cambio de destino de algunos espacios religiosos de propiedad federal y en muchos casos su adaptación a nuevos usos.

⁵ Las Memorias del Departamento del Distrito Federal de 1932 a 1934 incluyen las fotografías que sustentan parte del análisis de este texto. Se complementa el estudio con otras 10 imágenes de los murales que se localizan en el expediente del inmueble que obra en el Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

⁶ Este edificio es considerado el cuarto recinto más importante en términos de obra mural en el Centro Histórico, después del Palacio de Bellas Artes, la Secretaría de Educación Pública y el Palacio Nacional.

⁷ De acuerdo con los informes de gobierno, la superficie construida es de 1250 m² y su costo ascendió a poco más de \$1,500,000.00. Para ello habría que considerar que el sueldo mínimo de un maestro acababa de ascender a \$2.00.

⁸ En 1922 se lanzó el manifiesto político “Declaración Social, Política y Estética firmada por el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, estaba dirigida “a las razas nativas humilladas a través de los siglos, a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes, a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos, a los intelectuales que no adulan a la burguesía. Este manifiesto logró que una importante superficie de muros de edificios oficiales fueran dedicados al “arte público”, en el que Diego Rivera, Pablo O’Higgins, Angel Bracho y Antonio Pujol lanzaran sus ideas referidas a los ideales revolucionarios.

⁹ Los muralistas fueron Pablo O’Higgins, Angel Bracho “Brachito”, “Pedro Rendón”, Ramón Alva Guadarrama, Grace y Marion Greenwood, Isamu Noguchi, Raúl Gamboa y Miguel Tzab. Cada uno de ellos cobró \$13.50 por m²

¹⁰ Los mineros mantuvieron movilizaciones y huelgas a lo largo de 1934.