

LA CIUDAD DE MÉXICO: UN GUERRERO ÁGUILA

EL MAPA DE EMILY EDWARDS

Teresita Quiroz Ávila

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco

LA CIUDAD DE MÉXICO: UN GUERRERO ÁGUILA

EL MAPA DE EMILY EDWARDS

LA CIUDAD DE MÉXICO:
UN GUERRERO ÁGUILA
EL MAPA DE EMILY EDWARDS

Teresita Quiroz Ávila

INTRODUCCIÓN

Lauro Zavala



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. José Lema Labadie

RECTOR GENERAL

Mtro. Luis Javier Melgoza Valdivia

SECRETARIO GENERAL



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco

Dr. Adrián de Garay Sánchez

RECTOR

Dra. Sylvie Turpin Marion

SECRETARIA



División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

Dr. Roberto Gutiérrez López

DIRECTOR

Mtro. Gerardo González Ascencio

SECRETARIO ACADÉMICO

Lic. Alejandro de la Mora Ochoa

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dra. Elsa Muñoz García

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Dra. Silvia Pappé Willenegger

COORDINADORA DE LA MAestrÍA EN HISTORIOGRAFÍA DE MÉXICO

Dra. Silvia Pappé/Dra. María Luna Argudín

COORDINACIÓN DE LA COLECCIÓN

Primera edición, 2006

D.R.© 2006 Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, C. P. 02200, México, D. F.

Tel. 5318-9109 www.azc.uam.mx/csh/publicaciones

diseño y producción editorial **nopase**.Eugenia Herrera/Israel Ayala

ISBN 970-31-0617-X

Impreso en México/Printed in Mexico

Presentación

La Colección *Cuadernos de debate* nace de los seminarios organizados por el Grupo de Investigación Historia e Historiografía así como por la Maestría en Historiografía, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Algunos de esos seminarios cuentan con apoyo de CONACyT, todos con el de la UAM-Azcapotzalco. A ambas instituciones agradecemos los apoyos recibidos para la realización de los seminarios, la invitación de los especialistas extranjeros, las becas para los estudiantes y la edición de la Colección.

En los seminarios, espacio colectivo de discusión por excelencia, investigadores mexicanos y extranjeros de distintas corrientes, formaciones y tradiciones, así como estudiantes de posgrado presentan resultados de investigación y ponen a la discusión temas, problemas y reflexiones en torno a nuevas líneas de investigación en los ámbitos de la historiografía y la teoría, mediante enfoques interdisciplinarios. Nos pareció especialmente importante incluir entre los participantes a estudiantes de posgrado que exploran caminos novedosos a la vez que pudieron discutirlos con investigadores y expertos de alto nivel, en el afán de un intercambio de ideas que resultó enriquecedor para todos los participantes.

Los textos que se publican en los *Cuadernos de debate*, son versiones donde se integran las aportaciones de los asistentes en la medida en que los autores lo consideraron pertinente. En algunos casos nos pareció importante mantener en forma separada los comentarios realizados por los especialistas invitados, así como las aportaciones de varios de los asistentes a la discusión. El objetivo principal es llegar a un público más amplio, interesado especialmente en los temas y problemas propuestos, y continuar las reflexiones y las discusiones a partir de los textos publicados.

Queremos hacer explícito nuestro agradecimiento a los autores, comentaristas, participantes y asistentes de los seminarios por todas sus aportaciones.

MARÍA LUNA ARGUDÍN
SILVIA PAPPE

Los discursos de la modernización en México: el espacio urbano y su construcción simbólica

Lauro Zavala *

La lectura del ensayo de Teresita Quiroz Ávila ofrece una oportunidad para replantear una serie de preguntas fundamentales para entender nuestra vida social contemporánea: ¿Qué es la modernidad? ¿Cuáles son sus límites? ¿Cómo pensar (mirar, cartografiar, narrar) sus procesos? ¿Cómo hacerlo desde la perspectiva de quien vive en México? Y al responder a estas preguntas, ¿cómo escapar de lo estrictamente local?

En otras palabras, la lectura de ensayos como éste nos lleva a formular una pregunta específica: ¿cómo lograr una visión acerca de la modernidad que pueda ser provechosa en cualquier contexto histórico y cultural, sin dejar de lado la especificidad de la experiencia mexicana?

En este ensayo se estudian dos ámbitos del conocimiento historiográfico: la mirada (a través del estudio de la ideología en el discurso cartográfico) y la construcción de discursos simbólicos (a través de la reconstrucción del espacio, especialmente en el contexto urbano).

* Profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Entonces, se aproxima desde perspectivas distintas a una misma pregunta: ¿Qué distingue a las ciudades modernas? Y más exactamente: ¿Cómo puede ser estudiado el proceso de modernización urbana? Las respuestas a estas preguntas son formuladas al estudiar los mapas alegóricos de Emily Edwards.

El mapa como alegoría de la modernidad

Las ideas anarcosindicalistas, reformistas y socialistas que circulaban en los Estados Unidos entre los artistas e intelectuales norteamericanos durante la década de 1930 influyeron para que México fuera inventado como un país con un pasado comunitario, es decir, utópico. Este fenómeno coincidió con el surgimiento en México de una fuerte corriente nacionalista, especialmente orientada a la recuperación del pasado indígena y la revaloración de las culturas populares.

Es en este periodo cuando llegan al país diversos artistas extranjeros que condensan ambas tradiciones. Entre ellos se encuentran el cineasta ruso Sergei Eisenstein, la fotógrafa italiana Tina Modotti y la pintora norteamericana Emily Edwards. En su trabajo sobre esta última, Teresita Quiroz Ávila señala que durante su estancia en México, Edwards mantuvo contacto permanente con algunos miembros destacados de la comunidad artística mexicana, como Diego Rivera, Jean Charlot y Manuel Álvarez Bravo.

Por otra parte, la pintora tenía como antecedente haberse formado en la famosa Hull House, en Chicago, orientada a la recuperación de la identidad urbana, y donde Edwards fue maestra voluntaria de 1910 a 1920. Este centro cultural fue creado en 1889 por la cartógrafa Jane

Addams, quien en 1931 fue nominada al Premio Nobel de la Paz por sus actividades siempre ligadas a Hull House.

El material que ocupa el ensayo de Quiroz es el *Mapa de la Ciudad de México y alrededores, hoy y ayer*, realizado por Emily Edwards en 1932. En la parte superior e inferior de este mapa pueden ser observados los rasgos de un caballero águila, que así aparece como “guardián de la identidad y de los lugares sagrados del pueblo mexicano”, según Quiroz. También de acuerdo con su interpretación, en este mapa el color amarillo representa la energía eléctrica (concentrada en Nonoalco) y el rojo representa las vías de comunicación (concentradas en el Zócalo, precisamente en el sitio que corresponde al corazón del caballero águila). El color azul representa el agua en fuentes y canales, y el verde representa las zonas de agricultura y vegetación, que se encuentran en los alrededores de la ciudad. Por otra parte, en este mapa la autora propone diversos tipos de interconexión entre las épocas por las que ha atravesado la ciudad (pehispánica, mestiza y moderna) y entre las regiones que la constituyen.

En síntesis, se trata de un ejemplo de mapa cualitativo, cuya intención no es ofrecer una representación precisa de la ciudad, sino una interpretación simbólica de la misma, en parte como resultado de la influencia que los muralistas ejercieron sobre la artista.

Hacia una epistemología historiográfica

Si retomamos la pregunta inicial, acerca de la especificidad de los procesos de modernización, podríamos proponer algunas respuestas tentativas en los terrenos de la narrativa y la cartografía cualitativa, en la medida en que ambas manifestaciones son formas de construcción simbólica del espacio urbano.

Desde la perspectiva de nuestro presente, es posible pensar en la modernidad como una forma de nostalgia de una unidad perdida. En el caso del mapa que nos ocupa, es manifestación de los procesos de modernización y también formas de la nostalgia: la nostalgia de una supuesta unidad (en el trazo urbano).

Al desaparecer la unidad mítica, moral y narrativa a la que aluden implícitamente las manifestaciones de la modernidad, sólo contamos con fragmentos, es decir, con indicadores de esa unidad perdida. La reconstrucción de estos fragmentos es uno de los objetos de la historiografía contemporánea, como lo muestra el ensayo que sigue.

Introducción¹

*La agitación esta detenida, un instante, por la visión.
La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada [...]
El espectador puede leer ahí, un universo que anda de juerga*
MICHAEL DE CERTEAU

El objetivo central del presente estudio es mostrar un documento cartográfico de la pintora texana Emily Edwards elaborado en 1932, en el que representa a la Ciudad de México como un guerrero águila. Es relevante señalar que en comparación con otros mapas de la época, el de la norteamericana nos muestra una imagen simbólica del espacio urbano de la posrevolución, situación que nos brinda elementos para conocer otras alusiones sobre el pueblo metropolitano, en tanto territorio y comunidad. El discurso gráfico muestra una ciudad poblada y no únicamente la imagen del espacio construido.

1 Agradecemos las facilidades brindadas por la Mapoteca de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, institución que ha permitido revisar y estudiar la cartografía referente a la Ciudad de México, como parte de los trabajos de archivo que se llevaron a cabo en el proyecto “La cultura mexicana ante la fractura de los paradigmas de la modernidad” CONACYT-UAM, coordinado por la doctora Silvia Pappé Willenegger. La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística cuenta con un ejemplar original y autorizó su reproducción para este ensayo.

Así, se plantea en este artículo una reflexión fundamental: el uso de fuentes gráficas, como la cartografía, para conocer diversas formas de entender la ciudad. En este caso se presenta un estudio sobre el *Mapa de la Ciudad de México* (1932), de Emily Edwards. Edwards representa en sus mapas, la vida novedosa de la Ciudad de México. Durante su estancia en el país, en la década de los treinta, la artista texana se vinculó con los muralistas mexicanos, en particular con Diego Rivera de quien escribió un folleto sobre su pintura mural en el castillo de Cortés, en Cuernavaca.

El presente texto consta de tres apartados: el primero, “El mapa de la Ciudad de México”, se refiere a un primer acercamiento a los elementos que componen el documento estudiado; para situar el horizonte cultural de la época y las influencias que determinan el contexto de la autora, se refiere el segundo apartado: “Una visión idealizada de la ciudad”. Finalmente, en el tercer punto se presentan algunas reflexiones metodológicas que, a manera de conclusión, anotan ciertos factores para la interpretación de este tipo de discursos. Cabe señalar que la bibliografía incluye una recopilación de textos que apoyaron la información acerca del trabajo de la pintora, así como una serie de títulos que en un futuro, contribuirán a conocer la trayectoria y obra de Emily Edwards, tanto en Estados Unidos como en México.

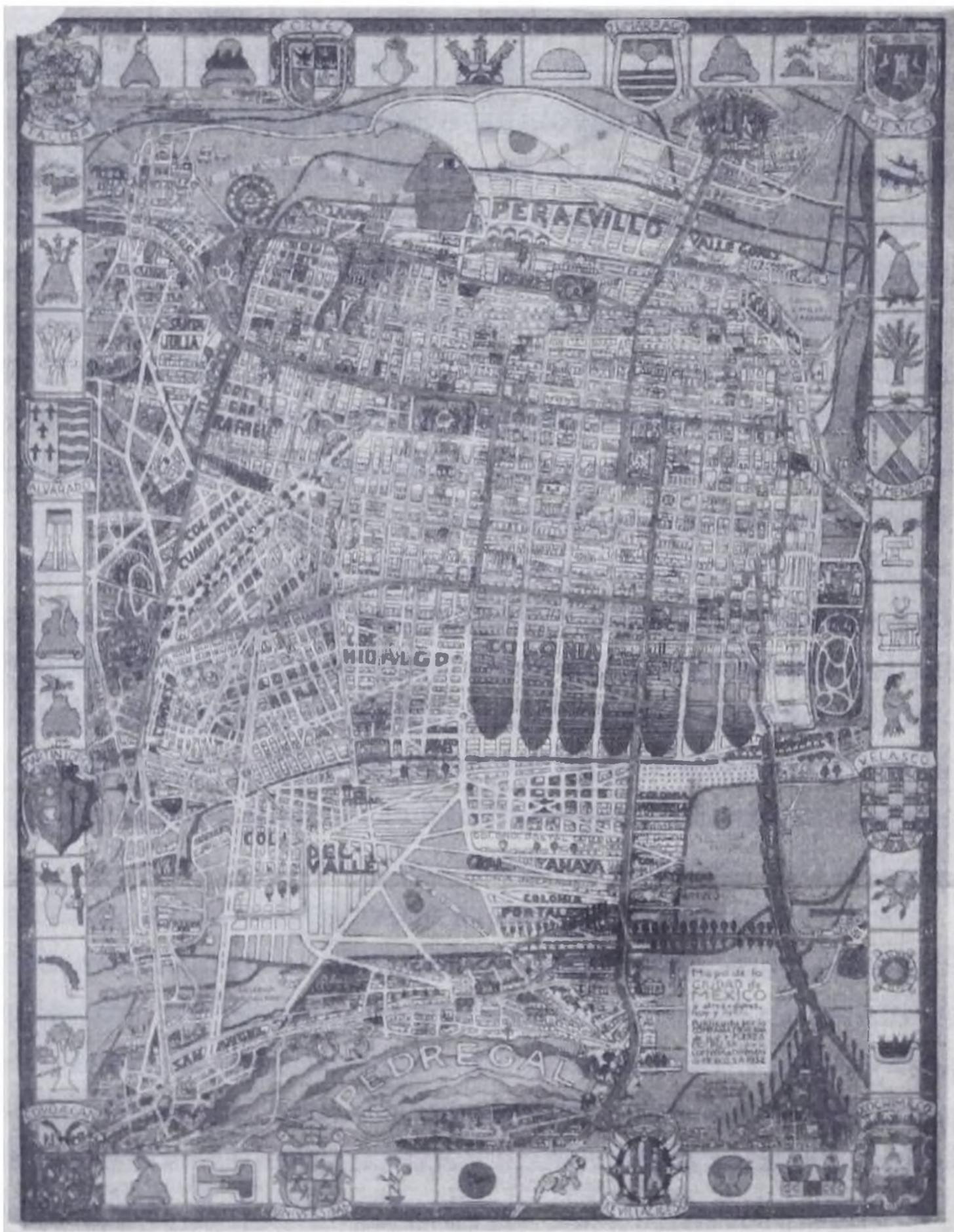
En sus representaciones gráficas registra un espíritu libertario de la época y privilegia una mirada positiva y popular, sobre lo que ella consideró la moderna vida capitalina en el periodo posrevolucionario. Ubica la ciudad como la suma del espacio material habitado por el pueblo y la localización de la pintura mural revolucionaria. Elaboró dos mapas urbanos; el *Mapa de la Ciudad de México*

y sus alrededores, hoy y ayer de 1932 donde resalta la presencia del pueblo trabajador, descendiente del linaje azteca, al simbolizar el espacio como un guerrero águila, posiblemente influenciada por el muralismo. En 1934 realiza un folleto de 40 páginas, titulado *Murales mexicanos modernos*, una guía que cuenta con un mapa de ubicación, en este trabajo la prioridad la tiene el registro y la ubicación de los murales, así el sentido del documento cartográfico es determinar el plano de coordenadas cartesianas que indican cómo llegar a los mensajes pintados; las pinturas no aparecen en el folleto, si se desea tener la información de estos discursos gráficos es necesario acudir al sitio señalado, la *guía* es la llave para llegar a los discursos artísticos de la Revolución.

Para Edwards, la ciudad se tiene que entender como un conjunto que debe conservarse con sus herencias, en el caso de la metrópoli mexicana la presencia prehispánica, colonial y contemporánea; dichos aspectos se caracterizan por elementos urbanos identificables, pero también por los grupos sociales que inyectan energía y movimiento a la vida urbana.

Este escrito es una primera aproximación que sitúa de forma descriptiva el trabajo de la artista, un profundo análisis historiográfico sobre su obra y su recepción en nuestro país está aún por hacerse, situación que establecerá importantes vínculos de interpretación para entender la relación histórica entre México y la comunidad artística del vecino país del norte. Sin embargo, el avance que significa esta investigación, permite apreciar que los mapas de la autora son documentos para la significación del pasado, nos brindan una mirada de la modernidad de 1930, su *hoy* es el pasado de nosotros, su pintura sobre la ciudad habla sobre una idea que le impacta del territorio urbano vivo.

*Mapa de la Ciudad de México y sus alrededores,
hoy y ayer*



Publicado por la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A. y por la Compañía de Tranvías de México, S.A., 1932.
Concebido y ejecutado por Emily Edwards.

El mapa simbólico de la Ciudad de México

La rúbrica señala: “*Mapa de la Ciudad de México y alrededores, hoy y ayer*. Publicado por la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A. y por la Compañía de Tranvías de México, S.A. 1932. Concebido y ejecutado por Emily Edwards”. Este texto nos da las pistas del significado del mapa y abre la puerta para tener información sobre el objetivo del mapa, la época, estética y noción de la autora, así como sobre las influencias que dan contexto a su creación.

El mapa ubica a la ciudad con el norte hacia arriba, y se lee de frente; primero porque todos los textos escritos como nombres de edificios tienen el sentido de lectura de izquierda a derecha, tanto la rúbrica como el nombre de calles, colonias y escudos así como la colocación de los edificios; además por la presencia de los personajes con la cabeza hacia el norte y las extremidades hacia el sur.

La composición está integrada por tres contornos, que corresponden a las tres herencias que señala la autora. Primero, un margen formado con elementos prehispánicos y escudos españoles; un segundo contorno donde se identifican las zonas rurales del Valle de México, *interland* o zonas foráneas de la capital; el tercer contorno es el perfil de la ciudad propiamente del terrero urbano

sumando tanto el Distrito Federal como de la Ciudad de México en un solo continente, situación que inspira a la pintora para llevar a cabo una composición alegórica de la capital mexicana.

El mapa presenta una visión integradora, la ciudad como espacio donde confluyen los tiempos: el pasado prehispánico y colonial con el presente moderno; sólo se observa la última capa constructiva, el resultado es la amalgama actual.

Cabe mencionar que este concepto ya se encontraba desarrollado por la pintora, desde la década de los veinte, cuando funda en 1921 con Rowena Maverick Green, la San Antonio Conservation Society (SACS). Ambas mujeres, motivadas por la desaparición de los edificios históricos recientes, lucharon por la conservación del paisaje local que estaba conformado por elementos naturales como ríos y zonas arboladas, y también por las construcciones que consideraban una expresión artística-histórica de la ciudad.

Algunos de los lineamientos de la filosofía original de la Sociedad² van de la mano con las ideas de acción social y creación artística presentes en la trayectoria de Edwards. Mencionaré tres que en especial llaman la atención:

a) Las herencias o *background*. El mantenimiento de las características históricas, naturales, estéticas y culturales distintivas de los pueblos. En este sentido debían to-

2 Miguel Ángel López Trujillo. "Inventando el pasado. Un siglo de protección del patrimonio histórico de Texas", tesis de la Universidad de Alcalá, España, 2001, caps. I y II (AME3245). Información sobre la historia y orígenes de la SACS.

marse en cuenta cada uno de estos aspectos y sus diferentes etapas, para mantener la identidad que se materializa en ámbitos concretos. Las herencias se sobreponen; para conocerlas hay que diferenciar y entonces entender el resultado, un ejercicio de análisis y síntesis. Deben incluirse las influencias histórico culturales de mayor arraigo, en el caso de San Antonio, Texas, tiene mayor peso: lo español, lo mexicano y lo anglosajón. En el caso de la Ciudad de México, su herencia es lo indígena, lo colonial y lo moderno. Los tres aspectos se analizan con mayor detenimiento al indicar los elementos con los cuales la pintora representa lo prehispánico, lo mestizo y lo moderno.³

b) Otro aspecto a rescatar de los lineamientos de la SACS es lo relacionado con el financiamiento. Señala que los proyectos deben contar con un apoyo monetario para su manutención, preferentemente con un financiamiento independiente que evite la injerencia de intereses externos, como la imposición del gobierno. Además, es importante considerar que el objeto de protección, al ser valorado, genera diversas actividades para obtener recursos que contribuyan a su salvaguarda, así como a la creación de empleos y programas de servicio a la comunidad. Emily Edwards desarrolló esta idea en su artículo "The Goose that lays the golden eggs".⁴ El mapa, como indica en la

3 Veáse páginas 28-31 de este artículo.

4 Presupuesto que ha desarrollado la UNESCO como la *Puesta en valor* y que se refiere a construir proyectos productivos en torno a la revalorización de objetos y sitios que tienen un significado histórico o artístico, por el cual vale la pena conservarlos y darlos a conocer. En este sentido, la propuesta de la SACS, que data de principios del siglo xx, ya presenta elementos importantes del concepto de sustentabilidad, que se desarrollara después para la protección del medio ambiente. Como

rúbrica es publicado por la Compañía de Luz y Fuerza Motriz, S.A. y por la Compañía de Tranvías de México, S.A. El promotor que solicitó la elaboración del plano o financió su producción cobra realce en el mapa pues se hace un tratamiento especial a la energía eléctrica y a los tranvías al presentar la circulación y puntos de generación y dotación, así como el sistema de transporte a través de localización de trenes y estaciones. Y establece la preponderancia de que el trabajo de estas dos compañías es lo que permite la vida del espécimen ciudad.

c) La ciudad y su identidad. Destaca que éste es un espacio complejo en el cual se materializa la *identidad* de un pueblo, la ciudad debe ser entendida “como un todo que merece la pena conservarse” en conjunto y no únicamente sus monumentos o algunas de sus partes. Es un entramado de tiempos, culturas nuevas y antiguas que dan la definición del sitio y de su gente, la urbe acoge las diferentes épocas de una localidad. Para el caso del Mapa de la ciudad de 1932 es el desarrollo del *cuerpo urbano* como un guerrero azteca.

La ciudad femenina es representada como un ser masculino, el territorio se simboliza por un *caballero águila* guardián de la identidad y de los lugares sagrados del pueblo mexicano, que contiene el tiempo y espacio, la *vista de águila* en términos figurativos alcanza y abarca un amplio territorio. En la cosmogonía prehispánica los guerreros

señalaba en su panfleto, “no hay que matar a la gallina de los huevos de oro”, escrito aproximadamente en 1926 cuando fungía como presidenta de la Sociedad de Conservación.

eran personalidades muy distinguidas por ser una sociedad militar, el guerrero águila es la dualidad que representa el día en contraparte del jaguar, guardián de la noche, el ave se caracteriza por ser un cazador perspicaz, inteligente, con amplias cualidades de observación, atributos que son otorgados al estratega marcial, el sol es su protector y el guerrero su defensor. Retomando estos factores, para la pintora, el patricio es el guardián de la ciudad y el águila el *nahual* o animal de protección, en este sentido la capital mexicana es el lugar del sol y el origen de la vida. El territorio es incluyente, contiene y protege al pueblo y es contenido por el personaje mostrando la línea directa del linaje que aglutina y da la identidad nacional.

Aquí se manifiesta la filosofía de la autora en cuanto a la conservación de las características históricas, naturales, estéticas y culturales distintivas de la ciudad, a través de un tratamiento estético del *simbolismo* con el cual experimenta una propuesta que establece equivalencias entre la ciudad y su espíritu, entre un cuerpo y su alma. Además se debe señalar que este personaje prehispánico es uno de los protagonistas que aparecen como defensores de la nación azteca ante la invasión española. Estos personajes aparecen representados en los murales que Diego Rivera realizó en el Palacio Nacional y en el Palacio de Cortés, como los héroes míticos, a diferencia de lo que presenta Orozco en sus gráficas donde los aztecas son danzantes desquiciados, borrachos empenachados y bárbaros incivilizados.

El mapa es una alegoría del territorio, pone color y dinamismo al espacio, con una función y un lector. En este sentido forma parte de una producción de mapas turísticos que se hicieron para promover al país y dar a conocer sus características; por ejemplo, los creados por Miguel

Covarrubias o los que forman parte de la colección de Anita Brenner.

El usuario del mapa puede ser un poblador que conoce la ciudad o puede ser utilizado por un extranjero que deba ubicarse y conocer la misma.

El mapa puede calificarse como *cualitativo* al ser una representación cartográfica artística simbólica, que hace referencia a un sitio; la artista le otorga otro tipo de elementos que lo diferencian de un mapa tradicional, principalmente lo que ya se ha referido sobre el efecto de mimetizar al territorio en un personaje. En términos de la composición cartográfica, el documento reafirma su carácter cualitativo por el uso de proporciones irregulares, al dar una *escala* caprichosa y jerarquías desajustadas a las partes o a las señales. Esto le permite establecer distintivos más pertinentes para demostrar la idea que tiene sobre el sitio y sus características, haciendo una descripción estética y simbólica que detalle dimensiones no simétricas sino sustancialmente imaginarias, referidas a la esencia del entorno, al espíritu del espacio colectivo, lo inmaterial; lo que es, pero no se concreta sino a través de equivalencias.

La ubicación del autor muestra su perspectiva y los dibujos dan mayor detalle al Centro Histórico. Emily Edwards se ubica en el centro de la ciudad, es el área de más predominio; primero la escala y los detalles de edificios, calles, estatuas son presentados con mayor definición a tal grado que muchos de los edificios están registrados y con su nombre; es el caso de buen número de iglesias y construcciones públicas como hospitales, deportivos, escuelas, parques y reformatorios; así como las oficinas de las compañías patrocinadoras, entre otros detalles. Conforme se va alejando del centro, las proporciones van cambiando y se presentan menos exactas y precisas; faltan

calles y los elementos urbanos como edificaciones distintivas o parques, son mínimos. Las referencias nos remiten a que predominan como datos a resaltar los fraccionamientos que están surgiendo, indica su nombre y como únicos elementos urbanos apunta el trazo de las manzanas y las calles, además de algunos puntos de servicios públicos. La escala se enlaza con el tamaño entre los poblados rurales y las colonias urbanas; también muestra irregularidades, los pueblos quedan señalados en menor dimensión que las colonias. La autora otorga mayor predominio a los rasgos urbanos que a lo rural, por ejemplo, si se comparan el tamaño de la colonia Álamos con el pueblo de Azcapotzalco. Otro ejemplo es la colonia Obrera que se representa como el área de mayores dimensiones y reafirma la presencia de un espacio para un grupo social determinado a través del vocablo que la denomina; la zona para los obreros es una posesión habitacional creada ex profeso para el nuevo pueblo metropolitano que forma la fuerza industrial, importante mencionar que en la representación simbólica es el plumaje del escudo protector.

Por otra parte, los colores juegan un papel fundamental en la representación de Edwards; con ellos diferencia sistemas de comunicación y espacios, coloraciones que dan énfasis a su patricio. La corriente eléctrica en amarillo, que muestra a la Compañía de Luz y Fuerza Motriz, líneas que interconecta y atraviesa al Distrito Federal; aparecen los puntos neurálgicos donde se concentra la corriente eléctrica, difiriéndose de las estaciones y subestaciones. El principal afluente vienen de El Oro y de Necaxa, ambas convergen en la planta de Nonoalco y a partir de ese sitio se irradia a todo el organismo capitalino, llegando hasta pequeñas subestaciones foráneas del Valle. En color rojo

se presentan las vías de comunicación que, con menos rutas en comparación con la red eléctrica, cubren toda la capital y la zona rural del D. F. Aparecen algunos elementos del sistema de transporte como tranvías, depósitos de trenes, y en su cauce también transitan automóviles. El punto más granate se concentra en el Zócalo, donde se localiza la estación terminal de tranvías y camiones; para el caso del Guerrero aquí se localiza su corazón que representa el motor de la vida, el sitio donde se origina el bombeo de la sangre que irriga al cuerpo mítico. En pigmento negro queda señalada la traza de las vías del ferrocarril, con su origen en las estaciones Colonia, Buenavista y San Rafael Atlixco, y un avión. Otros colores indican elementos relacionados con la naturaleza; así, el color azul representa el agua en ríos, canales, fuentes, pozos, bombas; las zonas en verde muestran la vegetación, que predomina afuera del cuerpo urbano y en el interior, son áreas jardinadas, paseos, parques y panteones.

En cuanto a los personajes, identifico dos tipos que se diferencian por tamaño. En la zona que corresponde a la ciudad, se puede ver con mayores dimensiones al guerrero águila y la Guadalupeana (Tonatzin, en la tradición azteca), ambos actúan como símbolos del imaginario social, son los guardianes en la dualidad masculino y femenino. Los otros personajes de dimensión considerablemente más reducida representan a la población popular trabajadora; ésta aparece en grupos distribuidos en la ciudad, todos se encuentran realizando actividades productivas: son campesinos, constructores de caminos, navegantes en los canales; también aparece un grupo de deportistas con sus implementos como raqueta y balones.

En otro aspecto, el mapa nos muestra jerarquías en el espacio cartográfico que se pueden agrupar a partir de sus

características en: lugares, zonas y personajes, que se convierten en hitos urbanos y son símbolos de la ciudad. A continuación presento un cuadro con los personajes que aparecen en el mapa.

PERSONAJES DE LA CIUDAD EN EL MAPA DE 1932			
Personaje	Ubicación zona urbana	Personaje	Ubicación zona rural
Guerrero águila	Ciudad de México	Guadalupana	Villa de Guadalupe
Vendedoras	Mercado de Santiago Tlaltelolco	Deportistas	Deportivo Venustiano Carranza
Hombre /obrero	Frente a la estación Buenavista	Estudiantes	Parque Balbuena
Hombre descansando	Alameda	Trajineros	Canal de la Viga
Vendedor	Frente a la Merced	Golfistas	Contry Club
Hombres con horno	Frente a San Pablo	Vendedora	Xochimilco
Niño en columpio	Parque frente a la Ciudadela	Constructores de caminos	Pedregal
Militar	Ciudadela	Muertos en tumbas	Pedregal y El Carmen
		Burrero	Tacuba

El mapa de Edwards insiste en una visión integradora. En el título se pondera la inclusión, primero, en la relación *Ciudad de México y alrededores*, lo que refiere al territorio como centro y su zona foránea, urbano y rural; segundo, alusión sobre la temporalidad que detalla el documento, en tanto conjunción de *hoy y ayer*; ésta se remite al pasado y presente, la historia y la actualidad del ente capitalino. Los tiempos encontrados aparecen en el mapa y tienen su fundamento en los conceptos que desarrollo desde 1921 en la SACS sobre las herencias, para lo cual señalaré algunas características que componen cada una de estas facetas. Los elementos prehispánicos y mestizos representan el *ayer* del patrimonio cultural, el *hoy* se distingue en los componentes del México moderno.

Elementos prehispánicos

Al ver el mapa en conjunto existe una relación inmediata con la primera página del *Códice Mendoza*, en cuanto a la presentación por dos factores; la cuadrícula del margen y el águila en el centro del documento. Sin embargo, la información que aparece en el marco tiene que ver con una cuenta calendárica y una referencia a la dirección de los lugares que marcan los linderos, a manera de mojonearas, de los poblados con los cuales colinda la ciudad de México; en este sentido hay también relación con el *Códice Cuahuautinchan*, pues la orilla del plano establece una delimitación espacial.

En los márgenes del mapa se distinguen los toponímicos de los pueblos prehispánicos, que se refieren a los poblados del Valle de México; por ejemplo, Tacuba, Tacubaya, Mixcoac, etcétera; éstos unidos entre sí dan forma a la orilla del documento.

En el segundo contorno se ubican diversos elementos, recordemos que aluden a la zona campirana de la ciudad; aquí la autora deja registro de varios sitios relevantes: la pirámide de Cuicuilco, los canales y la área de panteones de Tacuba.

En la tercer zona, la metropolitana propiamente, resalta como elemento prehispánico el guerrero; éste se presenta con el cuerpo de frente pero la cabeza de perfil, viendo hacia el poniente y dando énfasis y dirección al imperio tepaneca. El atuendo del personaje es un casco representativo del ave, su lanza que va del centro hacia Tacuba y la punta de flecha termina en los camposantos, lugar donde yacen los difuntos, aquellos que fueron muertos por el arma. Emily Edwards, para remarcar el centro de la ciudad, recupera la tradición azteca del arte plumario,⁵ que se utilizó en el decorado de diversos atuendos y adornos prehispánicos; la pintora recurre al yelmo o escudo y lo sitúa protegiendo el corazón del guerrero y a su vez, el corazón de la urbe; el escudo está cubierto por plumas que suponen el plumaje del ala cubriendo el corazón y a la colonia Obrera. La energía le surge de Nonoalco Tlatelolco sitio donde se localizaba un punto central del imperio chichimeca, antigua sede del mercado más grande de la cultura prehispánica. Así también, aparece sobre el hombro derecho del personaje, el Calendario Azteca conocido como Piedra del Sol, del cual ya he tratado la correspondencia del combatiente como guardián del día. El cuerpo del hombre águila representa

5 Sobre el arte plumario, veáse Daniel F. Rubín de la Borbolla. "Valoración de las artes populares en México 1900 a 1940", en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, pp. 358-359.

los tiempos históricos, su encuentro en un mismo lugar, pero sólo se observa la última capa constructiva, el resultado, la amalgama existente. Todo el cuerpo y su alrededor están comunicados por las arterias demarcadas por caminos y calles, en una metáfora de los fluidos de la sangre.

Elementos mestizos

En el borde de la cartografía, sobrepuestos al margen de los toponímicos prehispánicos, aparecen doce escudos españoles: uno en cada esquina, que suman cuatro y son de lugares importantes conquistados por los ibéricos; distribuidos en el resto del remate, ocho signos de familias hispanas evidencian los linajes que representan a familias de origen español.

En el cuerpo de la ciudad se muestra un rasgo fundamental que impuso la urbanización española: la traza reticular que atraviesa toda la región, marcas que aparecen sobre el cuerpo urbano. Otros indicadores de la cultura peninsular se distinguen en la arquitectura, en las edificaciones religiosas y civiles: iglesias, conventos, casas y palacios coloniales, así como en la nomenclatura que predomina en las calles. De menor influencia queda manifiesta otro tipo de elementos de carácter europeo integrados a la urbe.

Elementos modernos

Como parte de esta mirada sobre la Ciudad de México, la autora impone una visión exótica del territorio al cual corresponde integrar elementos prehispánicos y coloniales; no oculta el origen autóctono, español y mestizo. Esto se puede determinar como una postura moderna: acepta en el presente los rasgos del pasado, lo cual se constata al indicar con una nomenclatura mezclada, los edificios co-

loniales, los caminos antiguos y las actuales líneas de comunicación de la ciudad.

La Ciudad del México moderno está cruzada por los flujos de energía; los sistemas de tranvías y electricidad marcan la tecnología y la máquina urbana, con una red de instalaciones para su generación y distribución.

La mayor relevancia del progreso industrial es indicar las zonas fabriles y el sistema de energía que da luz y mueve el transporte; colonias y fraccionamientos, en particular la presencia de la colonia exclusiva para el proletario y sus instituciones corporativas, defendido en el artículo 27 de la nueva constitución nacional.

Un elemento ligado al movimiento revolucionario es la presencia de los personajes que aparecen en el mapa: los pobres y los trabajadores, ciudadanos que habitan y dan vida a la capital, el pueblo. Estos urbanitas realizan actividades antiguas y modernas que dan vida a la urbe, el sentido metropolitano de 1932 nos refiere que conviven actividades tradicionales como los vendedores de legumbres y flores con los trabajadores de talleres u oficios que contribuyen a la modernización de la capital, como los del Pedregal, que participan de los trabajos de mejoramiento urbano de las condiciones de infraestructura.

Elementos revolucionarios son también los estéticos, el uso de colores diversos exalta la vista, da vida y en comparación con otros mapas de la época, en los cuáles no existe esta recreación simbólica de la ciudad; otros, al igual que éste, dan ubicación, información, pero no plasman tan explícitamente sentidos de identidad. El mapa de Edwards es un documento cartográfico que se distingue por ser un objeto artístico bellamente ilustrado, que establece vasos comunicantes con la pintura de la pos-revolución, la cual rescata el arte popular, costumbres

y folklore; ejemplo de esta tendencia puede ser el muralismo de Rivera y Máximo Pacheco, y las ilustraciones y portadas de la Revista *Mexican Folkways*, donde aparecen imágenes de personajes indígenas, artesanía, flora y fauna, así como animales de la mitología prehispánica, que son parte de los contenidos de dicha publicación. En el caso del mapa, como he señalado, predomina una construcción de ficción; sus trazos se acercan a la expresión de artesanos, los edificios emergen sin perspectiva, no pretende una relación de tamaños proporcionados entre el documento y el territorio.

Para 1932 ya existían otras actividades que formaban parte de la vida cotidiana y daban características propias a la capital mexicana; es el caso, por ejemplo, de los salones de baile dedicados ex profeso a los trabajadores y que reflejan un proceder metropolitano. Pero este tipo de acciones no aparecen en la mirada de Edwards, aunque seguramente no pasaron desapercibidas; eran los mismos afanes de toda ciudad contemporánea, pero el objetivo de la artista era resaltar el espíritu y la energía propias de la urbe. En este sentido, en el mapa predominan los elementos del esqueleto urbano como calles, arquitectura, plazas, monumentos y servicios, pero no integra los espacios de divertimento ni la parte contemporánea y cosmopolita como la nueva arquitectura, los cines, etcétera.

El mapa nos transmite dos sentidos, un sistema que es al mismo tiempo *interconexión y dinamismo*, el movimiento y tiempo, el acto de comunicar, la movilidad de los individuos en la ciudad. Los grupos, los transportes, la energía, los productos, toda la ciudad es movimiento, es acción y da dirección, los que se mueven pueden atravesar la ciudad desde sus límites al centro, de norte a sur; del

ayer, identidad heredada, al *hoy*. Los usuarios son vitalidad, se mueven con energía, tienen fuerza para las actividades que se realizan en el entorno capitalino, los obreros aztecas con sus overoles tiene un paso firme de acción y participación; la ciudad y ellos forman un solo organismo. La ciudad que pinta Emily Edwards es una combinación de fuerzas, todas son parte de un cuerpo en movimiento, que interconecta sus piezas y tiene vida.

Una visión idealizada de la ciudad

La Ciudad de México

En la década de los años veinte se forman 32 colonias en las municipalidades del Distrito Federal, con el objetivo de ofrecer vivienda a los grupos de la nueva sociedad mexicana, compuesta por un fuerte núcleo de inmigrantes de la provincia. Estos inmigrantes llegaban a incorporarse en distintos sectores de la vida capitalina algunos, a raíz del proceso revolucionario, se involucraban en la política, otros se incorporaban a la fuerza laborar que se requería en la industria y los servicios; la ciudad ofrecía mejores condiciones de vida con alternativas de superación vinculadas al empleo y la educación.

Las colonias formadas durante este periodo se pueden agrupar de la siguiente manera: 28% eran destinadas a los obreros, 31% a las clases media y alta, 19% se clasificaban como zonas residenciales, 13% se otorgaban a burócratas y 9% a campesinos.⁶ Así, el Distrito Federal se caracterizaba por ser un territorio formado por zonas

6 Soledad Cruz. *Crecimiento urbano y procesos sociales en el Distrito Federal (1920-1928)*. México, UAM, 1994.

urbanizadas y zonas agrarias,⁷ los pobladores se personifican como ejidatarios o colonos. El grueso de la población se concentró principalmente en la ciudad de México con 1,029,068 habitantes y el resto, 100,508, estaban dispersos en las zonas rurales del Distrito Federal; la delegación General Anaya, en especial la colonia Portales, era en su totalidad urbana, en el resto de las delegaciones convivían actividades rurales y urbanas.

En el *Informe de 1930*⁸ se presentan las condiciones de las colonias; en el comentario final del documento, Manuel Puig Casauran concluye que la ciudad puede caracterizarse por una carencia de servicios, consecuencia del incremento de la población, sobre todo de inmigrantes, y por la especulación de los fraccionadores. Para solucionar el problema de falta de servicios era necesaria una fuerte inversión por parte del gobierno, así como un proyecto de planificación y centralización;⁹ entre las acciones que se propusieron estaba la construcción de viviendas con materiales y diseños novedosos, la modernización de los servicios públicos y la implementación de

7 Jorge Jiménez Muñoz. *La traza del poder*. México. Dedalo y Codex, 1993. Ver mapa de Emily Edwards, 1932. Zonas urbana y rural. Otros mapas solamente indican la zona urbana.

8 *Loc. cit.* Con una evaluación de la situación en que se encuentra la ciudad, haciendo referencia a que persisten los fraccionadores del porfiriato, así como relación de varias colonias con datos sobre su origen, problemática particular y estado de los servicios públicos.

9 En términos operativos reafirma la decisión de 1928 al pasar el Distrito Federal del sistema de municipio libre a la estructura centralizadora de departamento y delegaciones; a finales de los años veinte, la solución de los problemas será con una visión técnica y administrativa rompiendo con la estrategia política local utilizada durante toda la década.

leyes que promovieran el cambio de prácticas sociales.¹⁰ En las acotaciones del *Plano del Catastro del D.F.* correspondiente a 1929, se indican las obras públicas realizadas por el nuevo Departamento Central y las ejecutadas por los anteriores gobiernos, mostrando en comparación que el nuevo gobierno centralizador, en un año, había avanzado sustancialmente en los requerimientos urbanos frente a los trabajos realizados en la última década, una fuerte postura soportada en una visión de planificación técnica y administrativa.

Los años treinta inician con estos bríos, se busca que la metrópoli cuente con servicios públicos que mejoren el nivel social de las clases desprotegidas, y que se solucionen las carencias básicas de alimentación, vivienda, salud y educación, para lo cual se construyen edificaciones públicas colectivas como escuelas, hospitales, bibliotecas, centros deportivos, etcétera. Esto contribuye a la idea de que la ciudad de México se transforma en un espacio moderno que generaba expectativas para una mejor existencia. En este sentido, el proyecto del arquitecto Carlos Contreras, presentado en 1927, cobra nuevo impulso en el decenio que nos ocupa; el planificador señalaba la importancia de tratar diversos aspectos de la problemática urbana desde una consideración más amplia, que integrara una revisión histórica, legal, estadística y las

10 Por ejemplo, ante la contaminación propiciada por ladrilleras y el uso doméstico de carbón vegetal para los braseros de cocinas, se propone la reducción de la cuota para la licencia de construcción de vivienda sin brasero, por ello la reglamentación promovió el uso de otros tipos de energía como el petróleo y el carbón de piedra; de las 242 solicitudes, 222 indicaron la eliminación del brasero.

alternativas de solución en los ámbitos de: población, zonificación por actividad, sistema circulatorio y de transporte, sistema de parques y esparcimiento.¹¹ Las condiciones que propiciaron la propuesta de edificación de infraestructura social tenían su raíz en la pésima situación de la mayoría de la población; por ejemplo, 50% de las viviendas de la capital no contaba con servicios de agua potable ni drenaje, la mayoría eran cuartos redondos y 67% de las muertes era a consecuencia de la insalubridad, por enfermedades infecciosas, parasitarias, respiratorias y digestivas.

En 1934, la Federación de Organizaciones de Colonos del D.F. envía una carta al presidente Abelardo Rodríguez, donde le presentan un balance del deplorable estado en que se encontraban los viejos barrios obreros del centro, por la aglomeración en que habitaban, estos eran los únicos lugares que podían pagar con su salario, los sitios no contaban con servicios públicos. Era una vida de profusa incertidumbre, pobreza, insalubridad y mortandad.¹²

La ciudad de México de 1930 es todavía un entorno rural, “se oían rebuznos, silbidos de arriero y kikirikís de gallo”, estaba poblada por indígenas y grupos populares con tradiciones provincianas, prácticas sociales muy cercanas a la cotidianidad del campo con actividades agropecuarias, resaltando los modos de hablar, vestir y vivir rurales.

11 Gerardo Sánchez Ruiz. *La ciudad de México en el periodo de las regencias, 1929-1997*. México, UAM/Gobierno del Distrito Federal, 2001.

12 Jorge Jiménez Muñoz. *Loc. cit.*

La comunidad de artistas revolucionarios

El territorio que nos ocupa es la máxima expresión nacional de un ambiente cosmopolita y metropolitano; la ciudad representa la modernidad, en tanto que es el amplio espacio de la tecnología, la industria, las novedades, los cambios y, al mismo tiempo, el punto de confluencia de los intercambios comerciales y culturales. En este sentido, sólo la urbe representa el lugar de los contrastes donde se manifiesta la diversidad, mostrando las rupturas y continuidades entre lo propiamente citadino y campirano. Una ciudad de la modernidad que establecía una territorialización distinta y nuevos modos de vida imbuidos en procesos depredadores y marginales, pero que tiene aires de esperanza y muestra una valorización de las clases mayoritarias, que da la pauta a uno de los principios dominantes de la época posrevolucionaria.

Los trabajos de Emily Edwards muestran una versión optimista de la ciudad de principios de la década de los treinta; la artista selecciona de su observación lo que se desea ver: un país que luchó en una revolución social, con unidad de grupo, y con un pasado ancestral. La elección de Edwards ennoblece su objeto y los sucesos que ha descubierto; en su mirada se advierte una dinámica social en la cual la presencia de las clases populares y sus tradiciones son sublimes, brillan por su originalidad y autenticidad. La ciudad está habitada por un pueblo que no oculta sus costumbres folklóricas y pintorescas, situación que se manifiesta a través de colores y diseños en la pintura de la texana.

Toda esta fantasía y cúmulo de buenos deseos eran elementos que, con mayor claridad, observaban los extranjeros en "lo mexicano", pues estaban a la búsqueda de "la comunidad perdida". Los muralistas del México

posrevolucionario resaltan la identidad de su muchedumbre, oculta y reprimida desde la Conquista hasta el afrancesamiento de la dictadura; los gobiernos posrevolucionarios y sus artistas promotores reconocen las raíces indígenas y advierten la magnificencia del pueblo. Como se advierte en los murales, se hará justicia a la raza oprimida que aparece representada como unidad, el alma nacional será liberada de la ignorancia a través de la educación social, se elevarán las condiciones materiales de vida. Técnica y hombres libres trabajarán en el campo y la industria para el progreso armónico de la sociedad.

Las ideas anarcosindicalistas, reformistas y socialistas influyeron en la idea de los norteamericanos sobre su vecino sureño, “y México fue inventado como un ejemplo idealizado de lucha popular y vida comunitaria: lugar de elaboración de la utopía...”, descubrieron que existían otras culturas con virtudes comunitarias. Estos artistas y pensadores estadounidenses lograron formar una imagen pública que engrandecía a dichas sociedades, ensalzando sus vínculos solidarios y sus formas de vida exóticas. México “se convirtió en un lugar a observar”, resaltando la vertiente extravagante y al amable nativo.

Todas estas visiones confirmaban una idealización de México que reencuentra a la comunidad, a la revolución ganada y al pueblo, con la necesaria frescura. De tal forma, cuando la izquierda neoyorquina [urbana] buscaba salidas y ejemplos revolucionarios, ya existía un cuerpo de imágenes y discursos sobre México. En la elaboración de ese cuerpo se había colado como inevitable invitada la tradición populista.¹³

13 Mauricio Tenorio. “Viejos gringos: radicales norteamericanos en los años treinta y su visión de México”, revista *Secuencia* 21. México, Instituto Mora.

Los gobiernos revolucionarios se publicitan con la visita de los extranjeros radicales, tratando de legitimarse primero por ser norteamericanos y por ser una vanguardia influyente en el movimiento social. Una época en que se incentiva el turismo y la visita de extranjeros a México; valía la pena difundir y dar a conocer un país moderno, donde los nacionales y los extranjeros conocieran las particularidades del lugar, como lo propone Gabilondo Soler en su canción "Venga turistas"¹⁴

Tenemos que fomentar el turismo,
para poder salvarnos del abismo
al que nos ha empujado
la crisis actual,
pues ella se ha comido todo nuestro capital.
Tenemos que traer aquí a los gringos,
lo mismo en aeroplanos que en fotingos,
que vengan a gozar,
que vengan a gastar,
sus dólares los podemos guardar.

La visión norteamericana del idealismo mexicano revolucionario respecto a la acción política y el activismo social y cultural, se incorporó en los análisis académicos especializados de las universidades gringas; lo interesante es que su mirada contribuyó a formar una visión "nacional" promovida por el gobierno, los artistas y los intelectuales mexicanos, creando, así, un discurso de identidad que fomentó la conformación del mito nacional y que echó

14 Video *Biografías del poder. Obregón*, canción "Vengan turistas" de Gabilondo Soler, aproximadamente se realizó entre 1928-1934.

raíces en el imaginario cultural de “lo mexicano”. Fue en esta época cuando se promovieron las ideas del folklor, mediante los proyectos educativos de las *misiones* de Vasconcelos, las fiestas populares, el “Jarabe Tapatío”, el vestido de *china poblana* y el traje de *charro* se establecieron como “lo típico”. Imágenes y símbolos que representan a los mexicanos y en torno a los cuales se aglutina a toda la nación.

Como parte de esta revalorización de lo indígena se llevaron a cabo varias iniciativas del general Obregón, entre las que se encuentran: la exploración en 1920 de Teotihuacán, por Manuel Gamio, y en 1921, la Segunda Gran Colección de Arte Popular Mexicano realizada por el Dr. Atl. Por otra parte, entre 1922 y 1930 se crean varias instituciones vinculadas a la protección y estudio de los grupos indígenas como el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, la Escuela Nacional de Antropología e Historia, la Sociedad Mexicana de Antropología; además, desde 1934 en la Universidad se imparten las cátedras de etnografía, antropología, arqueología, lingüística, lenguas indígenas, folklor, etnomusicología y sociología rural.¹⁵ La Secretaría de Instrucción y Educación, principalmente a través de las Misiones Culturales, busca la incorporación de los indios al progreso, por medio de proyectos de educación y capacitación. Además de revalorar las tradiciones autóctonas como parte de “lo mexicano”, se da un fuerte apoyo al arte masivo mediante diversos planes como las escuelas al aire libre.

Estas acciones y proyectos se desarrollaron a la par de fuertes debates y un ambiente que pugnaba por la inclusión y el estudio de las tradiciones de los grupos nativos,

15 *Op. cit.*

entorno que experimentaron los artistas mexicanos y extranjeros de la posrevolución, medio que conoció y que influyó en el trabajo de Edwards en México. El chovinismo exalta la cultura vernácula como “lo nacional”, incluyendo la gran masa popular tanto rural como urbana que conforma al pueblo mexicano, en palabras de Rodolfo Becerril Straffon: “las populares, son culturas depositarias de los auténticos valores nacionales. Las elitistas encarnan con frecuencia alienantes rasgos extranjeros”.¹⁶

Las décadas posteriores a la Revolución atrajeron la mirada de extranjeros de diversos lugares, que veían en el país un cambio social radical, que ofrecía futuro para los antes desposeídos, un país donde se trabaja en todos los ámbitos por la construcción de la igualdad. A México llegan artistas de todo el mundo a conocer el país de la vanguardia en las reformas sociales; imbuidos de un *simbolismo experimental*, corriente estética que hicieron suya artistas de la época, como Emily Edwards en sus mapas urbanos o la fotógrafa Tina Modotti en sus composiciones o Clara Porset con el diseño de mobiliario¹⁷, buscando expresar conceptos que significaran la lucha social.

¡Qué impulso le dio a Tina la Revolución! Recuerda el fervor con el que intentó el símbolo: las cananas, la hoz, el sombrero, mejor no, mejor la mazorca, la hoz, las carrilleras, otra vez el sombrero, qué plástica es la hoz, unos guaraches, el sombrero, sí, el sombrero y la escopeta, el rebozo materno y el recién nacido con su gorrita de holanes.¹⁸

16 *Ibid.*, p. 366.

17 James Oles. “Sentarse a la mexicana: el redescubrimiento de Clara Porset”. *Revista df por Travesías* no. 48. México, abril 2006, pp. 98 y 99.

18 Elena Poniatowska. *Tinísima*. Era, México, 2001, p. 599.

“También la Revolución atraen en 1930 a Sergei Eisenstein, para filmar *¡Que viva México!*”¹⁹ Estos forasteros establecieron estrechos nexos con la comunidad creativa del país; todos en la búsqueda de la identidad de México y la plasmaban en la fotografía, la pintura mural, la investigación y la difusión del nuevo país; integraron una estirpe intelectual cosmopolita que recorría el país y tenía como centro de reunión la ciudad capital; según lo narra Elena Poniatowska, era una reunión de creadores comprometidos con el cambio de la sociedad.

Era un México nuevo el suyo en el que desembarcaron Tina Modotti y Edward Weston, Carleton Beals, Pablo O’Higgins, Emily Edwards con quien Manuel [Álvarez Bravo] hizo un libro sobre los murales, Alma Reed la de Carrillo Puerto y la de Orozco, Anita Brenner con sus ídolos tras los altares, Jean Charlot, William Spratling promotor de la platería en Taxco, Frances Toor, la de *Mexican Folways*...²⁰

Había objetos que caracterizaban y aglutinaban las ideas de la revolución triunfante y éstos eran retomados como símbolos que representaron *la lucha, el pueblo y lo mexicano*. Tenían que ver con el rescate de los valores populares y la conformación de un imaginario colectivo, a partir de lo cotidiano, aquello que llamaba la atención por su diferencia. Los muralistas inmersos en esta propuesta ideológica y cultural, por medio de sus pinturas confor-

19 Manuel Álvarez Bravo, en el suplemento El Ángel del periódico *Reforma*, México, 2 de febrero de 2002.

20 Elena Poniatowska. “Retrato de viento”, en *Homenaje a Manuel Álvarez Bravo*, jornadas organizadas por la UNAM, 2002.

maron un discurso sobre el “México revolucionario”. El arte era un acontecimiento colectivo y público en el que se encontraban creadores, observadores y retratados como un mismo personaje, además de los héroes nacionales con quienes se establecía una clara identificación.

Desde el momento en que los paseantes se detenían en la Secretaría de Educación a ver los murales, éstos les pertenecían. ¿Para qué querían llevarse un cuadro a su casa si los muros eran suyos? Allí en el muro la figura de su abuela indígena los acogía, les mostraba su linaje heroico, los reconciliaba con su pasado. Frente a los enormes espacios podían dormir si se les daba la gana, custodiados por Cuauhtémoc, Hidalgo, Zapata y los héroes de la Revolución mexicana, la historia de la humanidad en su sangre y en su respiración.²¹

Esta recepción sobre el país de la insurrección y el triunfo del pueblo contribuyó a que los intelectuales mexicanos encontraran una ventana para su promoción, y colaboraran en una relación de mutuo intercambio con los extranjeros; los pintores ilustraban las investigaciones de los norteamericanos, por ejemplo en 1931, Diego Rivera ilustraba el libro *Mexican maze* de Chase y el de C. Beal; Miguel Covarrubias haría lo propio en 1933 con el de Tannenbaum, *Peace by Revolución*; ya desde mediados de la década de los veinte, Anita Brenner y por su parte Jane Addams daban a conocer el arte y la artesanía mexicana a una parte de la comunidad intelectual estadounidense.

21 Elena Poniatowska. *Tinísima. Op. cit.*, p. 599.

Inmersa en el escenario ilustrado de la época, vinculada a las tendencias de la comunidad internacional de artistas radicales, entusiasmados por México, la pintora texana compartía con los muralistas la idea de mostrar la identidad como la suma de varias épocas, como un proceso histórico y cultura; así lo había ya realizado en 1926, cuando pintó un mapa histórico de la ciudad de San Antonio Texas y más tarde en su mapa de la Ciudad de México.

El vínculo con los pintores mexicanos llevó a Emily Edwards a escribir varios libros, siempre complementados por mapas y descripciones del arte mural y de la cartografía anexa; así, en 1932 realiza el *Mapa de la Ciudad de México* y un folleto sobre los frescos de Diego Rivera en Cuernavaca, en 1934 publica una guía y mapa de los *frescos modernos* del centro de la Ciudad de México y en 1966, con fotografías de Álvarez Bravo, realiza una investigación histórica sobre la pintura mural en México desde la época prehistórica hasta las pinturas de la Revolución.

Edwards y su obra

Las obras que existen de Edwards y que se refieren a México cubren un periodo que va de 1932 a 1966 y que se divide en dos épocas: la primera, la década de los treinta y la segunda, los años sesenta; entre 1940 y 1959 no se encontró referencia de actividad en México. Sus trabajos se pueden ubicar en el ámbito de la historia del arte; escribe y mapea, registra en cartografías visuales y literarias la obra mural de México. A través de sus textos se establece conexiones con Diego Rivera, Jean Charlot y Manuel Álvarez Bravo; sus escritos, principalmente en idioma inglés, son editados por instituciones de México, como la compañía mexicana de Luz y Fuerza Motriz, la

Compañía de Tranvías de México y la Editorial Cultura; en instituciones norteamericanas como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Central News Co., y la Universidad de Austin. La obra pictórica que realizó en México, fue expuesta en Texas, Nueva York y Londres en la Exhibición Internacional de Pintura, realizada en los años treinta.

Después de su muerte aparecen dos publicaciones vinculadas a la historia de San Antonio Texas y algunos de sus cuadros forman parte de la colección de San Antonio Museum Association y el San Antonio Art League; en esta ciudad existe una galería de arte contemporáneo que lleva su nombre.

Cabe señalar que la obra de 1966 es la culminación de sus trabajos sobre México; retoma los realizados en el 32, en Cuernavaca, y la guía de murales de la ciudad de México de 1934, obra que le da sustento central a su preocupación. Toda la historia del muralismo mexicano desde la prehistoria culmina en la pintura revolucionaria de los muralistas. Los trabajos que anteceden al libro de 1966 son grandes piezas construidas al calor de la época y concluyen con la publicación realizada en los años sesenta.

La artista mostró preocupación por establecer un inventario del arte revolucionario con: ubicación, descripción de los lugares que regeneran el significado de la pertenencia a un territorio (la Ciudad de México), y a una historia recontada a través de las paredes de la ciudad.

EDWARS Y SU OBRA

Año	Título	Contenido
1925	<i>The story in your hand.</i> New York, Renard	?
1932	<i>Mapa de la ciudad de México y sus alrededores, hoy y ayer.</i> Publicado por la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A. y por la Compañía de Tranvías de México, S.A. México. Tamaño 8 cartas, a color. Offset	Mapa de la ciudad de México, tres herencias: prehispánica, española y moderna (actual). El caballero águila. Alrededores rurales y agrícola, marco de la vida urbana. ¿Guía de localización para extranjeros? ¿Y los otros mapas del tiraje?
1932	<i>Los frescos de Diego Rivera en Cuernavaca.</i> Cultura. México. 24 páginas y 19 láminas	Murales de Diego Rivera que se encuentran en el Palacio de Cortés. Se narra la conquista de México a través de la defensa y se incluyen algunos elementos de exploración, que llevaron al surgimiento de líderes campesinos revolucionarios, como Zapata.
1933	Reedición <i>Frescoes of Diego Rivera in Cuernavaca.</i> Imprim. New York Museum of Modern Art	

EDWARS Y SU OBRA

Año	Título	Contenido
1934	<p><i>Modern Mexican frescoes: a guide to all Mexican frescoes with especial map to frescoes in the center of México City</i> (Murales mexicanos modernos: una guía de los murales mexicanos con un mapa especial de los frescos del centro de la ciudad de México). Published by Central News Co. The Av. Juárez 4, Méx. D.F. Páginas 41, 1 mapa desplegable</p>	<p>Folleto que presenta una breve introducción sobre el movimiento mural, así como la mayoría de las pinturas de los muralistas revolucionarios que se ubican en el centro de la ciudad de México, mismos que registra en un plano para su ubicación. Además menciona otros murales que se encuentran en el Distrito Federal en edificios públicos como delegaciones y en escuelas, sin mapa de ubicación.</p>
1966	<p><i>Painted walls of Mexico. From Prehistoric times until today</i> (Paredes pintadas de México. Desde los tiempos de la prehistoria hasta hoy). Fotografías de Manuel Álvarez Bravo e Introducción de Jean Charlot. University of Texas press, Austin, London. Páginas 300, fotografías, mapas</p>	<p>Divide la historia de la pintura mural mexicana en cinco etapas: México original, México colonial, arte académico (1785-1915), la pintura del pueblo (pulquerías, tiendas, religiosos) y la revolución muralista del siglo XX. Describe los elementos estéticos particulares de cada época y ubica en un mapa los murales; además, refiere las características de cada mural, el edificio, el estilo, el autor y el tema.</p>

EDWARS Y SU OBRA

Año	Título	Contenido
1981	<i>Stones, bells, lighted candles: personal memories of the old ursuline Academy in San Antonio at the turn of de century</i>	?
1985	<i>F. Giraud and San Antonio</i>	Biografía del arquitecto Francois P. Giraud y su obra en San Antonio.

Antecedentes de la pintora

Es importante señalar algunos antecedentes de la pintora, para entender cómo se va conformando su estilo y cuáles son sus búsquedas estéticas y culturales a través del arte social. Se denomina como artista local de San Antonio Texas y activista social; nació en 1888, junto con sus hermanos asiste a institutos de arte, en 1905 continuó con sus estudios en Chicago y formó parte de la Liga Internacional de Mujeres para la Paz y la Libertad.

En 1921, el centro de San Antonio sufrió una inundación, de ahí que se pretendiera la construcción de un canal; para ello se tenía que demoler el mercado local ubicado en un edificio de estilo neoclásico construido a finales del siglo XIX. Esta edificación, para algunos, era una vieja construcción, pero para otros representaba parte de la identidad de la ciudad. Los esfuerzos de la pintora

fueron inútiles, el mercado fue demolido; sin embargo, este suceso es el origen de una fuerte discusión sobre la conservación del patrimonio urbano histórico y artístico de San Antonio, situación que se concretó tres años más tarde al fundar la San Antonio Conservation Society (SACS).²²

Emily Edwards estuvo relacionada con la *Hull House* de Chicago, al participar como maestra voluntaria entre 1910 y 1920; de su estancia en este centro cultural, dos elementos importantes se descubren en su trabajo: la influencia de la cartográfica de Jane Addams y la pintura de Morris Topchevsky, quien además la vinculó con el muralismo mexicano. Ella se suma al ambiente cultural mexicano, construye sus mapas de la ciudad y una monografía sobre el arte mural mexicano, a principios de los treinta, como ya se mencionó; vive intermitentemente en México de 1926 a 1936. Durante su estancia en nuestro país se une en matrimonio con el español Librado de Cantabrana y conciben un hijo que fallece en la infancia, en septiembre de 1927, Tina Modotti registra el domicilio de Emily Edwards de Cantabrana en la calle de Belisario Domínguez 43.²³ La texana se divorcia y regresa a Chicago²⁴ entre 1936 y 1950, para apoyar los programas de arte de la *Hull House*. En la década de los cincuenta retorna a San Antonio Texas, donde permanecería hasta su muerte el 16 de febrero de 1980. En 1976, la Texas Society of Architects le otorgó un premio por sus “contribuciones a la calidad de vida en Texas”.

22 Miguel Ángel López Trujillo. *Op. cit.*

23 Elena Poniatowska. *Op. cit.*, p. 248.

24 “Edwards, Emily”. *The Handbook of Texas Online*. Biblioteca general de la Universidad de Austin, Texas y la Asociación de Historia del Estado de Texas.

El proyecto de la *Hull House* proporciona elementos para conocer las influencias de Emily Edwards y su conexión con México; primero porque estudió pintura en la citada organización, donde también colaboró en proyectos de arte; segundo porque rescató la importancia del mapa urbano como objeto estético y documento sociológico, para registrar la manifestación artística y el tono de la filosofía del Centro; conjuntó su quehacer social con su creación plástica. Esta institución se funda en 1889 por Jane Addams, quien la dirigió durante 46 años; el trabajo que realizó esta organización tenía una estrecha relación con los reformistas de la ciudad de Chicago. Addams es reconocida como estudiosa de la teoría social, en su trabajo se apoya en la psicología como herramienta para la solución de problemas grupales; en 1931 recibe el Premio Nobel de la Paz.

Fue la primera organización social independiente dedicada a los inmigrantes, era una “casa de ayuda” que ofrecía servicios a los pobres. El enfoque del proyecto se dirigía a brindar apoyo a minorías étnicas y sociales, con dos líneas fundamentales de acción: el servicio asistencial y la escuela de arte social.²⁵ Uno de los programas era

25 www.nylandmarks.org. Sobre la *Hull House*. En Chicago existe el Museo Jane Addams, que se ubica en la casa original de la *Hull House* y depende de la University of Illinois at Chicago. Contaba con guardería infantil y diversos programas de capacitación, ofrecía clases de inglés, programas de formación social y cultural. Luchaban contra las malas condiciones de vida de los migrantes, en el ámbito de vivienda, salud, condiciones laborales, en contra de la explotación y la discriminación. Entre los programas de arte y apoyo a migrantes, entre 1920 y 1940, la casa contó con hornos para cerámica, en el proyecto de artesanía participaron artesanos mexicanos que más tarde se vieron desplazados por la producción masiva de la industria norteamericana. www.vic.edu/jaddams/hull/reformadores.htm/ “Artistas mexicanos en los hornos de *Hull-House* (1920-1940)”.

la construcción de casas para rentar a bajo costo, donde se utilizaron una serie de composiciones cartográficas de la ciudad y de la zona habitacional, para analizar el terreno (económico) y llevar a cabo el diseño de proyectos de viviendas. Cabe destacar el uso de mapas como registros de tipo etnográfico, en ellos coloca colonias, zonas de migrantes, características folklóricas, localización geográfica por edades y costos de la tierra; asimismo, territorializa lotes, manzanas, calles y actividades colectivas. Resultado de estos trabajos es la edición de una serie denominada *Hull House Maps and papers*²⁶, con lo que establece el alcance de la información que se recabó en el proyecto. Por otra parte, en el ámbito educativo, la Escuela de Arte de Chicago contó con la participación y el intercambio de notables creadores de diversas disciplinas de arte y artesanía, como ceramistas, pintores y escultores, quienes estaban preocupados por la formación de artistas con una conciencia social.

Artistas y residentes de Hull-House viajaron a México a pintar, a estudiar las artes locales, y a reunirse con los artistas mexicanos [...] Influenciados por la estética y el color de México, pero también por el mensaje revolucionario de los muralistas.²⁷

En 1925, el presidente Plutarco Elías Calles invitó a Jane Addams a participar como asesora del gobierno mexicano, para que conociera la problemática social del país y

26 Jane Addams. *Hull House Maps and papers*. N.Y Thomas Y. Crowell & Co., 1895.

27 www.nylandmarks.org

propusiera soluciones a la situación urbana, con mayor énfasis en salubridad y vivienda. De acuerdo con su experiencia de acción social, la reformista debía analizar las perspectivas de vida y sugerir diversas acciones para mejorar los barrios pobres de la capital.²⁸ Este viaje fue el inicio de la presencia de varios miembros de la *Hull House* en México y de artistas mexicanos en la Escuela de Arte de Chicago; por ejemplo en 1936, Manuel Álvarez Bravo imparte clases de fotografía en este centro cultural.

28 Concuerta con la preocupación de Calles por las condiciones de insalubridad de las vecindades y la serie de investigaciones que se realizaron por parte de la oficina de Salubridad, que reportó las condiciones de vida y vivienda de las casas colectivas de la ciudad de México.

Leer las miradas. A manera de conclusiones

Mapas de la Ciudad de México elaborados entre 1925 y 1934 nos muestran diferencias en la representación gráfica de la urbe; son minuciosos en tanto que integran información actualizada de la metrópoli, con el objeto de que el usuario pueda identificar rápidamente los puntos de interés en la zona. Los dos primeros tratan de reproducir una estructura a escala e incluyen un toque de objetividad: reproducen la ciudad tal como se podría apreciar su traza desde una vista aérea, pero destacando particularidades como los avances de la planificación y el servicio de localización y desplazamiento para ubicación y uso del espacio al incluir, por ejemplo, las estaciones de tranvía. A diferencia de los mapas a proporción correcta, la cartografía que concibe Edwards es de un simbolismo experimental,²⁹ ya que presenta la ciudad con una identidad propia, dándole vida y personalidad exclusiva al mimetizarse con el guerrero águila.

Metodológicamente, contrastar mapas nos permite distinguir similitudes, discrepancias, elementos incorporados o eliminados que ayudan a profundizar en la Ciudad

29 Richard Pells. *Radical visions and american dreams*. Nueva York. 1973.

de México y en la construcción documental del autor. Como un mero ejercicio que sirva de ejemplo, a continuación se mencionan algunas discrepancias con otros documentos cartográficos, cercanos en el tiempo al que pinta Emily Edwards.

En 1923 se imprime el *Plano de la Ciudad de México. El último y más moderno*,³⁰ de José Valente Báez, documento que se caracteriza por contar con un directorio de calles, posibles de localizar gracias a un sencillo sistema que consta de 32 secciones, y la indicación de paradas de tranvía en diversas colonias.

En 1929, la Dirección de Catastro del Departamento del Distrito Federal realiza el *Plano de la Ciudad de México, con los datos más recientes. 1929*,³¹ que presenta

30 José Valente Báez. *Plano de la Ciudad de México. El último y más moderno. 1923*. México, 1923. "Anula los anteriores. Por tener el sistema más sencillo para encontrar INMEDIATAMENTE calle o lugar que se busque y por estar corregido y aumentado con los últimos datos oficiales y particulares por su autor y editor José Valente Baez. Quien hace diez años ha estado modificándolo cuidadosamente." Tacubaya, Atzacapotzalco, Tacuba e Ixtapalapa. Tienen indicaciones para tomar tranvías, las colonias: en Roma Condesa, Santa María, Chopo, San Rafael, California, Cuauhtémoc, Hidalgo, Buenos Aires, Valle y Gómez, Peralvillo, Vallejo, R. Rubio, Santa Julia, Morelos, Guerrero, Verónica, Bosque, Chapultepec. Grafica la localización por regiones verticales y descendentes. En el marco presenta nombres de calles y coordenadas de localización. Aparece la estación de tranvías eléctricos en la colonia Hidalgo y San Antonio Abad. El Hipódromo con sus gradas. Valbuena es el Parque del Pueblo y junto un "terreno destinado a cárcel general". Tacuba aparece sin nombres. No se ubica el Campo de Aviación.

31 Dirección de Catastro, Departamento del Distrito Federal. *Plano de la Ciudad de México, con los datos más recientes. 1929*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929. Firma del Jefe de la Oficina de Catastro. F. Rodríguez del Campo. Aprobado El Jefe del Departamento del Distrito Federal. J. M. Puig Casauranc. Escala 1:10,000. Talleres Gráficos de la

indicaciones de pavimentos, tranvías o ferrocarriles y límites; así como una lista de edificios públicos y lugares notables en la ciudad, entre los que destacan sitios de educación, institutos, museos, parques, centros deportivos, el Campo de Aviación con la estación de radio, las estaciones de ferrocarriles, la Beneficencia Pública y los panteones.

En relación con estas cartografías, es posible afirmar que Emily Edwards para la realización de su mapa de 1932, se basa en información anterior al año de su pintura y al registrar la colonia Condesa, no actualiza las modificaciones más recientes, lo que nos lleva a deducir que su mapa lo elaboró con apoyo de otras proyecciones cartográficas

Nación. Indicaciones de este plano. Pavimentos de asfalto o Mac-adam, existentes con anterioridad (café), pavimentos de asfalto o mac-adam hechos en 1929, por el Departamento del D.F. (café grueso). Empedrado (amarillo), tranvías eléctricos (negro, raya intercalada), Ferrocarriles (negro, seguido) Límites del Departamento Central (negro -+ -+) Límites demarcaciones en que se divide el anterior (rojo —) Ríos y canales (azul), Zonas agrícolas (verde), manzanas (crudo) manzanas sin poblar (blanco, colonia del Valle, Pantitlán, por la Villa), cuadrantes y montañas. Lista de Edificios públicos y lugares notables de la Ciudad de México: Edificios públicos. Educación, Institutos, Museos. 26 Parque Zoológico Bosque de Chapultepec, 27 Jardín Botánico Bosque de Chapultepec, etc. Parques y Centros Deportivos, 30 Parque General San Martín Ex hipódromo de la Condesa, 31 Centro social y Deportivo para Trabajadores "Venustiano Carranza" Calzada de Balbuena y Gral. Anaya, etcétera. Campos de Aviación y estación de Radio, 33 Campo militar de aviación Carretera México Puebla, 34 Puerto aéreo civil Carretera México Puebla, 35 Estación radio-telegráfica de Chapultepec bosque de Chapultepec. Estaciones de Ferrocarriles, 36 Estación Colonia 1ª de Ramón Guzmán, 37 Estación Buenavista, 38 Estación del Ferrocarril Mexicano, 39 Estación de Santiago Calzada de Nonoalco, etc. 42 Beneficencia pública 3ª de Donceles y Tacuba, 43 Hospital General Av. Niños Héroe, 44 Hospital Juárez Plazuela de San Pablo, etcétera. Panteones. En Tacuba, Santa Julia y hasta la Beneficencia Española, la nomenclatura de las calles ya son mares y lagos. Los nombres de las colonias tienen la misma escala que las calles y en algunos casos no aparecen los títulos.

de la ciudad. Aparece el Parque España frente al Hipódromo de la Condesa, al igual que en el plano de 1923 *El último y más moderno* de José Valente; éste marca el circuito del hipódromo hasta la zona de gradas, a diferencia del plano de 1929 del Catastro del DDF que ya registra la colonia Ex Hipódromo, nuevas calles en la zona de las antiguas gradas (Parras, etcétera) y al centro el Parque General de San Martín. Estas discrepancias podrían sugerir que, para estructurar la zona del Parque España e Hipódromo de la Condesa se basó en un documento anterior al referido del Catastro, dado que en 1929 el gobierno de la capital elaboró su cartografía “con los datos más recientes”.

Otro ejemplo. En el mapa de Edwards, el Casino Obrero se ubica junto al Parque de Balbuena mediante una indicación de personajes realizando actividades deportivas: el nadador, una mujer con raqueta de tenis, un balón de *football* americano y un hombre jugando *baseball*, como simbología del espacio. En el mapa de 1923 de Valente Báez, lo que se encuentra en esa área es el parque denominada del *Pueblo*, en lugar de Balbuena y en el sitio de los deportistas aparece el texto “terreno destinado a cárcel general”. En el plano del Catastro de 1929 podemos inducir que el gobierno capitalino determinó el cambio de nombre y de uso de dicha finca que nunca se utilizó para construir una cárcel. Esto se puede constatar en el plano de 1929 que da mayor información sobre los emblemas que maneja Edwards; el Departamento del Distrito Federal nos presenta el área como el Centro Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza” que cuenta con cine, teatro, canchas de tenis, *football* y cancha de *baseball*, además del Casino Obrero.

Estos datos establecen una práctica social, se vive la ciudad a través de actividades para la clase trabajadora;

los espacios creados para uso de los obreros, personajes trascendentales de la época revolucionaria en la ciudad, situación que une hilos entre planos y establece zonas para los trabajadores como se ha mencionado para el caso de la colonia Obrera, y el Centro Social y Deportivo para Trabajadores con su Casino Obrero o en los desfiles deportivos; se está a la altura de lo que Mariano Azuela denominó la *nueva burguesía*, el impacto de los tiempos del proletariado azteca, “porque las muchachas modernas van a ver los desfiles deportivos” con jugadores fuertes y morenos, como sus antepasados precolombinos.

Reflexionar sobre los mapas como fuente de información, nos ayuda a conocer una forma de representación del pasado y del espacio urbano. Los textos cartográficos, plantean diversas reflexiones, remiten a una ciudad real por la ubicación y la inclusión, pero nos enfrentan a una ciudad imposible, inexistente por ser una ficción espacial y artística, mirada de conjunto que nunca experimenta el individuo entre los edificios, la función del mapa es intentar capturar la ambición de mirar la totalidad del territorio para controlarlo y ejercer un poder sobre el espacio y su contenido, por parte de quien lo crea y de aquellos que lo leen.

Vale pensar que el mapa representa una visión recurrente de análisis en tres niveles: primero el autor, su obra de creación y la perspectiva mental con su entorno y su pasado; segundo, lo que miró y queda representado; tercero, nosotros mirando lo que miró el autor y reconociendo el espacio ficción que se relaciona con el espacio real; me refiero a los puntos de observación de quienes miran la ciudad y sus representaciones, para descubrir en el pasado los futuros de modernidad que

recrearon. Este tipo de documentos se recrean a partir de otras referencias y buscan dar al territorio un sentido distinto al jerarquizar lugares, zonas y símbolos.

Las proporciones que maneja un cartógrafo son importantes porque determinan la relación que da el autor entre su documento y la ciudad real, así como el conocimiento preciso y con lujo de detalles; el mapa a escala justa implica una reducción exacta de todas las piezas del conjunto. Pero los mapas son documentos que tienen intenciones determinadas, de estas depende si son *cuantitativos* en sentido de su exactitud o son *cualitativos*, los que dan prioridad a ciertos elementos al hacer una selección de aquellos que en el territorio son más importantes y le imprimen sentidos al espacio; cualitativos son los mapas de expresión simbólica y estética o guías que indican itinerarios y cuyo objetivo es mostrar el camino a un destino preciso.

Todo mapa invita al lector a establecer un ejercicio de ubicación, localizar en el dibujo un punto reconocible que sirva de referencia para establecer el vínculo con la zona material y reconocer lo que en el texto se reproduce. A partir de fijar la primera coordenada se inicia un camino por el interior del documento gráfico; existe el vínculo con la ciudad material y se hace la referencia mental al recordar lo existente, pero se inicia un recorrido único por la ciudad recreada por el cartógrafo. Aparentemente nos remite a la ciudad material, pero nos propone una interpretación propia sobre la demarcación urbana, por lo cual es preciso determinar: los límites que muestran un interior y la zona que rodea, sobre la cual se prolonga o confina el territorio; el tipo de viaje que sugiere, un recorrido desordenado o establecido; el carácter cerrado o abierto del documento; finalmente, la información sobre el tipo de ciudad que

observa. Algunos elementos de lectura que deben observarse en la descripción del mapa son:

- Lugar de observación del autor
- Los límites (interior y exterior)
- Tipo de recorrido (vagabundear, itinerario)
- El carácter del documento (cerrado o abierto)
- Información urbana: contenido, mensaje sobre la ciudad
- Vistas desde arriba y desde dentro

Edwards, en los mapas de 1932 y 1934, se refiere a la misma ciudad material, pero presenta dos intenciones. La cartografía referida a 1932 muestra la ciudad como un ser vivo que palpita; en cuanto a sus límites, se determinan en el interior con el cuerpo del guerrero águila y en el exterior con la zona rural; el tipo de viaje introduce al lector en las calles del texto gráfico; sin un recorrido previo, el caminante elige por qué calles quiere andar o qué conexiones establecer para llevar a cabo su tránsito. El carácter del documento es cerrado en el sentido que nos remite a una introspección, a un viaje de interiorización textual; el mensaje está relacionado con la identidad prehispánica y mestiza del pueblo metropolitano, los trabajadores y las clases populares son quienes dan vida a la ciudad.

En el mapa de 1934, nos invita al viaje a través de un itinerario que va del centro a la periferia y el cual tiene dos finalidades: primero, ubicar los murales posrevolucionarios; segundo, inducir a las pinturas que marcan la ciudad, motivo por el cual el folleto-guía tiene una lectura extra textual. En este mapa, los límites del territorio son en el interior, el centro de la ciudad y en el exterior la ciudad se prolonga en el Distrito Federal y llega al extranjero, se determina por la existencia de los murales que refiere en el

anverso del documento; el tipo de recorrido es prefijado, propone un itinerario con puntos clave y numeración establecida; el carácter del texto gráfico es abierto, pues lleva del registro a la ciudad material y a la lectura complementaria del folleto, otro conjunto de documentos integrados al mapa, pero que para conocerlos hay que acudir al sitio, objetivo central que da sentido al plano: los discursos que aparecen en los murales. El mensaje sobre la ciudad se encuentra en la interpretación de la Revolución, mediante la visión de los muralistas mexicanos.

Ambos mapas, el de 1932 y el de 1934, tienen movimiento, invitan a caminar la ciudad y a descubrir el motivo de su dinamismo, que para Edwards se observa en dos tipos de sujeto revelados por la Revolución, el pueblo y los muralistas como artistas y educadores.

De Certeau dice que la ciudad puede ser *vista desde arriba* a través de un mapa que nos da la capacidad de volvernos dioses que observan; así, la ciudad como panorama es un simulacro teórico que olvida las prácticas urbanas y en el caso del mapa de Edwards, que corresponde al año 32, se domina el conjunto y además se recuperan algunas prácticas cotidianas típicas.

El mapa que nos incita a probar la urbe desde su piso es la guía de 1934,³² que propone dejar la mirada controladora para asistir a una *vista desde abajo*, experimentar la escala del individuo en la urbe y caminar por el espacio, previa selección para una enunciación peatonal. Edwards resignifica la ciudad a partir de los discursos grá-

32 Emily Edwards. *Modern Mexican frescoes: a guide to all Mexican frescoes with especial map to frescoes in the center of México City* (folleto). México, Published by Central News, Co. 1934.

ficos de los muralistas, quienes exhiben el secreto de la utopía revolucionaria, de una nación justa para obreros, campesinos y misioneros laicos de la educación y el progreso. Este mapa es un impulso para la *retórica del andar*, puesto que convida a la lectura del mural, al liberarnos de la carta territorial como documento dominador, convoca a participar de una ceremonia de iniciación para revelar el misterio y encontrar los mensajes de los artistas muralistas y los sentidos propios que nuevos lectores encuentren. Incita a descubrir otras ventanas textuales que solamente aparecen enunciadas en el folleto, pero que Emily Edwards indica con precisión donde se encuentran.

Muchas piezas hacen falta a este ejercicio interpretativo acerca de los mapas que la texana Emily Edwards hizo sobre la Ciudad de México, a principios de los años treinta del siglo xx. Las referencias de la pintora respecto a su estancia en el país se pierden, opacadas por la abundancia de información de los muralistas nacionales y la variedad de extranjeros que llegaron al país. Sin embargo, su cartografía puede ser entendida como la recepción del impacto que causaron la Revolución y el muralismo en la comunidad de artistas nacionales y extranjeros. En un futuro, a través de otros archivos, esperemos tener más elementos que nos ayuden a comprender la mirada de esta pintora sobre la capital posrevolucionaria y el espíritu de la época; además de mayores datos sobre la trayectoria y desempeño de una activista social que ejercía la historia como fundamento de acción social y representación estética de una realidad.

Bibliografía

- Addams, Jane. *Hull House Maps and papers*. N.Y Thomas Y. Crowell & Co., 1895.
- Lin, Janes Weber. *Jane Addams: a biography (1860-1935)*. N. York, London, D. Appleton-Centruy Company, Inc. 1935, pp. 475.
- Chabot, Frederick Charles. *With the Makers of San Antonio*. San Antonio. Yanaguana Society Publications 4, 1937.
- Cruz, María Soledad. *Crecimiento urbano y procesos sociales en el Distrito Federal (1920-1928)*. México, UAM, 1994.
- Dirección de Catastro. Departamento del Distrito Federal. *Plano de la Ciudad de México, con los datos más recientes. 1929*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929. Con firma del Jefe de la Oficina de Catastro. F. Rodríguez del Campo. Aprobado El Jefe del Departamento del Distrito Federal. J. M. Puig Casauranc.
- Edwards, Emily. *F. Giraud and San Antonio*. 1985.
- _____, Folleto *Modern Mexican frescoes: a guide to all Mexican frescoes with especial map to frescoes in the center of México City*. México, Published by Central News. Co. 1934, pp. 41.

- _____, *Los frescos de Diego Rivera en Cuernavaca*. México, Cultura, 1932, pp.43.
- _____, *Mapa de la Ciudad de México y alrededores, hoy y ayer*. México. Publicado por la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A. y por la Compañía de Tranvías de México. 1932.
- _____, *Painted walls of Mexico. From Prehistoric times until today*. Austin, London, University of Texas press, 1966, pp. 306.
- _____, *Stones, bells, lighted candles: personal memories of the old ursueline. Academy in San Antonio at the turn of de century*. 1981
- _____, *The story in your hand*. New York, Renard. 1925.
- Fenstermaker, Anne Leslie. *Conversation with Miss Emily Edwards*, San Antonio, Texas. M.F.A. Research Project, University of Texas at San Antonio, 1978.
- Forrester-O'Brien, Esse. *Art and Artists of Texas*. Dallas. Tardy, 1935.
- Handbook of Texas Online, The*. "Edwards, Emily". Biblioteca general de la Universidad de Austin, Texas y la Asociación de Historia del Estado de Texas.
- Haskins Falk, Peter (ed.). *Who was who in American art*. Madison, Connecticut, Sound View, 1985.
- López Trujillo, Miguel Ángel. *Inventando el pasado. Un siglo de protección del patrimonio histórico de Texas* (tesis). España, Universidad de Alcalá, 2001.
- Jiménez Muñoz, Jorge. *La traza del poder*. México, Dedado y Codex, 1993.
- "Manuel Álvarez Bravo", en *El Ángel*, suplemento del periódico *Reforma*, México, 2 de febrero de 2002.
- Meyer, Lorenzo et. al. *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934*. Tomo 12. México, COLMEX, 1978.

Pells, Richard. *Radical visions and american dreams*. New York, 1973.

Poniatowska, Elena. *Tinísima*. México, Era, 2001.

_____, "Retrato de viento". Homenaje a Manuel Álvarez Bravo, Jornadas organizadas por la UNAM, 2002.

Rubín de la Borbolla, David. "Valoración de las artes populares en México 1900 a 1940", en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986.

San Antonio *Light*. November 3, 1927.

Sánchez Ruiz, Gerardo. *La Ciudad de México en el periodo de las regencias, 1929-1997*. México, UAM/Gobierno del Distrito Federal, 2001.

Soler, Gabilondo. Canción "Vengan turistas", Video *Biografías del poder. Obregón*, aproximadamente se realizó entre 1928-1934.

Tenorio, Mauricio. "Viejos gringos: radicales norteamericanos en los años treinta y su visión de México." revista *Secuencia* 21. México, Instituto Mora.

Toor, Frances. *A treasury of Mexican Folways the customs, myths, folklore, traditions, beliefs, fiestas, dances, and songs of the Mexican people*. New York, Crown Publishers, 1947, pp. 566.

Valente Báez, José. *Plano de la Ciudad de México. El último y más moderno*. 1923. México, 1923.

www.nylandmarks.org. Sobre la Hull House.

www.vic.edu/jaddams/hull/reformadores.htm/ "Artistas mexicanos en los hornos de *Hull-House* (1920-1940)".

Perfil curricular

Teresita Quiroz Ávila

Profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Licenciada en Sociología, Maestra en Historiografía de México y doctorante del posgrado en Diseño (Estudios urbanos). Sus trabajos de investigación, conferencias y artículos se enfocan a la historia de la Ciudad de México y a la reflexión sobre diversas fuentes documentales. En particular los fraccionamientos campestres de Azcapotzalco durante el porfiriato; la visión urbana en las novelas de Mariano Azuela, y la revisión de mapas y planos de la Ciudad de México.

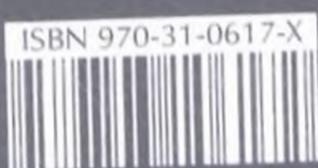
Índice

Presentación	7
María Luna Argudín y Silvia Pappé	
Los discursos de la modernización en México: el espacio urbano y su construcción simbólica	9
Lauro Zavala	
Introducción	13
El mapa simbólico de la Ciudad de México	17
Una visión idealizada de la ciudad	33
Leer las miradas. A manera de conclusiones	53
Bibliografía	63
Perfil curricular	67

**LA CIUDAD DE MÉXICO: UN GUERRERO ÁGUILA.
EL MAPA DE EMILY EDWARDS**

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2006, en los talleres de AGES, en la Ciudad de México. Se utilizó la tipografía Optima. Los interiores están impresos en papel cultural de 90 g y la portada en couché de 250 g. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Silvia Pappe.

| Cuadernos de debate | 7



C 083307
\$ 160 00



ETZALEO
CLAVRIA



ATLAPAZCO

PERALVILLO

VALLE GOMEZ

COLONIA
SANTA JULIA

TLACAPALCA

COLONIA
SAN RAFAEL

COLONIA
CUAUHTEMOC

COLONIA
LONDES

COLONIA
COLUMBIA

COLONIA
HIDALGO

COLONIA
INGENIERO

COLONIA
MEXICO

COLONIA
REYES

COLONIA
VIZCAYA

COLONIA
VALLE

COLONIA
EMILIO CARRAN

COLONIA
PALMERA