

LOS VALORES REPUBLICANOS PORFIRISTAS EN LA ESTÉTICA DEL PALACIO LEGISLATIVO FEDERAL

Javier Pérez Siller

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Desde 1896 los porfiristas consolidan su modelo y se proponen fijarlo en un edificio que serviría de residencia para el Poder legislativo federal. El edificio coronaría, al mismo tiempo, el proceso de expansión de la ciudad de México con una nueva traza urbana del poder republicano. Para construirlo se llamó a un concurso internacional, en el que participaron más de 50 proyectos de arquitectos de varias partes del mundo. En 1898 el jurado declaró desierto el primer lugar y el gobierno dio la obra a un arquitecto mexicano, el diputado Emilio Dondé. Las críticas no se hicieron esperar y, después de dos años de trabajos “infructuosos”, el gobierno se quedó sin arquitecto.

Los “Científicos” —grupo de intelectuales y políticos ligados al poderoso ministro de finanzas, José Yves Limantour— abogaron para invitar a un arquitecto francés. Émile Bénard obtuvo el contrato, se instaló en México en 1903 y emprendió la construcción del Palacio Legislativo federal, con el fin de inaugurarlos durante las fiestas del centenario de la Independencia, en septiembre de 1910. Las dificultades del suelo impidieron terminarlo a tiempo y las prioridades de la Revolución hicieron que la obra se suspendiera. Hasta que, en 1933, se propuso transformar su gigantesca estructura en Monumento a la Revolución.

El ambicioso proyecto estaba destinado a ser, en palabras del historiador de arte Justino Fernández, “uno de los edificios más grandes de América”. Basada en fuentes encontradas en archivos mexicanos y franceses¹, públicos y privados, este ensayo analizará el sentido del edificio en

¹ Es fruto de una investigación más amplia, sobre el sentido histórico del Palacio Legislativo, de la que he publicado ya un primer libro, en coautoría con Martha Bénard

la construcción de la traza urbana de la ciudad de México y se concentrará en el estudio de la estética del Palacio Legislativo Federal, con el fin de revelar la sintaxis del lenguaje arquitectónico y descifrar los valores y virtudes del modelo republicano que los porfiristas deseaban promover.

CREAR LA TRAZA DEL PODER REPUBLICANO

*Busqué, sobre todo, hacer
una composición sencilla,
clara y grandiosa*
ÉMILE BÉNARD, 1903

Los porfiristas querían plasmar en piedra el modelo de sociedad republicana al que aspiraban y buscaron ejemplos para inspirarse. Los modelos de parlamentos que se conocían entonces eran los de las capitales de las grandes potencias: la Asamblea Nacional de París, el Reichstag de Berlín, el Palacio de Wetsminster de Londres, el Congreso de Viena, el del Imperio Austro-Húngaro en Budapest, así como los congresos americanos de Lima, Bogotá, La Plata y, sobre todo el Capitolio de Washington. El modelo para los edificios de Parlamento proviene de la tradición griega y romana revivida en los recintos masónicos. El primero que se construyó bajo ese espíritu en la era de las naciones fue el Capitolio. Edificio que George Washington orientó en cuanto a su ubicación y diseño.

La idea de alinear los edificios de gobierno la retomaron los porfiristas. Querían hacer un corredor que fuera de Palacio Nacional hasta el nuevo edificio del Poder Legislativo². De hecho, la zona del poniente de la

Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio Legislativo, hoy monumento a la Revolución*, México, Artes de México, 2009. Se consultaron diferentes fondos de archivos: en México, el Archivo General de la Nación, Ramo Comunicaciones y Obras Públicas Palacio Legislativo Federal (en adelante AGN-SCOP-PLF); la Proyectoteca de la biblioteca de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (Fondo SCOP); el Archivo personal de José Yves Limantour, depositado en el Centro de Estudios sobre México, CARSO (AJYL); en Francia el Centre des Archives Diplomatiques de Nantes, Serie Mexique (CADN); y, gracias a la amabilidad de Martha Bénard Calva, a quien agradezco profundamente, tuve acceso al rico Archivo personal de Bénard, conservado por su familia (AFB).

² Para conocer al detalle los pormenores de la construcción de esta traza ver mi artículo: “México: la nueva traza urbana del poder. Fronteras entre las prácticas porfiristas y su modelo republicano”, en Salvador Bernabéu y Frédérique Langue (coords.), *Fronteras y sensibilidades en las Américas*, Madrid, Ediciones Doce Calles-Macipo-UMR 8168, 2011,

ciudad ya se había expandido desde fines de los años 1880; al regresar al poder, casado con Carmelita Romero Rubio, Porfirio Díaz cambió la sede de la residencia presidencial del Palacio Nacional al Castillo de Chapultepec. Para la década siguiente el Paseo de la Reforma se había embellecido y sobre las calles aledañas se levantaron numerosas mansiones y palacetes de los “hombres prominentes del Régimen”. El mismo Limantour hizo construir su casa, de estilo afrancesado, en la intersección de avenida Juárez con Bucareli y Paseo de la Reforma; frente a la estatua de Carlos IV, conocida como “El Caballito”. En esa zona mandó comprar los terrenos para levantar la magna obra y aplicar una novedosa articulación a la expansión de la mancha urbana³.

El arquitecto Émile Bénard comprendió bien el objetivo y el proceso de urbanización, y lo integró a la orientación de su edificio. Existe un mapa en forma de tira de 60 centímetros de ancho, por más de cinco metros de largo, donde el arquitecto trazó la línea de horizonte que une a los edificios de los dos Poderes: inicia en el epicentro del Palacio Legislativo, ubicado en el poniente de la ciudad, y llega hasta la fachada del Palacio Nacional, el oriente. Sorprende la precisión del alineamiento que pasa por el centro de la estatua de “El Caballito”, atraviesa por un costado de la Alameda —frente a ella Juárez había instalado la Suprema Corte de Justicia y los porfiristas habían mandado hacer el nuevo Teatro Nacional—, sigue por avenida Juárez hasta entrar por la actual calle de Madero, cruzar el zócalo y caer ligeramente al costado norte de la puerta principal de Palacio nacional.

No está por demás decir que Bénard tenía la intención de embellecer ese corredor para dar más brillo al edificio que consideraba su más grande creación: “yo creo, al menos, que es indispensable. desde un punto de vista general, imponer a esas fachadas una arquitectura regular, uniforme y que tenga relación con la del Palacio”⁴. Así, se pretendía crear la nueva traza del poder republicano, el espacio simbólico del poder; el edificio enseñaría al pueblo y a las demás naciones los valores y principios del

pp. 231-258.

³ Una articulación que rompe con la centralidad impuesta por traza novohispana y propone un modelo “multi-polar” basado en principios del afrancesamiento de la época. Para más detalles sobre este tema ver mi artículo “México: la nueva traza del poder. Fronteras entre las prácticas porfiristas y su modelo republicano”, art. cit.

⁴ E. Bénard, “Explicaciones sobre el proyecto, 14 de marzo de 1903”, en Archivo de la Familia Bénard (en adelante AFB).

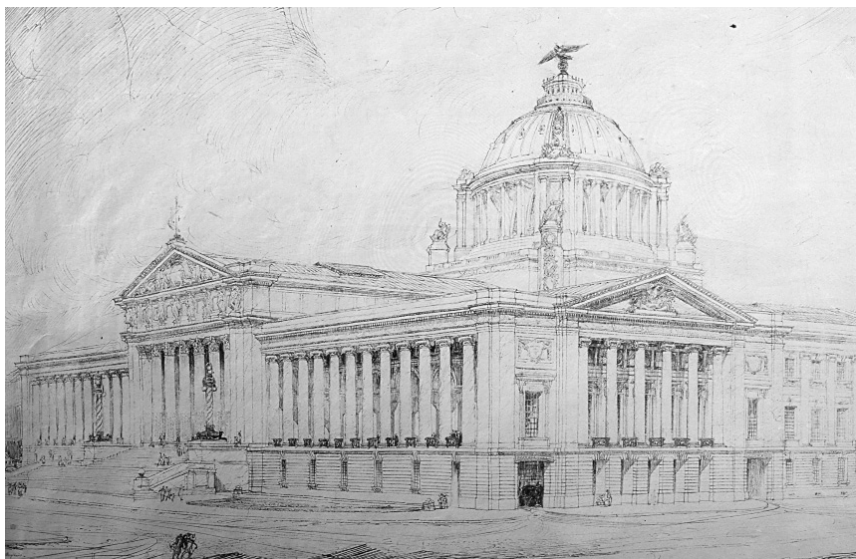
modelo que animaba al régimen porfirista. Y encarnaría la voluntad y el anhelo de “elear el país a la altura de las naciones más civilizadas”.

En la tradición egipcia, transmitida por los griegos a los romanos y actualizada por los renacentistas en el siglo xvi —Miguel Ángel, Rafael di Sanzio o, por supuesto, Leonardo da Vinci— se concebía al templo como la proyección del Cielo en la tierra, el lugar donde se inscriben los principios del universo. La sabiduría egipcia consideraba que el templo viviente era el hombre —para los renacentistas el hombre es el centro del universo—, en el que se concentran los principios y funciones cósmicas, “los Neter”. En los edificios de los templos estarían representados “los Neter” para que el hombre aprenda a reconocer, en sí mismo, los elementos de los cuales él es la imagen y la suma.

Durante su estancia en Roma y Grecia, Émile Bénard aprendió esa concepción que aplicó en las diversas obras que levantó en Normandía, en París y en Berkeley⁵. Pero el lugar donde mejor expresó esas ideas, así como su talento, fue en el proyecto del Palacio Legislativo Federal que concibió como un Santuario de las leyes; el lugar donde se concentran los principios y funciones ideales que vinculan el cosmos a la sociedad y que le infunden un sentido “trascendente” al ejercicio de legislar. El edificio mismo estaba destinado a expresar ese mensaje a través del lenguaje arquitectónico, escultural y pictórico. No es inútil recordar que Bénard practicaba una arquitectura concebida como la suma de todas las artes⁶ y, como muchos artistas clásicos, utilizó la proporción aurea para lograr la más bella armonía... Pero lo genial del arquitecto fue haber entendido los símbolos más profundos de la identidad mexicana y haberlos incluido con fuerza en la sintaxis de su proyectado palacio.

⁵ Para la vida y obra de Émile Bénard ver: Stéphanie Chouard, “Émile Bénard. Un inspireur méconnu (1844-1929)”, *Mémoire de maîtrise 1994-1995, Art et archéologie*, Université de Paris IV-Sorbonne, 1995; así como Celia Berkstein Kanarek, *El lenguaje de las instituciones, el Palacio Legislativo Federal porfirista: 1905-1910*, México, tesis de maestría en historia del arte, Universidad Iberoamericana, 2003.

⁶ El artículo donde se sugiere y desarrolla esta dimensión es sin duda el de Hugo A. Arciniega Ávila, “Las tentativas de un Palacio”, en *Colonia la Tabacalera: varias lecturas sobre un patrimonio*, México, UAM, 1994.



Para llegar a leer esa sintaxis es necesario tener una idea del edificio. Su programa arquitectónico era “moderno en su tiempo”, al decir del historiador de arte Justino Fernández⁷ y se articula en una cruz griega, orientada hacia los cuatro puntos cardinales; rodeada por cuatro patios para inundar de luz los espacios interiores. La entrada principal, orientada hacia donde sale el sol, tiene una elevación de siete metros, que confiere categoría y prestigio al edificio, y desemboca en un vestíbulo que conduce a la monumental sala de pasos perdidos, centro y articulación de los brazos de la cruz. En el brazo derecho, al norte, ubicó la biblioteca. En el izquierdo, al sur, colocó la Cámara de senadores. Y al fondo, al poniente, la Cámara de diputados...

Al utilizar la cruz, Bénard busca en primer lugar una orientación en el espacio y una afirmación en la dirección. Y en segundo, dar una resolución a la contradicción de los contrarios: derecha izquierda, los cuatro puntos cardinales, arriba y abajo. Visto así, la sala de pasos perdidos representaría el quinto elemento que unifica a los otros cuatro, de ahí su monumentalidad, ya que no sólo une las oposiciones, sino que además

⁷ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México, El arte del siglo XIX*, México, UNAM, 2001, p. 177.

une los dos planos: lo de abajo con lo de arriba; un concepto simbólico que Bénard estudió en el cuadro de Rafael, *La escuela de Atenas*. La sala de pasos perdidos de nuestro Palacio Legislativo es el lugar donde se realizan esos encuentros, de ahí que un racionalista como Bénard le otorgue la función de centro unificador que comunica a todos los espacios: el Senado, la Cámara de diputados y la biblioteca; es el lugar donde se dan los encuentros entre los distintos actores políticos, el lugar donde se da el intercambio de ideas, donde finalmente se cabildea y deciden las acciones concretas —políticas, disposiciones y leyes— para alcanzar el bien supremo, la felicidad del pueblo, y así, proyectar la nación hacia una posición enaltecida, como dirían en la época, darle un lugar entre las naciones más civilizadas...

Esto lo comprendió muy bien el arquitecto don Sebastián de Mier, en ese tiempo Ministro Plenipotenciario de México en París, quien firmó el contrato con Émile Bénard. Al examinar los diseños trató de describir el edificio a Limantour con estas palabras:

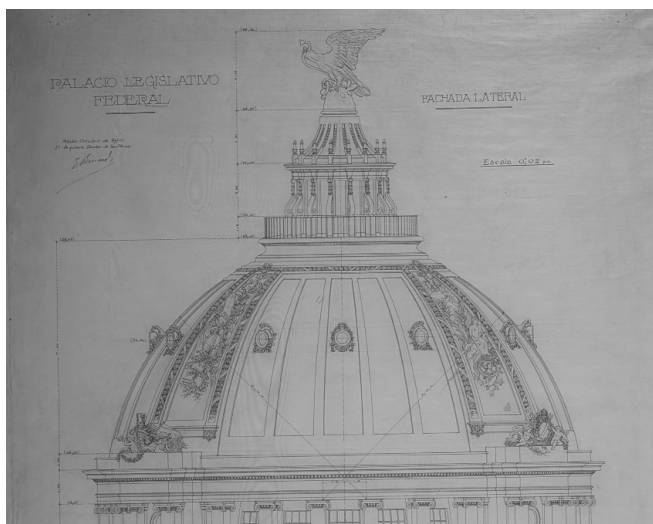
Notará Ud. que se le ha dado una forma muy distinta de la del Capitolio de Washington con el objeto de no caer en lo mismo que los ciudadanos norteamericanos que indefectiblemente imitan ese edificio en los palacios que construyen. El nuestro no costará lo que aquél y será superior bajo el punto de vista artístico. En cuanto al plano del primer piso, me parece bien comprendido: mucha luz, amplitud, corredores espaciosos y grandiosidad, nada le falta. La vista que se tendrá desde el gran vestíbulo de la entrada sobre las dos escaleras monumentales y la Sala de pasos perdidos será única, y en una noche de fiesta caben allí holgadamente seis mil personas⁸.

Para apreciar el discurso contenido en el Palacio es necesario imaginarlo ya construido, experimentar sus dimensiones, observar su ornamentación, sus esculturas y frescos. Lo que nos lleva a dar un paseo virtual por la traza del poder hasta visitar el edificio mismo.

LA MAJESTUOSA CÚPULA

⁸ Carta de Sebastián de Mier a José Y. Limantour, del 16 de diciembre de 1902, Archivo José Yves Limantour, Centro de Estudios sobre México, CARSO.

Hacer un paseo por el edificio, aunque sea de manera virtual, sería una experiencia única que nos permitiría observar los motivos de la ornamentación. Podemos hacerlo gracias a las más de mil doscientas imágenes que recuperé en los archivos de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas —entre planos, proyectos, perspectivas y cuadros— y a los acercamientos que hoy nos permite hacer la computadora⁹. Imaginemos un paseo desde el Zócalo a la Plaza de la República, donde se encontraría el edificio, hoy el renovado Monumento a la Revolución. Si caminamos del Palacio Nacional por Madero y luego por la avenida Juárez, desde la alameda percibiríamos la cúpula coronada con un águila radiante por el sol del alba y el martelado bronce del artista Georges Gardet¹⁰.



Al acercarnos, distinguimos a cada paso detalles de ese majestuoso edificio, que hasta los años 1930 no tenía rival en su tamaño y altura: ¡70 metros! El águila tiene sus alas abiertas, permanece alerta para emprender

⁹ SCOP-Fondo PLF.

¹⁰ Georges Gardet (1863-1939) uno de los más famosos escultores franceses de animales, alumno de la École-des-beaux-arts, miembro de la Academia de Beaux Arts, realizo numerosas obras, entre ellas los famosos leones conducidos por niños que adornan el puente de Alexandre III, de París.

el vuelo ante cualquier peligro y se mantiene en equilibrio, ya que se sostiene con una sola pata, posada sobre un montículo donde aparecen los nopales. Con la otra, sostiene una serpiente que trata de devorar con el pico... El símbolo mítico de la fundación de México.

Como remate a los cuatro pilares que sostienen a la cúpula hay pequeñas esculturas de un metro. Las de la fachada posterior cuentan con dos angelitos o amorcillos sentados que sostienen un óvalo, pero cada grupo tiene elementos distintos: la que da al sur está llena de follaje y frutos que bien podría representar a la tierra; la del norte con flechas que bien pueden representar la guerra o el fuego... En los del frente, casi visibles para el paseante que mira extasiado, se distinguen otros motivos que acompañan a los amorcillos: la del norte lleva las ciencias y las artes unidas al cosmos, y los angelitos tienen alas, que correspondería al viento; en la del sur, por su parte, los amorcillos llevan motivos marinos, caracoles y sostienen una lancha, es innegablemente el agua. Así, el lenguaje de Bénard sugiere que apoya su gigantesca doble cúpula en los cuatro elementos primarios.

El observador queda maravillado y continúa su examen: descubre que en correspondencia a los pilares, la cúpula tiene cuatro gajos delimitados por festones floridos y muy ornamentados.

Con la ayuda de poderosos catalejos trata de descubrir su contenido. En los gajos de la fachada principal que dan a Palacio, lugar por donde sale el sol y el general Porfirio Díaz atiende a los visitantes, Bénard colocó en el sur una alegoría sobre los pueblos de América que inicia con un medallón donde vemos la cara de un indio; lleva penacho y bigote ralo. En medio una mujer con torso desnudo emerge de una lancha y remata con el águila mexicana. En el gajo del norte se observan los atributos de los europeos: un casco alado que representaría a los griegos, escudos y armas romanas, un caballo, un cetro real y otros objetos relativos a la cultura occidental.

Los gajos ubicados en la parte lateral que da hacia el poniente revisiten, por su parte, otros significados. En el del norte el arquitecto colocó los atributos de pueblos africanos: el medallón con un negro al inicio, le sigue un faraón o dios egipcio apoyado en una repisa que tiene grabados algunos glifos y se completa con atributos de la agricultura, origen de la civilización.

En fin, en el lado sur vemos adosados a la cúpula motivos de pueblos asiáticos, en particular sobresale un personaje con una trenza y ojos ras-

gados; su mano derecha hacia el frente hace un mudra, los dedos índice y anular apuntan al cielo, mientras que plegados los dos restantes son detenidos por el pulgar. La expresión es de profunda meditación. Su mano izquierda, frente al vientre, también en posición de mudra; el dedo pulgar aprieta al índice para detener una hoja. A sus lados hay puntas de flechas, banderas, hojas largas, frutos exóticos. Abajo vemos un largo cuello de serpiente que emerge con la boca abierta, dispuesta a atacar a un manso perro echado sobre una repisa que con los ojos cerrados dignamente aguarda...

Los elementos simbólicos encontrados por el observador deben conjugarse desde la base cultural del arquitecto que enuncia. Para nosotros, a 100 años de distancia, esos símbolos grecolatinos han pasado a segundo plano, se han olvidado, y ya no estamos acostumbrados a identificar deidades y reconocerlas por sus atributos; nos hemos acostumbrado a reconocer logos que simplifican direcciones, espacios o acciones y que, sin reflexión alguna, se califican de íconos.

El discurso de la cúpula bien puede ser interpretado como un homenaje a los pueblos de distintas regiones del planeta, pero los atributos indican que las culturas practicadas por esos pueblos se articulan alrededor de ciertos motivos, que por su tamaño y ubicación Bénard quiere subrayar. El europeo, por ejemplo, con lo griego y lo romano, con el mundo grecolatino; el indígena con la musa que llega del mar, la conquista europea; el africano con la soberanía egipcia, considerada madre de la civilización; mientras que el asiático, con la meditación búdica... Los aportes de esas civilizaciones suben por la cúpula en apoyo a la nación mexicana simbolizada en el águila. Así, el pueblo mexicano sería el portador y el articulador de la fusión de culturas dando origen a los que, veinte años más tarde, José Vasconcelos llamó la “raza cósmica”¹¹.

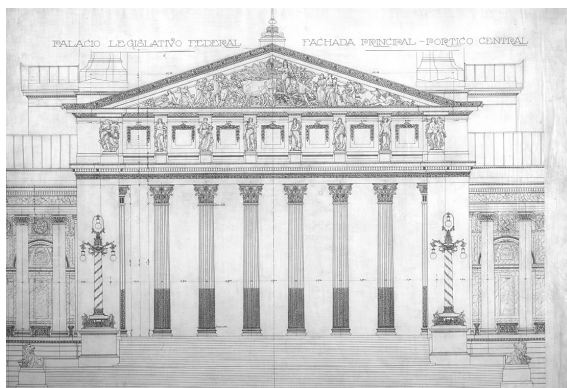
Pero eso no es todo, en la gigantesca cúpula de la sala de pasos perdidos, Bénard pensaba introducir lienzos con pinturas de más de 100 metros cuadrados cada una, que expresaran los valores que la sociedad en general debería seguir:

¹¹ La célebre frase “Raza cósmica” avanzada por Vasconcelos en su ensayo de 1925, buscaba trascender los conceptos de raza y nacionalidad, en nombre del destino común de la humanidad, y sugería que en los latinoamericanos se concentra la herencia de las tres razas: blanca (el origen español y europeo), india (de los antiguos pobladores) y negra (de los esclavos africanos).

Las cuatro grandes pinturas, cuyos bocetos ya los preparé en oleo [dice Bénéard en un proyecto] representan: La Justicia, La Paz, El Patriotismo y el Trabajo. Desarrollé los bocetos inspirándome en los más eminentes pintores conocidos: Rafael, en el Vaticano; Veronese, en Venecia; y Lebrun, en Versalles...¹².

El discurso de los frescos del domo resume las aspiraciones que las élites gobernantes desean para el pueblo mexicano y muestra las condiciones que tiene que mantener para alcanzarlas. El lenguaje iconográfico es clásico, grecolatino, pero Bénéard revela su sensibilidad al introducir símbolos mexicanos para representar los componentes más característicos que integran a la nación: la bandera, símbolo patrio nacido en la lucha por la Independencia; los penachos, composición étnica de la población; la pirámide, el pasado y la cultura indígenas reivindicados; y el volcán Popocatepetl, figura emblemática del paisaje mitológico mexicano. Lo propio se entrelaza al clasicismo occidental, reconocido aquí como parte de la esencia misma de la naturaleza de lo mexicano.

Este mensaje complementaría el discurso iconológico que nuestro visitante encontró en el exterior de la cúpula: lo original de la cultura mexicana, fusión de un pasado indígena y grecolatino, se entrelaza con las culturas y civilizaciones de los pueblos europeos, americanos, asiáticos y africanos para florecer con su originalidad propia. Y para lograrlo, tendría que mantener el camino marcado en el “santuario de las leyes”... Lo que nos remite a examinar la fachada para descubrir las virtudes y los principios propios a ese camino.



¹² AFB Avant-projet, París, enero de 1908.

LA FACHADA PRINCIPAL: LAS MUSAS DE LAS VIRTUDES

Pensé que un frontispicio magistral sería una
bella entrada a ese “Templo de las Leyes”...

ÉMILE BÉNARD, 1903

La fachada principal del edificio cuenta con un pórtico hexástilo de orden corintio, enriquecido con grupos escultóricos en el frontón y en el entablamento. En este último vemos seis cariátides franqueadas por dos grupos escultóricos de una extrema belleza. Desde los primeros proyectos del edificio, Bénard diseñó con mucha precisión las cariátides que no encontraron más variaciones que su perfeccionamiento estético. Así, para fines de 1908 contactó a los más prestigiados escultores estatuarios de París para encargarles la obra: André Allar, Paul Gasq y Laurent Honoré Marqueste. Los tres eran miembros destacados de la *École-de-beaux-arts*, ganadores del premio de Roma en escultura y sus obras habían sido reconocidas y premiadas. Gasq, por ejemplo, fue el escultor de “La gloria a los generales de la Revolución” que se encuentra en el interior del majestuoso Panthéon de París, mientras que Marqueste y Allar tienen varias obras en los jardines de Luxemburgo, en la fachada del Hotel-de-Ville y en el Puente Alexandre III de la capital francesa. En pocas palabras, se trata de artistas confirmados y en la cúspide de su carrera.

Aunque Bénard realizó varios diseños, quería tener la certeza de que los artistas comprendieran lo que quería transmitir con esas esculturas. Corrigió una y otra vez los bocetos hasta que, a principios de enero de 1909, ilusionado envió los planos a París, 35 rue d’Arbalette, para que su representante, el arquitecto D. A. Gerhard los llevara a los talleres de los estatuarios y firmaran los contratos. Encargó a Marqueste tres cariátides, por un valor de 129 mil pesos, y a Paul Gasq las otras tres por el mismo precio. Allar, por su parte, se ocupó de los dos grupos escultóricos que se colocarían en los extremos del ático, con un contrato por valor de 140 mil pesos¹³. Un elevado presupuesto, 398 mil pesos, que la SCOP aprobó por

¹³ Los contratos y pagos se encuentran en los archivos del AGN y en el AFB; véase la Carta a Gerhardt, honorarios por modelos de cariátides, del 16 de febrero de 1911, o Carta de Gardet a E. Bénard, el pago de la recepción del águila, del 12 de marzo de 1911.

tratarse de las obras artísticas más visibles del edificio.

A cada extremo del entablamento del frontón, Bénard colocó los grupos escultóricos con dos deidades cada uno. El de la derecha, al sur, tiene dos bellas mujeres serenas y confiadas, unidas por un cordón de rosas que ambas sostienen con la mano izquierda. Una de ellas, con rostro cándido y plácido, lleva una hoja de palma en la derecha (la diosa Niké o Victoria) que simboliza la fertilidad, los tiempos nuevos, el paraíso...; la otra la abraza con una expresión tierna, lasciva y plena de felicidad... ambas representan las cualidades del maravilloso tiempo de la juventud, donde las dificultades no hacen más que aumentar la fuerza y el saber.

En el segundo grupo, al norte, hay también dos mujeres: la Fama con una trompeta en la derecha y un ramo en la izquierda, hace un anuncio triunfal. La deformación de sus mejillas da la impresión de estar viva... Mientras que la segunda sostiene con la izquierda un escudo grabado con una Gorgona o medusa, símbolo de Atenea, diosa de la sabiduría. Con la derecha escribe en el escudo, que con ese gesto transforma en tabla de las leyes. Su pie izquierdo reposa sobre una esfera; se anuncia la supremacía de las leyes sobre la tierra y el universo.

Los atributos de la cándida juventud y la sabia edad viril¹⁴, metáforas de la esencia del tiempo humano, envuelven las seis cariátides que se levantan en el entablamento encima de las columnas corintias del pórtico: la Fuerza, la Paz, el Trabajo, la Elocuencia, la Ley y la Verdad. Se trata de las principales virtudes del modelo de individuo que se desea y que, al presentarlas públicamente, no sólo se busca que se admiren, sino que se imite, que aprenda y practique durante el tiempo de la juventud y de la edad viril.

La mirada de nuestro espectador se detiene en cada una de las ellas... y hechizado queda rendido por su encantadora belleza. Con forma de diosas, las virtudes tienen símbolos que las caracterizan. La fuerza, por ejemplo, está arropada con una piel de león, el hocico con los incisivos visibles corona su cabeza y una garra cae sobre el hombro derecho encima de pechos firmes y desnudos: símbolo de valía y coraje. Mientras que el garrote, a su izquierda, representaría la fuerza de la naturaleza que domina y la sostiene...

A su lado, coronada con laureles y cubierta con una túnica blanca,

¹⁴ La idea de "Edad viril" se refiere al hombre maduro que se conoce, que se domina, que posee y ejerce virtudes, como el valor, la energía o la entereza.

impasible se encuentra la Paz. Con la mano izquierda sostiene la cornucopia que desborda abundancia, y en la derecha lleva una rama, ¿acaso es Atenea? A sus pies crece una mazorca de maíz con varios elotes delicadamente envueltos en sus hojas... El mensaje es sutil, el concepto muy profundo: el cuerno de la abundancia que pertenecía a Amaltea, la cabra que alimentó con su leche a Zeus, derrocha sus frutos de manera inagotable, pero aquí no es un don otorgado por los dioses, sino un fruto conquistado por el triunfo de la Paz.

Esta última representada por una delicada diosa, siempre joven y bella, casi desnuda que irradia una pureza virginal. En un gesto de límpida sensualidad, con la mano izquierda acaricia su flotante cabellera, mientras que relajada la derecha sostiene un espejo, símbolo del conocimiento de sí mismo: “componer lo invisible a partir de lo visible, para hacer emerger lo que permanece oculto y escondido”, dijera Hermes: la Verdad es también prudencia y creación de sí mismo.

A su lado se encuentra la Ley con túnica griega, impassible y serena, penetrante y visionaria, firme y clara. Mantiene los ojos fijos en el porvenir y una postura de dignidad acentuada por el gesto de su mano derecha plantada en el talle. La izquierda mantiene un cetro de justicia y las tablas, atributos del que rinde justicia y promueve la soberanía de las leyes. La deidad que está ubicada al lado de las virtudes naturales es la elocuencia, representada aquí por una joven que pronuncia apasionada y convincente un vigoroso discurso. Apoyada en el brazo de la curul donde reposan los documentos que defiende, se mantiene erguida. En escuadra la izquierda sostiene un pliego enrollado en una actitud pujante, de su boca abierta parecen salir palabras...

El mensaje que aporta el conjunto de las cariátides es penetrante, diáfano y claro cual modelo a seguir: los ocupantes del recinto deben cultivar la fuerza, mantener la paz, alimentar el trabajo, aplicar la verdad y utilizar la elocuencia para construir el imperio de las leyes... dar sentido al tiempo humano que se cumple entre la edad juvenil y edad madura. Un mensaje que se conjuga con el discurso que contiene el frontón principal.

EL FRONTÓN: MENSAJES Y MISTERIOS

En el tímpano del frontón de la fachada principal se encuentra el más importante de los motivos que tiene el edificio. Se trata de un triángulo

de 30.36 metros por 4.96 de alto y un ángulo superior de 108 grados, dispuesto sobre el entablamento en el pórtico de la entrada principal. Es la parte exterior más visible, la cara que anuncia el sentido del discurso general que tiene el edificio mismo, su carácter y originalidad.

Los frontones son típicos de la arquitectura clásica y neoclásica. En el Renacimiento, y luego en el siglo XIX el uso del frontón se consagró a los edificios neoclásicos importantes destinados al culto, la administración y el gobierno. La mayoría de parlamentos lo usa en su arquitectura. Así lo vemos en el Reichstag de Berlín que cuenta con un frontón dedicado a la unidad alemana; en el centro del tímpano, bajo la corona imperial, se encuentra un enorme escudo franqueado por dos guerreros míticos; a los lados diversos personajes que encarnan la ciencia, el trabajo, las artes, así como objetos que representan el progreso: el martillo, la imprenta o el compás. Incluso se ve a un artista tallar la escultura del Emperador Guillermo I, artífice de la unidad alemana.

El lenguaje iconográfico del Reichstag pertenece al lenguaje del mundo sajón y los personajes no construyen oposiciones. Otros parlamentos recurren a motivos grecolatinos. Es el caso de los frontones de la Asamblea Nacional de París y del parlamento del antiguo Imperio austríaco, en Viena, dedicado a Palas Atenea. El primero, más conocido por Bénard, tiene una historia singular. Cuando el Palacio Bourbon fue adaptado para Asamblea Nacional, tuvo el mismo propósito que el Reichstag, celebrar las glorias que alcanzó Napoleón I en Austerlitz. En 1815, al regresar los Borbones al trono, los bajo relieves fueron destruidos y reemplazados por escenas donde Luis XVIII ofrece la Constitución a los franceses. La Revolución de julio de 1830 obligó al Rey burgués, Louis Philippe, a reemplazar por tercera ocasión las esculturas por las actuales. Pobladas de alegorías clásicas y a semejanza del frontón del Partenón, las nuevas esculturas activan el principio de oposición: aparece una Francia de pie frente al trono, acompañada por dos deidades que representan la Fuerza y la Justicia llamando a otros personajes para que juren obediencia a las leyes. La supremacía de las leyes se opone al reinado de los monarcas.

Conocedor de esos y otros parlamentos, Bénard buscó hacer una obra de arte única y digna de los representantes del pueblo mexicano, a quienes estaba destinada, pero con la tradición griega y latina que tanto amaba. El problema que se planteó fue cómo conjugar en un concepto la singularidad mexicana con la sensibilidad clasicista y republicana. Para nosotros el problema hoy es cómo reconstruir ese concepto si la obra no

se realizó. El grupo de esculturas nunca se fundió en bronce, como estaba previsto, ni se cubrió con azulejos el fondo del tímpano para resaltarlo. Sólo quedaron en estado de maqueta. Algunos allegados a la familia Bénard cuentan que el grupo escultórico ya terminado fue embarcado con destino a Veracruz durante la Primera Guerra Mundial, pero que el barco donde venía recibió un torpedo de un submarino alemán y se hundió en el Atlántico; sólo un buen golpe de suerte podría sacarlo de las profundidades del mar o quizá el mismo Poseidón...

Desgraciadamente, la correspondencia privada de Bénard revela que en 1921 el escultor Adnré Allar aún lo tenía en París, y que Bénard mismo le ayudó a formular la reclamación para que, a cambio de su entrega en el Consulado mexicano, el Gobierno cubriera al escultor el faltante del total de los 234 mil pesos, en que estaba presupuestada la obra¹⁵. Por lo que esa bella historia de que viven en el fondo del mar, pasará a formar parte de las leyendas que rodean a nuestro edificio. Sin embargo, la única manera de reconstruir el grupo escultórico es a través de los polvosos proyectos y dibujos que conserva la SCOP, ya transformados en registros digitales que permiten agrandar la imagen para identificar los detalles. Hasta el momento sólo encontré cuatro proyectos del frontón y una fotografía de la maqueta, aunque seguramente debió haber elaborado algunos más que no se han localizado.

En una nota, probablemente de 1906, Bénard avanza una idea de los personajes que quiere incluir en el Frontón y que hoy podemos identificar en los proyectos. En total son 13 personajes, sin contar a los niños, los animales y los objetos. En cada proyecto Bénard perfeccionó y dio mayor profundidad a su composición, pero no la reveló directamente, sino hasta el último momento... Probablemente por la dificultad en concebir el concepto y perfeccionar la manera de expresarlo, así como por la supervisión constante de la SCOP que tenía que aprobarlo todo. Las modificaciones que aplicó fueron paulatinas: cambió algunos personajes, estilizó otros, quitó y agregó objetos simbólicos para corregir sus atributos y fortalecer el significado deseado, pero mantuvo siempre la misma coherencia en su estilo y en la estructura de oposiciones, inspirado en el frontón de Atenas. Sólo que aquí innova al proponer superar la lucha de opuestos mediante el entrelazamiento creativo.

El conjunto de esculturas se divide en tres grupos: del lado izquierdo

¹⁵ Carta de Émile Bénard al escultor André Allar, 18 de abril de 1919, AFM.

el pueblo mexicano; a la derecha, las deidades; y en el centro una Diosa en su carro del Triunfo, la República. El pueblo mexicano está representado por una familia que avanza hacia el carro del Triunfo; el padre lleva en su diestra a un niño con jorongo y calzón de manta, con la derecha mantiene un sombrero para saludar y recibir; tras ellos camina la madre que carga en las espaldas a un bebé enredado en el rebozo. Una niña corre tras ellos; la plasticidad del rebozo que ondea en el viento, nos deja la impresión de movimiento, con la mano izquierda la niña acaricia a un perro que también camina. Al fondo, recostada, la gran madre espera: torso desnudo, pechos generosos, amorosa los ofrece a un bebé. A sus pies un agave de donde todo inicia.



¿Una representación estereotipada de lo mexicano? Ciertamente, pero no muy diferente a las imágenes que construirán los revolucionarios y que los muralistas difundirán como estampas de la identidad mexicana... claro, con el límite academicista. ¿Bénard se adelanta a su tiempo? No, vive su momento, ofrece una solución adecuada a la representación del pueblo al que está destinado el edificio, se muestra perceptivo y sensible a una realidad en la que decidió enraizar su corazón y su familia.

Pero la lectura clasicista nos llevaría a percibir que tanto el maguey, como la madre generosa representan a la diosa de la tierra, de donde todo emerge. Encarna la bondad maternal y la fertilidad de la naturaleza, así como a la diosa primigenia, símbolo de regeneración. La fertilidad femenina es reconocida como la más antigua de todas, anterior a la cultura del poder y dominio masculino. La diosa Gea, la de los amplios pechos, cría a todos los seres, los nutre y recibe después sus semillas fecundas. La teogonía de Hesíodo relata cómo Gea engendra al cielo, Urano, para cubrirla y crear a los mares. Urano la posee y engendra a los Titanes y Cíclopes de

los primeros tiempos, entre ellos al terrible Cronos, el tiempo que todo lo devora. La combinación entre el maguey, estereotipo de la flora mexicana, y la diosa sugiere el mito de origen: el caos de donde todo emerge.

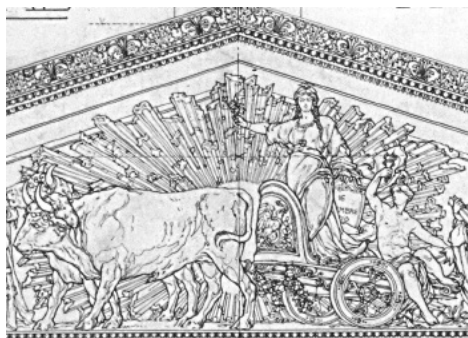
En oposición a los hombres y al caos, se encuentra el grupo de los dioses y el orden divino, al norte, que como todo discurso simbólico encarna múltiples lecturas. En el primero, dios es un joven sentado en el carro de triunfo, que en sus notas Bénard llamó “espíritu humano”. El joven, torso desnudo, lleva en la mano derecha una antorcha y posa la izquierda sobre una esfera, mundo o universo. El Espíritu humano podría ser Prometeo que entrega el fuego a los hombres para que puedan vivir y crear la civilización... Le siguen dos mujeres tomadas de la mano: una lleva un libro y la otra una alforja y un seno desnudo... ¿las ciencias y las artes? Porque no, pero también pueden verse como Atenea que porta la sabiduría, el libro —sabiduría y revelación—, unida a la generosa Deméter, con seno desnudo, que lleva la alforja para regar los campos, derramar la prosperidad y la vida.

Tras ellas viene otra mujer que mira a un niño y amorosa lo quiere conducir hacia adelante. Con la mano izquierda le hace un gesto de extrañamiento a la altura de su cara; altivo y desnudo, con la túnica enredada, el niño tiene la expresión de comprender, su copete flamea hacia el cielo... La mujer que lo guía tiene el pelo recogido, la túnica vuela con el aire y presenta el seno derecho desnudo... por su ubicación y gesto, la escena recuerda a la niña del lado izquierdo que conduce al niño mexicano... Pero como diosa podría ser Venus o Afrodita con su hijo Eros; fuerzas del amor, la sexualidad, la fertilidad y la vida...

En el ángulo derecho del tímpano emerge del agua un dios montado en un caballo, lleva un tridente en la mano izquierda, con la derecha apunta vigoroso hacia adelante, indicando la dirección y dando impulso y movimiento al conjunto... tras él, como réplica al maguey del extremo izquierdo, se ve un enorme pez...

Los opuestos se complementan: de un lado el caos de los hombres, del otro el orden de los dioses; a un extremo el maguey que es la tierra, al otro el pez que es el agua. Ambos constructores de la agricultura y la civilización. En medio se encuentra el elemento unificador: la nación mexicana montada en el carro de Triunfo. La República eleva un laurel con la derecha y con la izquierda mantiene un escudo donde está inscrita la fecha del inicio del movimiento por la Independencia: 16 de septiembre 1810, fecha fundacional de la patria. Así, los elementos primordiales

y opuestos se complementan, los hombres y los dioses se mezclan y contribuyen al triunfo y/o nacimiento de la nación mexicana.



¿Quién es esa diosa que aparece como la más importante en ese frontón del santuario? Si la clave del discurso iconográfico de Bénard es la oposición que se complementa en los entrelazamientos, entonces la mujer debería superar las oposiciones mediante un tercer elemento a descubrir. Es preciso mirarla a detalle para que sus símbolos nos la revelen con todo su poder. En los cuatro proyectos de esculturas para el tímpano que dibujó Bénard, se constata una estilización de los signos de esta deidad: al principio llevaba un seno desnudo y la túnica amarrada a la cintura; luego la vistió y le puso un nudo en el pecho. En la cabeza llevaba una estrella que se transformó en media luna y terminó en forma de pequeños bucles en el pelo imitando a unos cuernitos. ¿Se trata de los atributos de Isis? En la lógica simbólica es muy probable. Y en la del discurso sería muy certero.

Isis es la portadora de uno de los mitos más antiguos de Egipto que fue retomado por griegos y romanos. Era la hermana y esposa del rey Osiris a quien su hermano Seth quería derribar para ocupar su lugar. Ambos se confrontaron y Osiris muere. Convertido en rey, Seth mete en un cofre el cuerpo de Osiris y lo lanza al Nilo. Isis, convertida en buitre o halcón, recorre el Nilo hasta encontrarlo. En su búsqueda concibe a un hijo, Horus, y regresa a Egipto. Pero Seth le quita el cuerpo de Osiris, lo despedaza en 14 partes y nuevamente lo dispersa en el territorio egipcio... Conmovido por el dolor de Isis, el dios Ra integra el cuerpo de su amado que ya se encontraba en el

inframundo reconocido como un rey. Mientras tanto, Horus vence a Seth y ocupa el trono de Egipto. Así, los tres héroes reinan: Horus, hijo, reina sobre los vivos; Osiris, padre, sobre los muertos; mientras que Isis, esposa y madre devota extiende su poder a todo el universo. Ella detentaría los secretos sobre la vida, la muerte y la resurrección. De ahí el culto a los misterios.

De acuerdo con esta síntesis del mito, en el discurso del edificio Isis funcionaría como la unión entre los elementos opuestos —tierra, agua, viento y fuego—, cierto, pero también entre los espacios existentes: el cielo, la tierra y el inframundo. Así, el juego de las oposiciones creativas se entrelaza y desarrolla hasta el extremo: la perpetua resurrección. El edificio estaría destinado a renovar las viejas leyes para hacer nuevas y conducir la nación al triunfo de la civilización sobre el caos: una evolución que todos creían perpetua y posible, pero que se estrelló contra la convulsa realidad.

"LA RELIGIÓN CIENTÍFICA" DE UNA NACIÓN REPUBLICANA

¿Cómo podemos pensar el sentido del discurso contenido en el proyectado Palacio Legislativo Federal, si no se terminó el edificio? Nadie, fuera del círculo de los asistentes al taller del arquitecto Bénard y, evidentemente, los supervisores de la obra y los allegados a las altas esferas del poder (Limantour y Díaz, por supuesto), conoció a detalle ese discurso. Los elementos decorativos de la gigantesca cúpula, el águila y los grupos escultóricos del frontón o las seductoras cariátides, nunca fueron colocados en su sitio para, dar vida al verbo, articular el mensaje y darlo a conocer. Al contrario, años más tarde, esas esculturas fueron desnudadas de su significado original y recicladas como adornos en otros edificios: el águila, por ejemplo, corona el monumento a la raza...; las esculturas de las deidades embellecen el Palacio de Bellas Artes: los dos grupos de la juventud y la edad viril flanquean su entrada, mientras que las bellas cariátides fueron colocadas en la terraza principal, resguardadas de las curiosas miradas del público, en espera del príncipe que las reviva.

¿Debemos ver en ese gesto un signo de caducidad del discurso del Palacio Legislativo? Por supuesto, pero más allá podemos también ver un signo del agotamiento de un modelo de modernidad, evidentemente afrancesado, que impulsaron las elites porfiristas bajo la hegemonía de los Científicos. Ellos deseaban, como muchos tantos liberales, "elevar el país

al rango de las naciones más civilizadas”, pero su originalidad fue emprender esa evolución por la vía de una modernidad económica —apertura a las inversiones extranjeras—, cultural —educación positivista y laica— y política —consolidar una oligarquía nacional para derivar en un gobierno representativo— bajo el ropaje del afrancesamiento. Un camino que Justo Sierra creía vigente para toda América latina: “el espíritu de la cultura francesa es el ropaje del alma que los países latinos han adoptado desde hace dos siglos”.

La sensibilidad afrancesada también arrojó al imaginario porfirista, articulado por el mito del “hombre providencial”, “el buen tirano”, encarnado en la figura de Porfirio Díaz: “héroe de la paz”, del progreso y del mantenimiento del orden¹⁶. El adelanto que pretendían dar los científicos era transitar hacia un modelo republicano y representativo —cierto, bajo su hegemonía política¹⁷— y materializarlo en piedra; de ahí su voluntad de construir un Palacio Legislativo de esa magnitud. El discurso arquitectónico estaba destinado a modificar el imaginario, remplazar al mito del “buen tirano”, por el de la autoridad de la ley, y coronar, de esa manera, el anhelado modelo afrancesado de modernidad.

Esto nos ayuda a entender la primera paradoja —por qué un gobierno dictatorial, construye un Palacio para que legislen los representantes de un pueblo que tiene sometido— pero no nos dice nada de la segunda paradoja: ¿por qué el edificio emblemático del régimen porfirista se transformó en símbolo de la Revolución que lo derribó? Sólo que esa, es ya otra historia.

¹⁶ Una idea más extensa sobre el imaginario porfirista se puede encontrar en mi artículo: “México: la nueva traza urbana del poder. Fronteras entre las prácticas porfiristas y su modelo republicano”, *op. cit.*

¹⁷ Los científicos querían garantizar su hegemonía y perennidad en el poder, por ello impusieron la reelección del general Díaz y de Ramón Corral, y desecharon la negociación abierta por Francisco I. Madero en su entrevista con el presidente, donde Madero no se opuso a la reelección de Díaz, sólo pedía que dejara libre la elección del puesto de vicepresidente. Al no aceptar, los científicos tuvieron que encarcelar a Madero, anular el cambio por la vía de las urnas, y orillaron a los antirreeleccionistas a buscar el cambio por la vía de las armas.