

- ▲ **Palabras clave/** Monumentos, monumentalidad, México, arquitectura mexicana.
- ▲ **Keywords/** Monuments, monumentality, Mexico, Mexican architecture.
- ▲ **Recepción/** 16 agosto 2017
- ▲ **Aceptación/** 19 enero 2018

Memorias perdidas: La transformación del monumento en la ciudad mexicana contemporánea

Lost memories: The transformation of monuments in contemporaneous Mexican cities

José Manuel Falcón

Doctor en Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya, España.
 Profesor e investigador, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), Departamento del Hábitat y Desarrollo Urbano, México.
 falcon@iteso.mx

RESUMEN/ Un monumento surge para perpetuar la memoria de algo, dotando de identidad y representación a un colectivo. No obstante, en tiempos recientes en México, ese concepto de memoria se ha desvirtuado en beneficio de monumentos con fines propagandísticos, pero sin entender su función en la ciudad. Bajo este panorama, este trabajo expone el caso mexicano del "Guerrero Chimalli", una escultura megalómana de 70 metros, mostrando, primeramente, un recorrido por las diferentes mutaciones, producto de profundos cambios sociales y culturales, que ha experimentado el concepto de monumento en el contexto local a través de los siglos. Posteriormente, se discute la coherencia del resultado edificado, bajo los valores de la monumentalidad establecidos en diferentes postulados teóricos modernos y posmodernos, donde la tipología es entendida como punto de confluencia de la arquitectura y la escultura, reflejo del espíritu de la época, con un impacto singular como creadora de lugares y memoria en la ciudad contemporánea. **ABSTRACT/** A monument emerges to perpetuate a memory of something, providing a collective with identity and representation. In recent times in Mexico, however, this concept of memory has been misinterpreted to the benefit of monuments as propaganda, without understanding their role in cities. Under this context, this work introduces the Mexican case of the "Chimalli Warrior" –a 70 meter tall megalomaniac sculpture– firstly showing the many changes experience by the concept of monument in the local context throughout the centuries, which are explained by deep social and cultural transformations. Subsequently, the consistency of the built outcome against the values of monumentality established in different modern and postmodern theoretical stances is discussed, where the typology is understood as the place for the confluence between architecture and sculpture, a reflection of the spirit of the epoch, with a unique impact as a builder of places and memory in contemporaneous cities.

INTRODUCCIÓN. La razón de ser de un monumento es la memoria. La monumentalidad está asociada, comúnmente, a la edificación donde se privilegia la gran escala con un sentido de proporción estética, y donde los materiales son los adecuados para apoyar la permanencia de la memoria a través de sus formas escultóricas en el espacio público. En este sentido, Henry-Russell Hitchcock ha asociado la monumentalidad a las edificaciones que han sido creadas con maestría, arte y constancia, capaces de producir un impacto emocional en la

sociedad (Russell Hitchcock 1948). De acuerdo con Françoise Choay, la preocupación moderna del arte y la arquitectura con la idea de la monumentalidad y el valor histórico de los monumentos, inició en 1420, cuando el Papa buscó restaurar el prestigio de Roma, revalorizando la antigüedad clásica y su esplendor a través de la conservación de un pasado monumental hasta ese momento en ruinas (Choay 2000). En los siglos siguientes, las ideas de monumento y monumentalidad evolucionaron hasta un punto donde fue necesario discutir las. Así,

en *The Modern Cult of Monuments* (1903), Alois Riegl afirmó que los monumentos poseen una función conmemorativa que se sirve de dos valores: el valor histórico y el valor de la antigüedad. Para Riegl (1903), el valor histórico sería el nuevo valor predominante —por encima del de la antigüedad, el cual valora la apariencia sensorialmente antigua de una obra—, y una parte inseparable del culto a los monumentos. Está basado en cada etapa en que el monumento ha representado algún valor por su mensaje dentro de la creación humana.

La idea de monumento ha sido, históricamente, polémica. Desde Riegl, la modernidad ha condenado al monumento por su incapacidad de crear cambios radicales. Robert Musil mencionó que “no hay nada en este mundo más invisible que un monumento (...)”. Están impregnados de algo que repele la atención (...)” (Musil 1978: 506). Por su parte, en *The Death of the Monument* (1937), Lewis Mumford los describió como una carga para la ciudad moderna. En una dirección opuesta, arquitectos como Aldo Rossi, se pronunciaron considerándolos como elemento fundamental en la configuración de las ciudades (Rossi 1992). En esa misma línea, James Stirling mencionó no entender una ciudad sin monumentos, y afirmó que es un deber disciplinar el realizarlos (Baker 2011). Dadas estas características, es común que los gobernantes utilicen los monumentos como elementos de propaganda, beneficiando ideologías y personajes que les son afines (Bellentani y Panico 2016).

En el contexto mexicano, se presenta un fenómeno peculiar, consistente en la construcción de monumentos que representan una crisis de identidad al querer conmemorar un pasado mejor —y rectificar el curso histórico— y crear artificialmente un presente mejor —visible—. Como ha mencionado Octavio Paz, Premio Nobel mexicano, el país posee una obsesión por sus “múltiples pasados”, [pues] “vivimos entre el mito y la negación, deificamos ciertos períodos y olvidamos otros” (Paz 1983: 23). Esto ha sido terreno fértil para la tendencia de construir monumentos sin un mensaje coherente, pero con intenciones propagandísticas y de espectáculo. Este trabajo aborda el concepto de monumento en México desde los principios de la arquitectura mesoamericana hasta la actualidad, presentando como caso de estudio el “Guerrero Chimali” del artista Sebastián. Un monumento de alto coste, con una figuración literal, intenciones políticas polémicas y un papel urbano retador en una comunidad donde el 63% de la

población es pobre. En cuanto monumento, el “Guerrero” es analizado en su significado y expresividad —crear memoria—, su funcionalidad —su aportación a la ciudad— y su comprensión del contexto, con respecto a las teorías modernas y posmodernas de la monumentalidad, así como su congruencia con la tradición.

LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA MEXICANA: MONUMENTALIDAD MILENARIA.

Los vestigios más antiguos de civilizaciones en Mesoamérica están fechados alrededor de 2.500 a.C. Ya en el Preclásico inferior aparecen manifestaciones culturales de grupos dedicados a la producción de cerámica en la región central de México. En este lugar, “[...] la natural evolución de los conceptos religiosos consolida los principios de una teocracia, que demanda de la comunidad la edificación de estructuras pétreas dispuestas a perdurar frente al paso del tiempo” (De Anda 2013: 17). Existió, así, una intención monumental demostrativa donde en los complejos urbanos y arquitectónicos mesoamericanos se encuentran esencias como el reflejo de la cosmogonía y la supremacía del hombre. Teotihuacán, en el Valle de México, (imagen 1), ciudad de dioses, divinizada por los aztecas, representa un fluir perpetuo de las fuerzas cósmicas y sintetiza la visión holística mesoamericana que se inscribe en el ritual y el acontecimiento. En Teotihuacán, la estructura social se inscribió en la vida ritual, a través de pirámides, palacios, montículos y líneas horizontales contundentes.

Por otra parte, en culturas como la maya, en el sur de México, existió una tendencia a disponer sus edificios como un ‘pacto’ entre la naturaleza y la obra humana. La relación visual que se establece entre el paisaje y los elementos arquitectónicos en lugares como Monte Albán, se convierte en un contacto inmediato entre la edificación y el medio natural (imagen 2). La estructura cosmogónica de templos y pirámides fue reproducida en la vida cotidiana. Para los mayas, los templos son “casas de los dioses y de sus ancestros, [...] son modelos



Imagen 1. Teotihuacán. Monumentalidad como síntesis de la visión mesoamericana (fuente: El autor).



Imagen 2. Monte Albán. El pacto maya de la arquitectura con la naturaleza (fuente: El autor).



Imagen 3. Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el prototipo monumental de la época (fuente: El autor).

tridimensionales del cosmos” (Taube 2013: 91). La conquista por parte de los españoles del territorio mesoamericano marcó una ruptura. La destrucción de los monumentos prehispánicos en el siglo XVI buscó reutilizar el material de construcción y derribar el paganismo. Esto fue reflejado por la arquitectura y las obras nuevas que elevaron el poder eclesiástico. Durante el virreinato, los monumentos, tales como los arcos del triunfo dedicados a los virreyes, fueron una manera de servir al Rey y a Dios. Los últimos años del virreinato fueron

el marco temporal para la aparición de la arquitectura neoclásica, que sería enseñada en la Academia de San Carlos. La guerra de independencia (1810-1821) reflejó la inestabilidad de las estructuras sociales y políticas, manteniéndose el país en turbulencia hasta finales del siglo XIX. La situación del nuevo país independiente motivó la producción de símbolos, con el objetivo de formar una tradición propia tras tres siglos de invasión española. Constantemente se recurrió a enaltecer el movimiento de independencia y a sus personajes. Los monumentos reflejaron los cambios en las transiciones de los poderes gobernantes, aunque su arquitectura siguió apegada a la ortodoxia neoclasicista y, posteriormente, a las revisiones historicistas. El palacio se convirtió en el prototipo monumental del período (imagen 3). En 1877, durante el gobierno de Porfirio Díaz, se expidió un decreto que estableció el colocar monumentos conmemorando las batallas del país en la avenida Paseo de la Reforma. Resulta destacable la creación de este eje conmemorativo que, a la par, se convirtió en un eje político donde se mostraban 36 figuras de los personajes célebres de los diferentes estados de la Federación, previamente filtrados por el gobierno (Zárate 2003). En esta época, la escultura desempeñó un papel pedagógico trascendental, ya que intentó introducir una nueva estética a la ciudadanía, a la vez que ilustraba la figura de los héroes nacionales. Una vez más, la misión de los monumentos fue crear y sostener una memoria histórica colectiva, homogénea y nacional. Como menciona Zárate), “los ideólogos del país buscaron símbolos materiales de la mexicanidad que se convertirían en los personajes a monumentalizar” (439). El fin de la revolución mexicana (1910-1917) provocó nuevamente un cambio ideológico, aunque permaneció la alianza entre la política y la arquitectura. El nacionalismo, la estética del Art Decó y la aparición del funcionalismo y la influencia europea de Le Corbusier, fueron una búsqueda de nuevos principios para la arquitectura, aunque

sin deslindarse de la grandilocuencia del Estado. El Monumento a la Revolución, obra de Carlos Obregón Santacilia (imagen 4), representó “simbólicamente la solidez y permanencia de la revolución mexicana (...) y el robustecimiento del nuevo estado mexicano sobre los vestigios culturales del positivismo” (De Anda 2013: 193). Las décadas siguientes fueron fructíferas para la edificación de obras públicas monumentales, reflejando la búsqueda de la arquitectura mexicana para establecer un estilo propio, en algunos casos a través de una revisión e integración sensata de la tradición constructiva mesoamericana (Alberto T. Arai o la obra de Agustín Hernández) (imagen 5) o de la interpretación particular de las tendencias arquitectónicas internacionales de González de León y Zabudovsky (imagen 6). Junto a estas exploraciones, el Estado siguió autoafirmándose a través de obras públicas, símbolos y memorias de un período de prosperidad (López 2009). En las décadas de 1980 y 1990, la debacle del proyecto de nación que inició con las crisis económicas, generó una incapacidad gubernamental para continuar con las políticas de construcción de obras públicas, provocando el fin del monumento como obra representativa de una colectividad y descargando en manos privadas la construcción de las obras emblemáticas de la ciudad. La desigualdad es notoria en los rascacielos, centros comerciales y hoteles de lujo, al lado de zonas de pobreza y desolación. Estas diferencias sociales, que cada día son mayores, son un obstáculo insalvable para legitimar los significantes de las obras monumentales. Como mencionó Villagrán García, la arquitectura mexicana es “un verdadero mosaico de formas que van desde aquellas auspiciadas por economías elevadas de origen público o privado, hasta escuelas modestas y paupérrimas” (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México 2001: 59). Actualmente, y después del desencanto, producto de una sucesión ininterrumpida de crisis que han dejado más de 53 millones

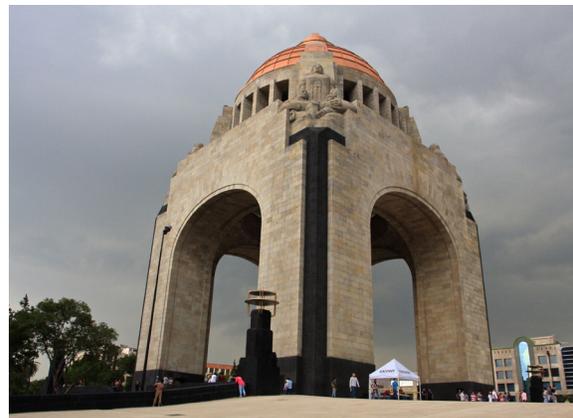


Imagen 4. El Monumento a la Revolución. La representación simbólica de la solidez de la nación (fuente: El autor).



Imagen 5. Agustín Hernández y la geometría mesoamericana. Escuela de Ballet Folclórico (fuente: El autor).



Imagen 6. La tectónica reinterpretativa de las tendencias de la época. Arquitectos González de León y Zabudovsky, Universidad Pedagógica Nacional (fuente: El autor).



Imagen 7. Un monumento inconcluso: “El Monumento al mestizaje”, Chetumal, México (fuente: El autor).

de pobres, los monumentos, adoptados nuevamente por el simulacro político y desarrollados como obras de propaganda, han quedado vacíos: no existe una ideología o un enlace intelectual con tradiciones propias que los sustenten. El monumento, en su acercamiento al espectáculo, ha buscado llenar vacíos conceptuales y socioculturales con teatralidad política. Como menciona el artista Miguel Ángel Ledezma, son “forzadamente, inútiles, artísticamente pobres. Están cumpliendo la función de justificar el gasto que el Estado dice realizar en arte” (Amador 2015).

Así pues, monumentos como la “Estela de Luz” (2011), de 104 metros, en la Ciudad de México; el inacabado “Monumento al mestizaje mexicano” (2012), de 70 metros de altura, en la bahía de Chetumal (imagen 7); el “Monumento a la mexicanidad” (2013), de 62 metros en Ciudad Juárez; y el “Guerrero Chimalli” (2012-2014) —analizado en las páginas siguientes—, de 70 metros, en Chimalhuacán, estos últimos tres del artista Sebastián, constituyen ejemplos de ello.

BAJO EL CONCEPTO DE MONUMENTALIDAD.

Chimalhuacán, considerada una de las cunas del hombre mesoamericano, es una población con más de 600.000 habitantes, y tiene uno de los índices de desigualdad y delincuencia más altos del país. Es en esta ciudad donde se inauguró en 2014 el “Guerrero Chimalli”, una figura roja de acero de 33 piezas, 600 toneladas y 60 metros de altura, sobre un pedestal de 10 metros, con un costo cercano a los 4.5 millones de dólares —incluyendo la adecuación del espacio público. Fue creado como monumento para perpetuar la memoria de la resistencia del pueblo a la invasión española de 1521.

La composición volumétrica del “Guerrero”, lejos de la característica abstracción escultórica de Sebastián, su autor, presenta literalmente una caricaturesca interpretación geométrica de un guerrero que, con su *chimali* (escudo, en náhuatl), en palabras del gobernador del Estado, “protegerá a los habitantes de la pobreza” (Espinoza 2015) (imagen 8). El “Guerrero”, lejos de proyectar esa imagen, se muestra como un artificio de coste excesivo, sin visión social y ejemplo de despilfarro (De Llano 2015). En México, la manipulación simbólica del monumento presenta un panorama desalentador. En palabras de González (2015): “Sin planes y programas de desarrollo urbano e impacto social que contextualicen y justifiquen el sentido, valor simbólico, significado político y costo de la escultura pública, las ciudades son ocupadas por encargos discrecionales de los funcionarios en turno”.

El simbolismo patriota del “Guerrero” ha sido incomprendido por la población (Carranza 2014), donde se ha asociado su mazo —confundido con una antorcha— y su color —rojo intenso— a la imagen institucional de la asociación política que gobierna la zona: Antorcha Campesina —la autodenominada organización de los pobres de México—, la cual ha sido vinculada a actos de corrupción² y criticada por formar parte del partido en el poder presidencial (PRI). Por su parte, Sebastián ha sido acusado de alejarse de

su estilo y generar una “figuración forzada con fines maquiavélicamente políticos” (Espinoza 2015).

En los años 80, el considerado padre de la teoría de la arquitectura en México, José Villagrán, realizó en sus textos un extenso resumen de fórmulas y trazos geométricos, enfocados a proporciones armónicas —y pensando en la gran escala— que pueden ser aplicados en las obras consideradas monumentales (Villagrán 1989). Bajo esta lupa, el “Guerrero” posee en sus dimensiones y piezas, según su autor, una lógica interna. No obstante, carece de referencia alguna al contexto (imagen 9). De esta manera, el elemento resulta arbitrario en comparación con la tradición mexicana prehispánica donde, como se explicó, cada medida es referencia del conjunto, del entorno y del universo.

Si bien los monumentos representan, en muchas ocasiones, la verticalidad del espacio público, la exageración de la altura como legitimación del “Guerrero” resulta ingenua³. Su altura de 70 metros, comparada por Sebastián con la de la Estatua de la Libertad, pasa por alto las diferentes escalas del territorio. Luce desproporcionado en cuanto a la escala de las calles colindantes, a la del barrio —edificaciones que no llegan a tres niveles— y a la de la ciudad (imagen 10). Aprovechando su altura, en su brazo derecho se construyó un mirador para 30 personas. Sin embargo, este espacio carece de hitos a los cuales mirar más allá de los techos grises que acaparan el entorno. A este espacio se asciende desde la base, donde se ha montado una exposición con propaganda política de Antorcha Campesina. En la ciudad contemporánea, los monumentos son esenciales en la apropiación simbólica del espacio público por parte los habitantes (Castells 1998). Desde el punto de vista urbano, el “Guerrero” aportó como espacio público al rediseño de la plaza situada en su base, con un coste de 1.4 millones de dólares. Se trata de una plancha lineal de concreto en el espacio central de la Avenida Bordo de Xochiaca, donde se encuentran una

¹ Chimalhuacán significa “lugar de los que tienen escudos”.

² Se le ha acusado de apropiarse de recursos de los más pobres a los cuales después les cobra por ellos, de presionar a gobernantes con amenazas de manifestaciones masivas; y de apropiarse de las líneas de transporte y de servicios como la recolección de basura.

³ Sebastián justifica la incongruencia de la escala en referencia al entorno urbano buscando un “impacto de grandiosidad” (De Llano 2015).

terminal de transporte público, una fuente infantil, puentes sobre un arroyo artificial, bancas y escasas áreas ajardinadas. El trazado lineal de este espacio, denominado 'paseo turístico', no favorece el encuentro social de peatones —demasiado sol y poca sombra— y no invita a realizar actividades de forma consistente para distintas edades (imagen 11). Es un espacio de transición, desconectado programáticamente del "Guerrero", que en conjunto no ha logrado crear un lugar.

En los años 40, Sigfried Giedion, en colaboración con Josep Lluís Sert y Fernand Léger, escribió un polémico manifiesto sobre la nueva monumentalidad —encontrando oposición de personajes como Mumford, quien había declarado la 'muerte' del monumento⁴. En *Nine Points on Monumentality*, los autores remarcaron la función de los monumentos como vínculos que deben expresar el pensamiento del pueblo, y dictaron puntos fundamentales para alcanzar esa nueva monumentalidad: trabajo interdisciplinar y convergencia de las artes; los elementos naturales; materiales y técnicas apropiados; y, como elemento clave, la selección correcta del sitio (Giedion

1993 [1943]). Al siguiente año, Giedion ampliaría su postura en el texto, *The need for a new monumentality*, donde reafirma las nuevas funciones y responsabilidades de la monumentalidad, buscando "algo más que un requerimiento funcional (...)" (Giedion 1944: 552).

Entendiendo la vigencia de esta selección de teorías modernas y posmodernas de los párrafos anteriores, en el siglo XXI el "Guerrero Chimalli" presenta un programa que no ha entendido el contexto; una memoria difusa que irónicamente tendría que perpetuar, y una figura intrascendente donde los habitantes no han comprendido su tradición ni entendido su futuro prometedor⁵. Monumentos como éste, "en lugar de significar algo para la población que los ve todos los días, acaban convertidos en una distracción y hasta en una ofensa o un estorbo" (Amador 2015). En un sitio con numerosas carencias a nivel urbano, la acción lógica indicaba la inversión de los recursos en infraestructura elemental. El "Guerrero" representa "la manipulación o usurpación de la identidad de los monumentos por parte del Estado, para hacer más tolerable la realidad de

los habitantes, para que se entretengan en medio de su pobreza" (Amador 2015). Ante las numerosas críticas, Sebastián lo ha comparado con el Pompidou y la pirámide del Louvre: "Monumentos que fueron rechazados y al final se han convertido en íconos" (Ortuño 2014).



Imagen 9. Ensamblaje de piezas del "Guerrero Chimalli" (fuente: Recóndito 2017).



Imagen 8. Megalomanía y manipulación simbólica: El "Guerrero Chimalli" (fuente: El autor).



Imagen 10. Un monumento que ignora el contexto (fuente: El autor).

⁴ Mumford desecharía de raíz la idea de un monumento moderno: "Si es monumento no puede ser moderno y si es moderno no es un monumento" (Mumford 1937: 266).

⁵ La escultura ha sido objeto de burla en las redes sociales, mientras que los habitantes lo han llamado "un guerrero de otro siglo", "un demonio" o "un guerrero azteca", mencionando incluso que "el Guerrero Chimalli nunca existió" (De Llano 2015).



Imagen 11. El corredor turístico en torno al monumento (fuente: Liga. Espacio para Arquitectura 2016).

CONCLUSIONES. Las principales oficinas mexicanas actuales se han ocupado más de lo inmediato que de lo trascendental. Como se ha expresado, la arquitectura mexicana ha tenido una relación peculiar con el tiempo. Si en el siglo XX se buscó retomar la monumentalidad ancestral mediante mecanismos de reinterpretación formal, icónica, en el siglo XXI se han abandonado las referencias históricas y se ha perseguido el impacto mediático con construcciones megalómanas, simuladas, rápidamente planeadas y otorgadas, que pasan de moda al poco tiempo de ser inauguradas. “El Guerrero Chimalli” es un ejemplo claro: un monumento que ha fracasado en su función conmemorativa y en su representación patriótica de la comunidad local, donde la ingenuidad y literalidad de sus caricaturescas formas son el producto de una orfandad intelectual. Éstas son la concretización de la incapacidad arquitectónica nacional para conciliar sus múltiples pasados con su presente y con su realidad convulsa. Este clima es terreno fértil para la producción continua de monumentos de memorias perdidas, que no recuerdan nada, y de arquitecturas del exceso que serán, únicamente, tránsitos fugaces, incapaces de crear ciudad. ▲▲

REFERENCIAS

- Amador, J., 2015. El “Guerrero Chimalli”, de Sebastián, una imposición. *Proceso*, 26 de mayo, sección cultura.
- Baker, G., 2011. *The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford: A Study of Architectural Creativity in the Twentieth Century*. Farnham: Ashgate.
- Bellentani, F. y Panico, M., 2016. “The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach.” *Punctum*, 2, (1): 28-46.
- Carranza, P., 2014. El Guerrero Chimalli causa controversia. *Récord*, 27 de diciembre.
- Castells, M., 1998. *Espacios públicos en la sociedad informacional, Ciutat Real, Ciutat Ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern*. Barcelona: CCCB.
- Choay, F., 2001. *The invention of the historic monument*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA), 2001. *José Villagrán García (1901-2001)*. Textos Escogidos. México: CONACULTA.
- De Anda, E., 2013. *Historia de la Arquitectura Mexicana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Llano, P., 2015. El guerrero y la antorcha. *El País*, 2 de abril, sección Cultura.
- Espinoza, A., 2015. Un monumento al caciquismo. *Confabulario, El Universal*, 20 de junio, suplemento cultural.
- Giedion, S., 1944. “The Need for a New Monumentality.” En Zucker, P. (Ed.), *New Architecture and City Planning*. Nueva York: Philosophical Library, 549-568.
- Giedion, S., Léger, F. y Sert, J., 1993 [1943]. “Nine Points on Monumentality.” En Ockman, J. y Eigen, E., *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. Nueva York: Rizzoli, 29-30.
- González, B., 2015. Monumental en su mediocridad. *Proceso*, 15 de enero, sección Arte.
- Liga. Espacio para Arquitectura, 2016. *Guerrero Chimalli*. Disponible en: <http://liga-df.com/liga/esp/guerrerochimalli/>
- López, G., 2009. *Arquitectura Mexicana Contemporánea: Crítica y Reflexiones*. México: Designio.
- Mumford, L., 1937. “The Death of the Monument.” En Circle: *International Survey of Constructive Art*, Londres: Faber and Faber, 263-270.
- Musil, R., 1978. “Nachlaß zu Lebzeiten.” En Frise, A. (Ed.), *Gesammelte Werke*. Reinbek: Rowohlt, 506-09.
- Ortuño, G., 2014. Guerrero Chimalli costó 30 mdp; tiene una historia similar a la Torre Eiffel, dice autor. *La República*, diciembre.
- Paz, O., 1983. *Obras Completas, I. La Casa de la Presencia: Poesía es Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Riegl, A., 1996. “The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development (1903).” En Price, S. (Ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 69-83.
- Recóndito, 2017. *Chimalli Warrior*. Disponible en: <https://reconditosite.wordpress.com/2017/04/14/chimalli-warrior/>
- Rossi, A., 1992. *La Arquitectura De La Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Russell Hitchcock, H., 1948. “In Search of a New Monumentality: A Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth.” *Architectural Review*, 104, (621): 117-128.
- Taube, K., 2013. “The Classic Maya Temple: Centrality, Cosmology and Sacred Geography in Ancient Mesoamerica.” En Ragavan, D. (Ed.), *Heaven on Earth: Temples, Rituals and Cosmic Symbols in Ancient World*. Chicago: The University of Chicago and The Oriental Institute of Chicago, 89-103.
- Villagrán, J., 1989. *Teoría de la arquitectura*. México: UNAM.
- Zárate, V., 2003. “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX.” *Historia Mexicana*, 53, (2): 417-446.