

El mapa cuenta una imagen

TERESITA QUIROZ ÁVILA
*Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Azcapotzalco*

CIUDAD DE MÉXICO 1915

La película *El automóvil gris*¹ (1919) recrea los sucesos verídicos de la temible banda de asaltantes dirigida por Higinio Granda Fernández, la cual, asoló la ciudad de México en el año de 1915, robando a ciudadanos ricos y viejos, representantes del sistema decimonónico, quienes guardaban su

1 Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs, *El automóvil gris*. Los fotogramas que se incluyen en el texto forman parte de la edición conmemorativa de la película, realizada por la Fílmoteca de la UNAM/DGAC en 2010; asimismo, cabe señalar que los datos históricos sobre el film y el contexto se han tomado del ensayo de Federico Dávalos Orozco, “En los tiempos del automóvil gris”, que acompaña a dicha edición. La película era muda originalmente y años más tarde fue sonorizada.

La cinta muestra condiciones diversas de la vida capitalina: monumentos, arquitectura doméstica, transporte, oficinas gubernamentales, tiendas, mobiliario e infraestructura urbana, calles y avenidas con sus pavimentos y banquetas. Para los especialistas de la historia urbana, la fotografía de esta cinta es un documento formidable para conocer una imagen de la ciudad en el año 1919, año en el cual se rodó.

fortuna (monedas de oro, joyas) en sus domicilios, debido a las condiciones de inestabilidad política y económica que se vivían en la capital. Tres sucesos acompañan la percepción de inseguridad que en ese año se experimentó en la ciudad y que la prensa registra: la ocupación zapatista, la instauración del carrancismo y la fuga masiva de presos en la cárcel de Belén.

La pandilla del auto gris trabajaba con un alto nivel de profesionalismo, cada golpe estaba perfectamente estudiado y utilizaban recursos novedosos para conseguir su objetivo, no solamente aprovechaban la situación de violencia existente sino que actuaban con tácticas innovadoras como delincuencia organizada, haciendo uso de elementos contemporáneos, los cuales, reflejan la modernidad de la época, además de tener cómplices entre las autoridades de la capital.

Uno de estos recursos novedosos que les permitía tener acceso al interior de los domicilios y con el cual se les distinguió, fue la vestimenta e identificaciones de militares carrancistas, así como documentación y órdenes de cateo oficiales. Los miembros de la banda se disfrazaban para presentarse ante sus víctimas como individuos autorizados para revisar las residencias, los disfraces sembraban falsas pistas en las personas perjudicadas, pues hacían creer que quienes agredían eran miembros del ejército, todo por el traje que portaban.

El automóvil, Overland modelo Turismo 86 descapotable de 1916,² es otro elemento de originalidad, un espléndido auto de color plomizo, el vehículo idóneo para que la banda se desplazara y permitiera salir a mayor velocidad y seguridad del lugar asaltado; éste y su experimentado chofer, quien siempre los esperaba con el motor encendido justo para huir; fuer-

2 El automóvil de 1916, con la salvedad de producción que los hechos reales ocurrieron en 1915 y la película se filmó en 1919. Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*

za automotriz, que les da estatus de modernidad, pues en esa época los autos que transitaban por la capital pertenecían a la clase acomodada.

El tercer aspecto que da singularidad a la agrupación es el mapa; éste sirve para estudiar el terreno en el que se moverán en cada uno de los robos; cartografía que brinda la posibilidad de conocer rutas de movilidad para desplazarse por la ciudad.

A lo largo del film, aparecen dos documentos cartográficos en cuatro escenas.

Fotograma 1

Juramento de la banda, primera escena "Estaremos siempre unidos"



En la primera escena de la película, en el minuto dos (véase *fotograma 1*), los miembros pertenecientes a la banda se ponen de acuerdo para llevar a cabo sus planes de asalto, juran con las manos sobre el plano y una pistola que retóricamente apunta

a la ciudad, al mapa. Dicen “Juremos que estaremos siempre unidos ante el peligro y la ley”. No se observan características del plano. El mapa es testigo y cimienta de su juramento inicial, resulta una especie de *cómplice* de los atracos porque sobre él se organizan los movimientos de la banda, un registro que soporta toda la información del grupo delictivo.

Para el minuto (0:15:49) aparece un segundo mapa (véase *fotograma 2*), mismo que descuelga el jefe de la pared. Se observa que es de la capital, tiene divisiones administrativas por cuarteles que se indican con numeración en dígitos romanos y líneas oscuras que sobresalen, no se identifica título completo pero se pueden distinguir, con dificultad, las palabras *Plano de ...* y un subtítulo, así como coordenadas horizontales y verticales que caracterizan a ciertos planos de rutas de transporte.³ En éste se indica una dirección y ruta, el director de la banda da instrucciones “Mira, este es el camino de la calzada, llegamos hasta este lugar”.

La tercera toma de un plano es en el minuto 43, aquí nos presenta otro mapa de la ciudad de México: un minucioso documento que muestra colonias, zonas urbanas y rurales de la demarcación y el perfecto trazo de las avenidas y calles de toda la capital (véase *fotograma 3*). Se observan cuarteles señalizados por diferentes colores y numerados en arábigos. El fotógrafo del film hace un acercamiento, el mapa se puede ver claramente; el jefe de la pandilla conoce las direcciones donde atacarán y las rutas que deben seguir para llegar al destino de su cometido, así, afirma: “por toda ésta avenida, hasta este punto es la casa del vejete”, y su dedo va recorriendo la reproducción en miniatura de la que representa la avenida Refor-

3 Similar a otro mapa titulado *Plano de la ciudad de México*, de José Valente Baz, de 1923, con la leyenda que indica “el más moderno y completo con todas las calles y paradas de tranvías”.

ma hasta la esquina con la calle de Hombres ilustres.⁴ Calles y avenidas por donde se desplazarán, en su coche gris, son señaladas en el mapa para que sus colaboradores conozcan a la perfección el área donde actuarán.

Fotograma 2

Plano de la ciudad de México con referencia de cuarteles



Cuarta toma, es el mapa intervenido (véase *fotograma 3*). Escena en el minuto 65, en la cual entra la policía a registrar la oficina de la pandilla, descubren evidencias y el mapa con señales que corresponden a las residencias que han sido asaltadas. Con un acercamiento de la cámara al documento, se puede identificar visiblemente el título *Plano de la ciudad de México. Año 1915*, un águila y en el margen superior el texto que dice “Las calles”.⁵

4 Escena de la película *El automóvil gris* (0:43:23).

5 Se refiere a otra escena de la película *El automóvil gris* (1:05: 40-42).

Fotograma 3
Plano de la ciudad de México por colonias



El mapa está señalado con distintivos oscuros que indican los lugares robados. Justo por eso es evidencia irrefutable, al dar testimonio de cada uno de los asaltos. Entonces el soporte de cartón pasa a ser una dermis en la que se van tatuando las claves, secretos y detalles del singular clan; una simple carta gráfica de la ciudad de México se convierte en *el mapa de la banda*, documento privado y secreto al mismo tiempo. Los malhechores lo han resguardado en la oficina hasta que es identificado por la policía, en el momento que irrumpen el centro de operaciones de la banda.

Como señala Kart Scholögel, “No hay guerra que empiece sin mapas, ni guerra que acabe sin ellos”.⁶ En el caso de la

⁶ Kart Scholögel, “Tiempos de mapas. La época contenida en mapas”, *En el espacio leemos el tiempo*, p. 88.

cinta, la guerra de la banda empieza sobre un mapa y termina con otro que los delata. Entonces, la pandilla será eliminada poco después que la policía descubre el plano con los lugares atacados.

Fotograma 4
Mapa para análisis



El texto gráfico ha sido *manipulado* por sus usuarios, va de la pared de la oficina, donde está colgado al escritorio, y mesa de análisis (véase *fotograma 4*); para los miembros de la banda es objeto de uso donde ubican sitios específicos y rutas a seguir. El texto mapa es reflejo de una *intencionalidad* como consecuencia de las necesidades particulares de quienes lo utilizan, pues los sujetos que lo usan imprimen una significación determinada al documento, en este caso el espacio de sus robos a la propiedad privada.

A la intención sigue el marcaje o ubicación de coordenadas en el mapa, aquí es el momento en que se da la intervención, todo objeto que es intervenido sufre una transformación, sobre la base cartográfica original, se colocan puntos de referencia que tienen relevancia y quedan como banderas emblemáticas sobre el mapa, con lo cual, se suman nuevos elementos al gráfico primario. En conjunto, las marcas de la intervención dan un nuevo significado al mapa primigenio, los registros sobre-puestos muestran la ubicación de lugares específicos que cobran sentido por la intención de los sujetos que manipulan el plano. Esta segunda información nos muestra un espacio delimitado dentro del mapa de la ciudad; como resultado de la anotación de direcciones se va conformando un patrón capitalino de sitios de riqueza que indica las posiciones urbanas de ciertos personajes acaudalados. El *mapa de la banda* es una especie de cala con la cual se penetra y realzan ciertos aspectos del territorio y, como toda hendidura, muestra un área sensible en el terreno que puede ser decodificada por quienes la leen: asaltantes y policías. Así, como las muñecas rusas *matruzkas*, existe un mapa dentro de un mapa.

En un solo documento intervenido, se aglutina toda la historia de la pandilla. El mapa de la banda es el repertorio de una temporalidad *sui generis* que indica los movimientos del grupo, desde el primer atraco efectuado y los consecutivos, hasta el momento en que tienen que escapar de la policía. Es pasado y futuro. En un mismo plano se conjuntan tiempos, lugares y movimientos, espacio en acción. Toda una historia que nos narra el mapa en las coordenadas: ciudad de México 1915, asaltos e inseguridad urbana.

En este sentido me interesa rescatar la reflexión de Georges Didi-Huberman, quien señala que la imagen arde con: lo real, por el deseo, la destrucción, por el resplandor que produce, por su intempestivo movimiento, por su audacia y por la memo-

ria que revive, es una huella con tiempos complementarios que en calidad de arte de la memoria no puede dejar de aglutinar gran cantidad de información, la cual, hay que escudriñar:⁷

Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercarse al rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, [de un simple mapa] se elevará una voz [que dice]: “¿No ves que estoy en llamas?”⁸

Se percibe el incendio, el peligro que se sufre con la cotidiana inseguridad que se vive en la urbe capitalina. La película lo demuestra, y el mapa tal documento signado como huella, acontecimiento y permanencia, lo captura y codifica la evidencia. En una narrativa cinematográfica de vanguardia, el director Enrique Rosas nos lleva de los espacios interiores y privados a los exteriores públicos de la ciudad y nos hace observar una selección amplia de ambientes urbanos. Nos enseña la calle en dos niveles: la que se representa dibujada en el plano y la que podemos denominar como *real* habitada. Así dinamiza una lectura que propone al espectador de la cinta y la cual indica que el mapa es igual a la ciudad, pero que a través del plano se pueden conocer y estudiar las vías para saber llegar a un destino determinado.

Los espacios exteriores que se recogieron en las tomas fílmicas nos sirven para observar las condiciones reales del año en que se realizó el rodaje (1919), en ellas se encuentran las calles de la capital y diferentes barrios, en particular las inmediaciones de los lugares de asalto. Se pueden observar los sitios asaltados, por ejemplo, la casa del señor Martel ubicada en la calle del Álamo; en esta secuencia observamos el tipo de ban-

7 Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, p. 42.

8 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 43.

quetas con piedra laja y el empedrado de la vía donde transitan los transportes.⁹

Fotograma 5

*Calle de Álamo, se observa en la placa de nomenclatura.
Casa de una planta, ventanas con balcón y banqueta*



La trama ubica a los asaltantes frente a la puerta de dos residencias en las cuales se observa claramente el número 47 y 163, en la primera fotografía el atraco ha sido consumado, en la segunda imagen el grupo está por iniciar su violación domiciliaria (véanse *fotogramas 7 y 8*).

Se pueden observar elementos urbanos como banquetas amplias de adoquín con árboles jóvenes; calles anchas de terracería, pavimento o empedrado; postes de alumbrado y teléfono; infraestructura de drenaje; casas de uno y dos niveles, con

9 Propietarios asaltados: dos mujeres (casa de la Piedad), Vicente González, Toranzo, Martel (calle del Álamo 47) y Mancera (número 163).

Fotograma 6

Calle de Álamo, se observa casa de una planta, ventanas con balcón y el negocio vecino de "forrajes", banqueta y calle, de piedra laja y empedrado



Fotograma 7

Álamo número 47



El giro visual en bibliotecología...

rejas y jardines internos; en las inmediaciones se observan viviendas de medio y alto nivel económico, baches, así como terrenos fraccionados sin construir (véanse *fotogramas 10, 11 y 12*). Otros importantes sitios urbanos que aparecen en la película son: el cine Olimpia, la estación de trenes de La Villa, las glorietas de El Caballito y de Cuauhtémoc, así como una tienda con el rótulo “El triunfo de San Rafael”.

Fotograma 8

Residencia con el número 163



Fotograma 9

Baches en avenida con pavimento de asfalto, policía vecinal y perro callejero



Fotograma 10

Arbolado joven, atarjeas, postes de teléfono y luz eléctrica



Fotograma 11

Banquetas nuevas sin arbolado, calles sin pavimentación, terrenos fraccionados sin construcción



EN LA BÚSQUEDA DEL MAPA DE PAPEL

El campo de estudio es muy amplio, porque demandan ser investigados tanto aspectos teóricos como problemas prácticos de la disciplina, pero también de las instituciones propias al proceso de la información, de los servicios bibliotecarios y de información; algunos de ellos: el acopio de la información, su organización, almacenamiento y disseminación, así como el para qué, el porqué, el cómo y el para quién se genera la información, su comportamiento, su uso y sus medios de comunicación.

Estela Morales

La biblioteca es un lugar de resguardo de algunos documentos, la carta gráfica de la ciudad de México de 1915 que utiliza Enrique Rosas en su cinta de 1919, no aparecía en ninguna ma-

poteca, de acuerdo con una búsqueda realizada, a través de los archivos digitales de distintas instituciones. Varias cartografías ya no existen en su soporte original y las podemos encontrar, como es el caso, siendo parte de otro discurso más complejo y en un soporte distinto, ¿cómo van los usuarios de la biblioteca a tener referencia de este documento del que no se cuenta con la evidencia material en el soporte original: me refiero al mapa de papel? La respuesta es ya obvia: *la película*, en su formato digital (DVD), soporte que actúa como archivo de resguardo del material cartográfico, espacio que ha dado guarida a la imagen recreada de la ciudad de 1915 (según la saga de la banda del auto gris): una película que guarda los sucesos de la capital, una ciudad de 1915 en una de 1919, que contiene planos y a su vez contiene *el mapa* de la banda del automóvil gris. Los mapas de la ciudad que aparecen en dos versiones (1915 por colonias, cuarteles) ¿será un error de producción?, lo cierto es que un aparente dislate se convierte en un elemento delicioso para ver planos.

¿Pero, si nos interesan los mapas, dónde quedan clasificados estos planos: en filmoteca o en cartografía? ¿Dónde se resguarda la imagen-mapa que está en una película?. Seguramente, lo correcto será que exista una referencia cruzada, para que los seguidores de planos disfruten el uso del mapa que tiene su *permanencia* en otro soporte. Un reto divertido a realizar entre bibliotecarios y buscadores de ciudades perdidas, ahora, cartógrafos que navegan en mares fílmicos.¹⁰

10 Cabe señalar que la reflexión se mantiene, pero la investigación toma un nuevo rumbo, debido a que encontré un ejemplar original del *Plano de la ciudad de México 1915*. Este documento expuesto en la exposición "Arquitectura en México (1900-2010). La construcción de la modernidad. Obras, diseño, arte y pensamiento". Palacio de Cultura Banamex (Palacio de Iturbide), diciembre 2013 a julio 2014. El Plano ubica las colonias de la capital en distintos colores y en una leyenda que señala: Grabado con acabado en tinta. Solicite el instructivo anexo. El estudio de esta cartografía será un trabajo que se realice en el futuro y que por el momento rebasa los tiempos y objetivos que nos propusimos para la escritura de este ensayo.

PERMANENCIA Y AUSENCIA

Ideas que permanecen en imaginarios transitando en el tiempo, razonamientos insustanciales resguardados en diferentes recipientes: escritos, costumbres, recetas, historias contadas y pintadas. Evidencias materiales de una época a otra, guardadas entre escombros olvidados; reliquias del pasado que se mantienen en la cotidianidad. Su origen se ha olvidado, se ausentó, sin embargo, permanece en piezas, objetos complejos de cal, argamasa y materiales tatuados de simbolismos, edificios, calles, fotografías; materialidades diversas en soportes múltiples, analógico o digitales. El mapa permanece en la película y al mismo tiempo nos marca su ausencia en papel.

Permanecer es el verbo, la acción de mantenerse (eterno o en proceso), el sustantivo es la *permanencia*, aquello que existe, que se queda, la sustancia y la evidencia de perdurar.¹¹

Por eso, en contrapartida y en complemento de la permanencia, está la *ausencia*, la carencia del todo: el cambio. Entre estos contrarios se establece una tensión con límites casi invisibles. Permanencia es algo que se mantiene, está en constante lucha por no desaparecer y vive un proceso de resistencia donde se resignifica para continuar ante el embate de ser borrado o diluido por la ofensiva del tiempo o la fuerza del poder. En lo ausente encontramos algo que se ha ido, la muestra de lo que fue y dejó un lugar de un *otro* el cual existía, previo al vacío estuvo un todo que al marcharse produjo una huella, una muestra que deja ver una sombra, un rescoldo de alguna gran hoguera

11 Ya en la antigüedad el filósofo Parménides se refería a permanecer como el ser en estabilidad, eterno, inamovible, único, la razón como una sola, el ser sobre todas las cosas. Para Heráclito la permanencia debe entenderse como el principio de todas las cosas "Arje": el constante cambio, lo cual, propicia la dinámica de movilidad, del proceso, del devenir, lo que sucede, lo que hace que el *ser sea*, la lucha de los contrarios.

la cual antes estuvo encendida. Un mapa ausente que ha dejado marca y que se impregnó en una película sobre el asalto a la urbe. Una representación gráfica de la ciudad que se mantiene por su presencia como objeto de una historia contada en el cine, existe el discurso mapa pero no en su característica original, creando una ausencia de material primigenio pero permanencia que nos dice que era ese plano y no otro.

Ideas y objetos están ahí sin ser vistos, no recobran su cuerpo hasta que son descubiertos y decodificados por un personaje que reorganiza la sustancia de su origen, el proceso de su olvido, quien desvela y revela su permanencia pero también su ausencia.

Revisemos las consideraciones de Ignasi de Solà-Morales respecto al *lugar* como permanencia o producción.¹² Con la advertencia que él lo hace desde la arquitectura, sin embargo, su propuesta nos ayuda a reflexionar sobre el lugar y la permanencia. En la primera parte de su artículo “Anywhere”, hace una interesante revisión de las corrientes filosóficas y arquitectónicas para señalar cómo se ha utilizado y modificado la noción de espacio y lugar en el siglo XX, el cual, va de los presupuestos de la fenomenología y la percepción del espacio, hasta la *arquitectura como lugar* en cierto entorno. En la segunda parte, formula la pregunta ¿qué es un lugar? refiere la noción de permanencia.¹³ Se apoya en la pregunta que Michael de Certeau se hace sobre ¿qué es un lugar?

Solà-Morales recupera las ideas de lugar y tiempo imbricados, marcados por las culturas históricas que pretenden man-

12 Ignasi Solà-Morales, “Anywhere. Lugar: permanencia o producción”, *Los artículos de Any*, FQ, pp. 35-46.

13 Claramente ha retomado los trabajos de Michael de Certeau y Marc Augé sobre *habitar, lugar y no lugar*. Marc Augé profundiza desde el concepto de *lugares y no lugares* para entender a la ciudad como un *lugar* que está ahí y el mapa utilizado, posiblemente, como un *no lugar* que se ejerce pero que está en tránsito. Marc Augé, “Lugares y no lugares”.

tener su identidad y luchan contra el paso del tiempo, un sitio en tensión que trata de mantenerse igual pero otras fuerzas le obligan a cambiar. A esta concepción de lugar y tiempo históricos se suma la *cultura del acontecimiento*, que trata de encapsular la realidad del presente y proyectarse al futuro, para quedar como evidencia de su época “Lo que era *many*, se repliega en un *Any* que puede detenerse en un *one*”.¹⁴ Las características del *acontecimiento* son: permanencia, punto de encuentro y prehensión. Así, la evidencia de lo que sucede se mantiene como onda sonora o luminosa, *permanece* tal vibración antes de disiparse. El acontecimiento, también denominado como *huella*, es punto de encuentro entre diversos elementos: tiempo, energía, creación, condiciones propicias para la construcción, ubicación en el espacio y producción de un lugar específico (la ciudad asaltada). La otra particularidad, es la acción subjetiva de asombro, ésta se genera por una atracción del acontecimiento que conmueve al sujeto investigador, quien promueve un gozo y una frágil plenitud, atravesando por un estado de sublimación en consecuencia de la experiencia estética que vive el individuo.

Es como un acorde extensivo, como una intensidad en un cruce energético de los flujos comunicativos, como una subjetiva prensión que [el investigador] ofrece en la alegría de producir un instante polifónico en el seno del caos de las macropolis.¹⁵

Así, el acontecimiento es la producción de un otro que es la evidencia de una época, esta construcción no es permanente en tanto inamovible o eterna, es realizar un algún, lo único, que hace indudable un tiempo determinado, que hace permanente un punto en el espacio tiempo y contiene el espíritu de su épo-

14 Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p. 36.

15 *Op. cit.*, p. 40.

ca. El mapa es discurso que aglutina acontecimiento: la ciudad de 1915 asaltada por la inseguridad de la banda, el cual, es la evidencia de su tiempo.¹⁶

BIBLIOGRAFÍA

Atienza, Ricardo. “Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana”, Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros, Madrid, *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain*, Cresson, 2007.

Augè, Marc. “Lugares y no lugares”. *Los “no lugares” Espacios del anonimato*, España, Gedisa, 1998.

Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, México, Serieve, 2012.

Lacerda, Norma, Lucial Eitao, Paulo La Biliares Queiroz, “Espacio de legitimidad: una discusión de mutación y permanencias de las estructuras espacial urbana”. en *Eure*, volumen 36, número 107, Brasil, abril 2010, <http://www.scielo.cl/pdf/eure> (consultado 20 septiembre, 2013).

16 Algunos autores para el estudio de lo urbano, retoman la noción de *permanencia*, por ejemplo Ricardo Atienza desde el análisis de los sonidos urbanos revisa la idea de *permanencia* de resonancias características de los lugares a través de lo que denomina *continuo sonoro*: ecos diversos como voces, pregones, campañas, transportes, fábricas que dan identidad a la cotidianidad y generan ambientes auditivos. Ricardo Atienza, “Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana”. Norma Lacerda con otros especialistas brasileños mantuvieron en 2010 una discusión sobre la mutación y la *permanencia* de las estructuras urbanas como espacio de legitimidad; donde planteaban la dinámica social de pobladores, grupos inmobiliarios y políticas gubernamentales al momento en que se modifican espacios patrimoniales, lo que genera una cohesión social: la persistencia versus la transformación de estilos de vida y condiciones territoriales. Norma Lacerda, Lucial Eitao, Paulo La Biliares Queiroz, “Espacio de legitimidad: una discusión de mutación y permanencias de las estructuras espacial urbana”, pp. 109-122.

El giro visual en bibliotecología...

Valente Baz, José, *Plano de la ciudad de México* de José Valente Baz de 1923: el más moderno y completo con todas las calles y paradas de tranvías, México, J. V. Baz, 1923.

Plano de la ciudad de México 1915, [Grabado con acabado en tinta] Colección del Museo de la Ciudad de México, Gobierno del Distrito Federal.

Rosas, Enrique (dir.); Joaquín Coss y Juan Canals de Homs, *El automóvil gris*, México, Imperial Cinematográfica, ed. conmemorativa realizada por la Filmoteca de la UNAM/DGAC, 2010 [1919]. Incluye el ensayo “En los tiempos del automóvil gris”, de Federico Dávalos Orozco, Centro de Estudios de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, México, 2010.

Scholögel, Karl. “Tiempos de mapas. La época contenida en mapas”, *En el espacio leemos el tiempo*, Barcelona, Siruela, 2007.

Solà-Morales, Ignasi, “Anywhere. Lugar: permanencia o producción”, en *Los artículos de Any*, FQ, (Colección La cimbra 7).