

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



Monumentalismo plástico

Interpretación multidisciplinar desde las artes visuales, arquitectura y urbanismo a partir de la obra y conceptos de José Chávez Morado.

Tesis que para obtener el grado de

Doctor en Artes

Presenta:

José Osvaldo Chávez Rodríguez

Director de Tesis:

Dr. Benjamín Valdivia Magdaleno

Guanajuato, Gto., noviembre 2021

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Programa de Doctorado en Artes
Universidad de Guanajuato
Campus Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño

Jurado

Presidente

Dr. Benjamín Valdivia Magdaleno

Secretario

Dra. Gloria Cardona Benavidez

Vocales

Dr. Gabriel Medrano de Luna

Dr. Andrés Olvera Ponce

Dr. Raúl Azcué Pérez Gil

Agradecimientos

A José Chávez Morado (+), inspiración y ejemplo de vida como persona y artista, sustento de mis estudios, vigilante de mi formación. A Lolita, esposa amorosa, compañera de vida, aventura y camino. A mi familia, Mamá Raquel (+) Papá Benjamín (+) Lulú, Favy, Inés, Alejo, Cristina, Raquel, Paloma, Mario, mis respetuosos hermanos acompañantes, base fundamental para continuar mi camino. A la Universidad de Guanajuato, casa de estudios de generaciones a las que nos ha brindado oportunidad de estudio, trabajo y desarrollo. A Benjamín Valdivia, impulso y ejemplo. A Luis Felipe Guerrero, gracias por su confianza.

Índice

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I. Del muralismo a la integración

ONTOLOGÍA DEL MURALISMO: NECESIDAD RELIGIOSA, EXPRESIVA Y POLÍTICA	22
Expresión mítica y religiosa	23
Expresión visual política	25
Otros muralismos	27
MURALISMO MEXICANO	29

26 siglos, miles de murales	29
El muralismo mexicano como movimiento artístico, político y social	34
El reto del sincretismo y la síntesis visual	45

Capítulo II. Integración: simbólica, disciplinar y plástica

INTEGRACIÓN SIMBÓLICA	51
Agua: deidades y símbolos	54
Arraigo físico e identitario	57
Homo faber – homo ludens	58
Símbolos hechos materia	60
De Lascaux a San Ildefonso	63
INTEGRACIÓN DISCIPLINAR	66
Dialéctica de la Modernidad y el Nacionalismo	66
Límites gremiales y disciplinares	75
INTEGRACIÓN PLÁSTICA	78
Integración plástica mexicana	81
Desde la academia y otras voces	90
La política juega en la integración plástica	101
Visiones Siqueirianas	104
Del muro al papel	107

Capítulo III. Chávez Morado. Innovación y generosidad.

UNA BREVE RESEÑA	112
REVOLUCIÓN MEXICANA, PARADIGMA TRANSFORMADOR	114
LA MAGIA DESDE PROVINCIA	119
GRUPOS VISUALES	130

FORMACIÓN SOCIAL Y ARTÍSTICA DE CHÁVEZ MORADO.	136
LA ENTREVISTA CON MONSIVÁIS	149
ESCRIBIÓ CHÁVEZ MORADO DE OLIVARES CARRILLO	157
MURALISMO E INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE CHÁVEZ MORADO	160
Mural El pluralismo político	169
Mural La abolición de la esclavitud	174
Mural Homenaje al rescate	185
Mural Chapultepec	187
La Gran Tehuana	192

Capítulo IV. Monumentalismo plástico

EL ESPACIO PÚBLICO, LIENZO DE EXPRESIÓN SOCIAL	202
MONUMENTALISMO SUSTENTABLE	204
MÁS ALLÁ DE LA INTEGRACIÓN	208

Conclusiones 212

Bibliografía 217

Introducción

Monumentalismo es un concepto en torno al cual se intenta establecer un diálogo entre disciplinas: arte, arquitectura y urbanismo, entre otras; diálogo que consideramos conveniente en la búsqueda de una comprensión integral de éste pues sus alcances rozan y desbordan los límites de cada una. Tal diversidad disciplinar, propicia que la investigación descrita en esta tesis no sea típicamente urbanística ni una totalmente inscrita en un solo ámbito, como el arte o la arquitectura. En la arquitectura y el urbanismo ya de por sí convergen disciplinas de las ciencias factuales, como las naturales y sociales, y en el arte con frecuencia se va más allá de los límites formales, lo que propicia que este estudio se realice con mayor flexibilidad interdisciplinar, pero buscando siempre orientar la investigación en torno al objeto de estudio: El monumentalismo.

Dado que este concepto, monumentalismo, fue ideado por el maestro José Chávez Morado, su obra y motivación será objeto de énfasis en esta investigación.

Monumentalismo, es un concepto esbozado, sin afán definitorio, por el artista Guanajuatense para referirse a las obras urbano – artístico – arquitectónicas que, en razón de su dimensión, locación y significación, tengan características monumentales, pero que más allá de su tamaño físico, sean también monumentales en razón de su intención de expresar grandes ideas. Un ejemplo sería el águila del escudo nacional *sobrepuesta* e integrada física y materialmente a la fachada del edificio de la Cámara de Diputados de San Lázaro en la ciudad de México y *yuxtapuesta* como símbolo de identidad nacional sobre el propio simbolismo del edificio que guarda fundamental significación política nacional, por la relevancia y trascendencia de las decisiones que se toman en él. En este sentido se logra una integración plástica y simbólica, plástica al quedar integrados los elementos estéticos visuales de la escultura y la arquitectura, y simbólica al integrar los significados de edificio, como símbolo del ejercicio del poder legislativo y el águila como símbolo de identidad nacional. Por la proporción y escala, esta es una *obra monumental* en sí, se trata de un mural tridimensional hecho con más de 300 placas de bronce que forman un solo cuadro en relieves de bronce patinado que en conjunto mide más de 630 metros cuadrados, tan sólo el disco central que contiene el motivo principal, el águila, mide más de 10 metros de diámetro; pero también la idea del pluralismo político, como tema central es tratado como una *idea monumental*, acorde a magnitud de las funciones que contiene el propio edificio: la legislación de un país.

En este sentido, el *monumentalismo* es un concepto que ofrece vastos campos de análisis y es propicio para el ejercicio multi e interdisciplinar desde el arte, el urbanismo o la arquitectura, entre otros; para esta tesis, sin exclusión de otras disciplinas, serán principalmente éstas las que, por ser base de la formación académica del postulante de esta investigación.

La *integración plástica* es el otro concepto sustancial para el objeto de este estudio por ser de alguna forma, el antecedente conceptual del monumentalismo; es un término basado en la idea que las artes plásticas, no deben entenderse solo como un acto o

producto físico, sino también social¹. Aunque existen varios ejemplos, por lo pronto nos referiremos al caso de la Ciudad Universitaria de la Ciudad de México es uno de los ejemplos más sobresalientes y estudiados para entender este concepto que buscaba que las edificaciones conjugaran desde su proyecto, los recursos arquitectónicos, escultóricos, pictóricos, urbanísticos, etc., con el objeto de aprovechar integralmente la fuerza expresiva de las obras creadas bajo esta idea. Por ello, no resultaba suficiente con que estas áreas disciplinares se encontraran en una obra, sino que se integraran armónicamente, sin que una predominara sobre las otras y que, al mismo tiempo, formaran un todo indivisible. Otros ejemplos útiles para ilustrar este punto son el Centro Médico S.XXI o el Museo Nacional de Antropología e Historia, entre que serán abordados más adelante.

El objeto de estudio principal de esta tesis requiere primeramente una delimitación conceptual, incluso una propuesta de definición, para lo cual serán estudiadas las aportaciones de artistas, arquitectos o teóricos que hayan escrito o realizado obra plástica, urbana, arquitectónica o literaria que contenga elementos identificables o resultados evidentes a la sensibilidad visual, que aporten materia para el análisis de estos conceptos.

Esta tesis, se inscribe en la Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento (LGAC) de *Artes visuales* del programa académico Doctorado en Artes de la División de Arquitectura, Arte y Diseño del Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato, prevista en el programa *Entornos artísticos*, de investigación, contemplada para esta LGAC.

¹ CHÁVEZ MORADO, JOSÉ. *José Chávez Morado Su tiempo su País*. Gobierno del Estado de Guanajuato. Guanajuato, México. 1988. p.149. Este libro transcribe un texto de 1976 escrito por Chávez Morado que él mismo tituló como “a mitad del charco”.

José Chávez Morado se expresó ampliamente sobre la *integración plástica*, pero fue también el primero en hablar de un nuevo concepto: *el monumentalismo*, por lo que podemos considerarlo su fundador conceptual e ideológico. Es conveniente por ello, abundar en referencias a su vida y obra, especialmente ahondar en el análisis de sus obras monumentales, buscando referencias que permitan identificar el marco teórico que lo orientó sobre sus creaciones, análisis que haremos abarcando también otros aspectos que consideramos caben en el marco de la investigación: su obra humanitaria, sus obras sociales y la obra artística no monumental.

Esta investigación por su tipo pretende ser, aunque no rigurosamente, *histórica*, por buscar analizar y describir el desarrollo del objeto de estudio de manera cronológica bajo evidencias documentales confiables, aunque no total ni estrictamente, pues dará cabida a narrativas basadas en vivencias y experiencias propias, atemporales algunas de ellas. Se advierte al lector que la eventual falta de rigor histórico o historiográfico en esta investigación es un acto consciente que no se asume como falta de formalidad en la misma, pero es necesario se aclare esta situación, pues será evidente que en la narración de acontecimientos históricos se acepte la descripción de hechos y sucesos retenidos en la memoria del autor por vivencias personales, situándolos en la cronología que corresponda, y articulándolos como causas y consecuencias aunque no se agoten con exhaustividad las fuentes bibliográficas consultadas. De hecho, algunos autores como el sociólogo francés François Simiand -1873-1935- refieren a esta forma de referir la historia como historia *evenemencial* a manera de una concepción simplificada de la historia, que tiende a eliminar la causalidad estructural del devenir histórico, ya que reemplaza la explicación profunda por la simple filiación y seriación de los acontecimientos. Como autor de la tesis, debo aclarar que tuve la oportunidad de convivir y conversar por muchos años con José Chávez Morado lo que me llevará a citar de fuente directa en algunas partes del documento.

Por otra parte, esta tesis es *descriptiva* al ser un estudio que, justamente, describe características identificables en un conjunto de obras y procesos creativos de este y de varios artistas

Y, es *teórica*, por reconocer las bases filosóficas de hechos artísticos para indagar y argumentar a partir de ello. Recurriremos a un sistema conceptual, es decir, a *construcciones lógicas, expresadas de modo que puedan captar o aprehender un hecho o fenómeno que representan (simbolismo lógico) y que se expresa en un signo conceptual (simbolismo gramatical). El concepto pues, es distinto al fenómeno o cosa que representa o simboliza, pero es básico como instrumento del método científico para analizar la realidad.*²

Convergen en este estudio, aspectos que atañen a dos programas, así como a algunos proyectos de investigación establecidos para el programa de Doctorado en artes: Lenguajes contemporáneos de las artes visuales y Entornos artísticos. La investigación abarca el estudio de los lenguajes y recursos visuales contemporáneos en las artes visuales y en este caso, es necesario también estudiar el entorno artístico en que se ha propuesto este concepto por parte del maestro Chávez Morado y de otros artistas y autores, es decir los emplazamientos físicos y contextos socio temporales en que se desarrolla el hecho artístico serán objeto de indagación sobre las formas de la visualidad manifiestas en ellos, con énfasis en el análisis de los componentes y relaciones que se dan entre lo urbano, lo arquitectónico y lo artístico

Como señalábamos, *monumentalismo* fue un concepto acuñado por el maestro, sin embargo, éste no se entendería sin estudiar lo que previamente expresó sobre la

² E. ANDER-EGG, *Introducción a las Técnicas de investigación social*. Buenos Aires: Hvmánitas. 1972, 3a ed. p. 20.

integración plástica, y a su vez, este concepto requiere estudiar algunos aspectos del *muralismo mexicano*, con el que está estrechamente vinculado. Estos últimos dos son temas interesantes y fecundos aún, con mucho por estudiar sobre ellos, aunque no se ahondará sobre ellos aquí, pero sí serán analizados lo suficiente por ser proposiciones precursoras o antecesoras del *monumentalismo*.

Intenta también esta investigación, contribuir a ampliar la difusión del proyecto artístico de Chávez Morado, su obra presenta vastos y complejos aspectos que pueden enriquecer la historia del arte mexicano e inspirar o influir en el panorama artístico mexicano de hoy. Aunque existen catálogos, biografías -algunas más bien reseñas monográficas de excesivo rigor que versan solo sobre el artista, pero poco sobre la persona-, libros, artículos y estudios sobre el maestro, creemos que la vida y obra de este artista presenta aún frentes de análisis inexplorados.

Otros autores serán estudiados, orientados por el interés sobre ciertas obras que por su emplazamiento en entornos físicos definidos creemos que influyen en la percepción sensorial, fundamentada en la visualidad lograda en esos sitios y, sobre todo, en el estudio de las bases teórica que pudieron dar pauta a las formas y conceptos empleados en ellas. Al analizar el posible origen conceptual de sus obras, interesa el propio proceso de elaboración de estas, lo que conlleva un necesario análisis de las imágenes, recursos técnicos y contexto en que estas se desarrollaron, el tiempo las circunstancias políticas, las condiciones económicas, etc., cuentan también la diversidad de técnicas de la producción artística de las obras analizadas, así como los componentes arquitectónicos, sociales, técnicos y culturales que condicionan y definen el resultado final.

A manera de enunciación del problema, podemos decir que los estudios sobre el muralismo mexicano, así como la integración plástica, aparecen bajo cierta perspectiva, como temas casi agotados en la escena de los estudios del arte mexicano, sin embargo, el

monumentalismo ofrece nuevas aristas para la investigación y el trabajo multi e interdisciplinar en la creación artística.

Abunda bibliografía sobre el muralismo, coincidente casi toda en la aceptación de su origen político, bases filosóficas, resultados estéticos y sus repercusiones en el mundo y la historia del arte; sobre la integración plástica, existe menos, es un tema que no llegó a trascender mayormente, tal vez por la dificultad para identificar su contribución concreta en la producción artística o arquitectónica o por el desinterés de los críticos y teóricos en seguir esta veta que prometía mayores frentes. Se habla y escribe menos de muralismo e integración hoy que en los años de su apogeo, por supuesto.

En el caso del monumentalismo, casi no hay textos, no obstante que su intención, esbozada aún, sigue esperando más trazos que clarifiquen sus posibilidades y es un tema vigente desde mi punto de vista que puede significarse en un concepto con mucho por estudiar y proponer, e incluso, retomar con nuevo vigor, las propuestas dejadas en el camino en su momento, pero con nuevo valor para la forma de hacer obras integrales de arquitectura, arte y urbanismo en la actualidad.

Algunas preguntas de trabajo e hipótesis que orientan esta investigación son: ¿Tiene el monumentalismo bases técnico – filosóficas identificables que posibiliten la articulación interdisciplinar?, ¿El monumentalismo propicia nuevas formas de colaboración interdisciplinar diferentes a las propuestas en la integración plástica?, ¿En qué es diferente la propuesta del monumentalismo a la de integración plástica?, ¿El monumentalismo puede actualizar el valor de las propuestas de la integración plástica bajo nuevos postulados?

El objetivo, en lo general, de esta investigación es estudiar Monumentalismo e integración y su posible implicación en nuevas formas de hacer arte, arquitectura y urbanismo. Para ello busca analizar las formas de integración cultural y social de las civilizaciones y pueblos originarios, reflejados en sus obras y entornos culturales, estudiar

los postulados de la integración plástica desde una perspectiva urbana contemporánea, ampliar el conocimiento de la vida y obra de Chávez Morado y con ello, buscar nuevos frentes de estudio.

Al ser esta tesis predominantemente teórico - descriptiva, la ruta metodológica pasará por paradigmas exploratorios e interpretativos. Aunque tiene una parte experimental, en la que esta investigación analiza obras del arte, arquitectura y urbanismo reales, existentes, objetivas, no llegan a ahondar en su estudio comparativo, ni se usa algún modelo de experimentación de campo. La interpretación de los hechos y conceptos, para evitar caer en abstracciones o exceder los límites del objeto de estudio planteado, se enmarca en un sistema teórico que ordene y articule los supuestos y proposiciones de otros autores que con sus contribuciones permitan a esta investigación llegar a interpretación coherentes y útiles. *Puesto que tanto los hechos como los conceptos son abstracciones, tienen significado solamente puestas en el marco de referencia, dentro de algún sistema teórico*³.

Los conceptos de monumentalismo e integración plástica fueron acuñados o impulsados por José Chávez Morado, David Alfaro Siqueiros, entre otros, sometidos luego a reinterpretaciones desde el conocimiento generado en torno a otros conceptos similares y propuestas contemporáneas desde disciplinas, como el urbanismo y la arquitectura. Por ello, esta investigación se orienta por el interés en los distintos aspectos que involucran la percepción sensorial en obras concretas, aunque no solo la fundamentada por la visualidad, sino también orientada por otro tipo de resultados no evidentes en productos artísticos, como los sociales y humanos. La investigación abarca

³ WILLIAM J. GOODE, P. K. *Métodos de Investigación social*. Trillas, México. 1967, pág. 58.

la exploración documental de aspectos del entorno físico, como obra monumental inserta en entornos urbanos, los procedimientos para la creación de sus obras y las técnicas, así como el lenguaje, intención y estilos de Chávez Morado y otros artistas o arquitectos, evidentes en su producción.

La estructura capitular de la tesis se organiza por cuatro grandes apartados que buscan estructurar coherentemente los temas, de forma que permitan ofrecer al lector claridad en la narrativa. En el primer apartado, analizamos la necesidad humana de expresarse en muros desde las primitivas, hasta las que conocemos como muralismo mexicano e incluso las actuales fuera de este movimiento artístico; en el segundo apartado abordamos conceptos útiles para el entendimiento de la integración plástica, integración disciplinar e integración simbólica que lo serán también para explicar al monumentalismo, para ello exploramos las formas visuales más antiguas conocidas, las primeras civilizaciones y las formas de expresión de sus ideas y por tanto, de ver el mundo; a partir de un breve análisis del muralismo, trataremos de ubicar en ese movimiento, el origen de las inquietudes que fueron dando forma, desde sus artistas, a la integración plástica y, eventualmente al monumentalismo, ahondaremos en sus exponentes y postulados, para encontrar las convergencias y divergencias en ellos; el tercer apartado aborda el estudio de la obra y propuestas conceptuales de José Chávez Morado, buscando con esto, encontrar mayor sentido al pronunciamiento de éste respecto al monumentalismo; el apartado final será para centrar la atención en el monumentalismo como corolario, sus posibilidades conceptuales, así como las eventuales aplicaciones de ésta; finalmente a manera de corolario de la investigación, dedicaremos espacio en ese capítulo para la búsqueda de elementos que nos lleven a una definición del monumentalismo.

I. Del muralismo a la integración

Con frecuencia se piensa en el muralismo mexicano como una corriente artística, un estilo o una técnica, pero esencialmente es un *movimiento*⁴ que abarca mucho más que sólo la expresión artística en muros es una síntesis cultural que integra aspectos sociales, políticos, étnicos, míticos e históricos y se expresa en muros principalmente, pero también en textos y discursos, su base es simultáneamente ideológica y artística. Se ha estudiado, aunque mayormente con interés historicista, o desde la perspectiva de la crítica del arte, y en algunos casos, desde su origen político.

⁴ Un conjunto de sucesos orientados por una idea o concepto aceptado, no necesariamente convencionalizado o pre acordado por personas que impulsan con intereses afines o diversos, que a la postre, trasciende en lo local, o regional.

Se percibe en el ámbito académico como un tema casi agotado, sin embargo, se advierte aquí más bien como un camino amplio y fecundo que sigue aportando bases para investigaciones de interés actual, en las cuales se reafirmen aquellas que por su solidez y contundencia fueron objeto de temor y luego de intentos de acallamiento y disolución.

Tampoco se ha estudiado lo suficiente en sus aspectos técnicos, pues fueron notables las aportaciones artistas mexicanos hicieron en ese rubro, según la ha referido, entre otros, el maestro Eliseo Mijangos de Jesús⁵, restaurador mexicano especialista en obra mural, quien participó en importantes encomiendas para la restauración -incluso traslado físico- de obras murales que hoy son parte del patrimonio artístico de los mexicanos y del mundo; su desarrollo y evolución técnica son motivo de un estudio aparte, sin embargo, para esta investigación nos enfocaremos en la ontología del muralismo y su relación con la integración, para que, luego de un repaso por la obra del maestro Chávez Morado, abordemos más de lleno en el concepto de estudio que nos atañe.

Ontología del muralismo: necesidad religiosa, expresiva y política.

El muralismo, el muralismo mexicano e incluso otros muralismos como el comercial o decorativo, representan objetos de estudio separados, mientras el muralismo se refiere a toda expresión visual plasmada en muros en cualquier tiempo, es decir, desde

⁵ Durante una reunión, con ocasión de haber formado junto con el Maestro Eliseo Mijangos, parte del jurado calificador de un concurso de *madonnari* en Guanajuato, me expresaba su inquietud respecto a la poca investigación que se ha hecho en México sobre los aspectos físicos de la diversidad de técnicas clásicas y experimentales en que incursionaron los muralistas, desde los primeros, en los años 20s hasta los actuales. El Maestro Mijangos participó en la intervención de importantes murales del legado de este movimiento al mundo del arte mexicano y universal, por ejemplo, el traslado del mural de Diego Rivera Sueño dominical de una tarde en la alameda que fue una proeza técnica que merece ser más estudiada y documentada, así como la propia obra del maestro Mijangos.

las expresiones más primarias en las cavernas, hechas por nuestros ancestros, hasta las expresiones murales más actuales hechas en grafiti, pantallas led, laser, esgrafiados o cualquier material, realizadas en tiempos presentes; el muralismo mexicano se refiere expresamente al movimiento pictórico surgido en los años 20's en este país, fundamentado en una concepción ideológica y política definida desde las mentes de creadores mexicanos específicos, mientras que otros muralismos, por así llamarlos, tienen pretensiones menos ambiciosas, apenas llenar espacios con elementos decorativos sin contenido textual e incluso muralismo comercial que llena grandes superficies con anuncios de productos o mensajes que busca comunicar no ideologías o narrativas políticas, pero si buscan *vender* mensajes concretos al espectador.

Hay coincidencias y profundas diferencias en todos, sin embargo, conviene abundar en la ontología de muralismo como denominador común, es decir, en las relaciones entre los muros y murales, procesos creativos, así como la relación entre un acto y sus participantes en torno al hecho artístico o cultural que significa el muralismo, más allá del tiempo o del propósito que lo genera.

EXPRESIÓN MÍTICA Y RELIGIOSA

Hay una profunda necesidad que ha llevado al ser humano desde siempre, a expresarse pintando, horadando, raspando o cualquier forma que deje marca en las superficies, de tal manera que lo interior se vuelva exterior, que las ideas que nacen y crecen inmaterialmente en la mente, se dibujen y tomen formas en superficies de muros, vasijas, papel, lienzos o cualquier materia transformable, que se materialicen las ideas, pero ¿por qué?, ¿para qué hacemos eso? ¿Cuál es el motor de esa necesidad de materializar las ideas en muros o superficies? Por ejemplo, en la Edad Antigua, en la que confluyeron en el tiempo aunque dispersas en el mundo, diversas civilizaciones, encontramos en su testimonio pictórico que fueron experimentando sobre diferentes soportes, pero todas tienen en común que esta forma de decoración se da en la

arquitectura. Baste observar los murales de las tumbas egipcias, los mosaicos de la civilización mesopotámica, los murales con pictogramas chinos de hace más de seis mil años y los murales en el interior y exterior de nuestras pirámides prehispánicas.⁶

En lo que concierne al territorio mexicano, Antonio Rodríguez en su historia de la pintura mural en México “El hombre en llamas”, propicia una inicial reflexión sobre el origen de este impulso del ser humano por expresarse con color y formas en muros y superficies, se refiere a la necesidad expresiva, religiosa y mágica de los pobladores del mundo y hace un corte a partir de murales hechos en el territorio, hoy mexicano, por pobladores de culturas mayas y nahuas. Orienta su reflexión y sus afirmaciones con base en el contexto conocido de esas culturas hoy, es decir, lo religioso, referido a esa relación obsesiva de los pobladores con sus dioses basada en el temor o en el amor generado por el castigo o los regalos obtenidos de ellos, los fenómenos naturales catastróficos que los atemorizaban o la abundancia en agua, cosechas o cacería, casi todo lo vinculaban con los dioses y con esa mágica concepción se explicaban a sí mismos su realidad. La consecuencia lógica de esta relación mágica, religiosa, es la incesante repetición de formas y figuras con las cuales representaban a estas deidades y escenas míticas o mágicas de ellos ya sea en muros o en papiros incluso en utensilios como vasijas u ornamentos de uso ceremonial al principio y cotidiano después. Pero también hay ejemplos de expresiones visuales hechas por esas culturas en las que podemos observar que no todas ellas estaban basadas en lo religioso, puede pensar que además de Quetzalcóatl, Tlaloc, Caballeros águila, o figuras mitificadas de coyotes, jaguares o serpientes emplumadas, también había escenas de la vida cotidiana, guerras, bailarines o aves simples, incluso figuras geométricas que aparentemente tenían el simple propósito de ornamentar. De esta

⁶ Vid. BELL, JULIAN. El espejo del mundo, La más bella historia del arte jamás contada. PAIDÓS, Barcelona España, 2007.

diversidad de elementos y motivos de expresión, podemos indagar que la relación entre el hecho expresivo y el origen o motivación de sus creadores va más allá de lo religioso, pareciera una pulsión o compulsión mucho más esencial vinculada a la existencia de una inteligencia humana que le empuja a exteriorizar sus pensamientos y a compartirlos con sus semejantes en formas materiales lo cual lleva a formas de contacto social con las que se comunica más eficientemente que con el habla.⁷

EXPRESIÓN VISUAL POLÍTICA

Todo acto de expresión conlleva un ejercicio de poder, para nuestro caso, diríamos que toda forma de expresión visual intenta ejercer un poder de convencimiento por mínimo que sea; un artista que pinta un árbol sobre un muro se esmera en pintarlo de tal forma que el espectador entienda que eso es un árbol y no otra cosa, así el artista logra un poder sobre aquel al que ha convencido de que vea lo que éste se propuso. Trasladado a ideas más complejas, los muros, la pintura mural significan un medio ideal para ejercer el poder de la comunicación de ideas o narrativas por medio de la representación visual. Mas adelante veremos cómo en el muralismo, vinculado estrechamente a la Revolución mexicana se observa un paralelismo entre la revolución rusa y la mexicana de tal modo que en ambos casos, vemos cómo el campo de las artes se ha ligado estrechamente a la política, en el que se impone *el deber ser de las artes, en especial de la plástica y la literatura, que eran entonces los vehículos más adecuados para el convencimiento doctrinario o para el establecimiento de vínculos con las masas*⁸.

⁷ Vid. RODRÍGUEZ, ANTONIO. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*. Thames and Hudson Londres, Librería Británica. Alemania 1970.

⁸ Vid. LOCKE, ADRIAN, *México, la revolución del arte 1910 - 1940*. Turner – CONACULTA, Royal Academy of Arts de Londres. México 2003.

Esta relación poder – visualidad, ha significado que la pintura mural haya sido desde hace milenios una atractiva forma de exteriorizar aquellas ideas, sin embargo lo interesante viene cuando la intención individual de una persona que simplemente quiere exteriorizar una idea que éste considera de valor, de tal valor que merece la pena invertir en materializarlo en trazos, formas y colores, se convierte en una intención colectiva, proveniente del consenso de varios individuos que previamente debieron compartir estas ideas y acordar algunos elementos valiosos de comunicar, en ese momento hay un ejercicio de poder proveniente de un grupo de personas, lo cual se parece mucho más a las formas de hacer política de la forma en que lo conocemos hoy. Una vez establecida esa relación entre hecho y sujeto (s), lo otro es el objeto de esa relación, con ello podemos inferir que además de la propia necesidad primitiva del ser humano por exteriorizarse en expresiones visuales lo que, de sí, considera valioso de preservar, esta humana necesidad está también estrechamente relacionada con la también primaria necesidad de comunicar y ejercer poder sobre los demás. La intención del poder es otro motivo de análisis, ¿para qué ejercer ese poder? Habíamos indagado anteriormente que la necesidad de preservar mensajes en el tiempo por los medios físicos -pinturas, esculturas, glifos, relieves, etc.- que puedan superar los efectos del desgaste, descomposición o erosión propios del paso de los años, tiene como objeto trasladar y transmitir conocimiento valioso para la supervivencia a las generaciones futuras, por ejemplo las escenas de caza de manadas de especies animales en grupos de cazadores humanos, escenas en las que se tiene especial cuidado de representar los instrumentos adecuados para el tipo de caza y las estrategias de aproximación y sometimiento de la mandada, conocimiento que será útil para que las generaciones futuras sepan cómo cazar y tener alimento suficiente, digamos que para el caso, un mural rupestre funge como un manual de cacería de su tiempo; Sin embargo, en las posibilidades de la expresión visual política se reconoce la particularidad y oportunidad de que ese poder de comunicar ideas de valor puede ser ejercido de forma inmediata, para influir en conductas no de las generaciones futuras, sino de las contemporáneas y más precisamente de las que conviven en tiempo y espacio; en este

caso, las ideas de valor a transmitir en las personas puede no intentar tener efecto de supervivencia o instrucciones de cacería, puede buscar efectos de poder inmediato; las ideas a transmitir son concebidas y formadas desde grupos de personas que buscan ejercer con la mayor eficiencia ese poder por lo que inteligentemente dotan a esas ideas de una base filosófica que logra un poder de penetración mayor al seleccionar las ideas y las formas de los mensajes en los medios más efectivos, basados en la realidad y contexto ideológico que priva en el sector de personas, conocido por ellos, sobre el cual intentan transmitir sus ideas a través de imágenes y con ello lograr la influencia y efectos pretendidos; los propósitos pretendidos pueden ser ahora mitificar seres vivos, ensalzar hechos de personajes no míticos sino personar reales que viven con ellos, en su tiempo y en su espacio y de los que hay que conocer sus hazañas y tenerlos en consideración como alguien especial y diferente de los demás, a manera de héroes o semidioses vivos.

Aunque los medios y las bases ontológicas son similares, son los propósitos los que hacen diferente al hecho cultural o artístico del muralismo, son las diferencias que separan al muralismo religioso, mítico, mágico del muralismo político y con ello podremos aproximarnos con más claridad al estudio del muralismo mexicano.

OTROS MURALISMOS

Parece un propósito común en las culturas del mundo evitar los muros lisos e insulsos, como si el vacío baladí nos doliera y nos impulsara a hacer agradable a la vista las superficies quitándoles lo vacío e insustancial, agregando color, textura o formas. Así, que más allá de lo religioso, mágico o político, también se ha hecho *otro* muralismo que no tiene mayor pretensión más que llenar el vacío de la superficie de los muros para

convertirlos en otra cosa más que solo un objeto que delimita físicamente un espacio o contiene un área⁹.

Los muros y superficies de adobe, piedra, tabique, tierra, bambú, hojas de palma, vidrio, cerámica o acero, entre muchos otros materiales, tienen cada uno un carácter y significación distinto y de ese carácter se valen urbanistas, arquitectos y constructores de todas las épocas para decorar el espacio, mezclando texturas y materiales para que aún sin una sola gota de pintura o ningún trazo, y más con ellos, se logren interesantes resultados en los muros con que se construyen represas, edificios, puentes, o cualquier otro objeto. Aquí caben los entramados a manera de textura visual logrado con la superposición de los propios materiales con que se construyen, por ejemplo, las celosías, los almohadillados con que se logran interesantes efectos visuales en los despieces de piedra o cantera, incluso la rústica textura de los muros de piedra que al dejar expuesta al natural las diversas posibilidades visuales de los diferentes tipos, texturas y color de piedra, así como la diversidad de formas de junteos, son en sí primitivos murales que nos quitan el dolor del vacío del muro liso.

Cientos de kilómetros cuadrados de superficies constituyen el legado muralístico de generaciones de creadores de todas las épocas, pero si tuviéramos que clasificar por tipos todos esos murales, ¿cómo decidir cuáles de ellos son arte y cuáles no?, ¿cuáles son comerciales y cuales simple adorno? ¿Han sido producto de un propósito comercial o panfletario?

⁹ Vid. VARIOS AUTORES. *El otro muralismo, Rótulos comerciales*. Artes de México núm. 95, México. septiembre 2009.

Muralismo mexicano

Sobre el muralismo, se han escrito numerosos libros y artículos, ha sido motivo de estudio desde varias disciplinas, de sus fundamentos teóricos, autores y obras podremos encontrar una vasta oferta documental. Puede ser abordado desde múltiples enfoques como objeto de estudio, sin embargo, para este apartado, bastará con analizar aspectos básicos que serán de interés para ahondar en monumentalismo, motivo de esta investigación, la cual se ubica incipiente en la actualidad pero con referencias necesarias en la historia del muralismo y de la integración plástica. Por ello, consideramos conveniente diferenciar al menos tres etapas para el análisis del muralismo mexicano, la primera de 26 siglos de creación mural prehispánica, la segunda de 1921 a 1940, nacimiento, apogeo y disipación -no fin- del movimiento artístico muralista conocido propiamente como muralismo mexicano, y la época actual. Cada una de estas, requeriría mayor profundidad en estudio, ya sea desde el interés histórico, narrativo, desde su desarrollo técnico, o desde sus implicaciones sociales y políticas, sin embargo como ya hemos dicho no profundizaremos demasiado en las primeras dos etapas propuestas, se abordarán lo suficiente para describirlas y trataremos de encontrar en ellas, pero especialmente en la tercera, elementos de discusión para reflexionar en las posibilidades actuales que el muralismo tiene en esta época y su relación con el desarrollo conceptual del monumentalismo.

26 SIGLOS, MILES DE MURALES

Una primera etapa que encontramos propicia para el análisis del muralismo mexicano, como lo propusimos en este apartado, es el de los 26 siglos previos al del muralismo mexicano de 1921. En México se ha hecho muralismo desde hace siglos, los primeros conocidos se atribuyen a la cultura olmeca del S. VII A.C. y marcan para los estudiosos el inicio del inventario de miles de metros cuadrados de pintura mural

mexicana.¹⁰ Esto implica que los murales de ese periodo se extienden más allá de México y tal vez la expresión correcta debiera ser muralismo americano prehispánico, sin embargo, justamente esa precisión territorial orienta al reconocimiento en el mundo del muralismo mexicano por sus vastos antecedentes históricos.¹¹

Los murales prehispánicos han sido ampliamente estudiados por antropólogos, artistas, sociólogos, arqueólogos, críticos de arte, historiadores entre muchas otras miradas de diversa formación profesional, mexicanos muchos pero abundantemente también investigadores de otros países, cada uno de ellos desde sus puntos de vista o interés disciplinar que han llevado a encontrar hallazgos interesantes, por ejemplo, el desarrollado sentido estético de las culturas prehispánicas que permite identificar con claridad entre la Olmeca, Teotihuacana, Zapoteca, Maya, Mixteca, Huasteca, Mexica, Tolteca y Totonaca; sus conocimientos de las técnicas del temple y fresco; y su función religiosa, con la que se puede conocer más sobre su forma de relacionar sociedad – entorno. Las desarrolladas técnicas de ejecución y lo abundante en número de murales realizados han permitido que, no obstante haber sido encalados los frescos y temples en el periodo virreinal o destruidos templos de piedra -consecuentemente sus murales tallados en relieve-, en el intento de conquista religiosa, hayan podido ser revelados y rescatados más adelante.¹²

¹⁰ Vid. SUAREZ, ORLANDO. *Inventario del muralismo mexicano S.VII a.c./1968*. UNAM. México, 1972.

¹¹ Vid. RODRÍGUEZ, ANTONIO. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*. Thames and Hudson Londres, Librería Británica. Alemania 1970.

¹² La cultura teotihuacana merecería una atención especial en estudios artísticos o científicos, particularmente por que el conjunto urbano conocido como Teotihuacán significa uno de los desarrollos más gigantescos construidos por los seres humanos de todas las épocas y culturas del mundo para venerar a los Dioses, comprende un conjunto arquitectónico proyectado con un impresionante conocimiento y precisión desde sus aspectos físicos y simbólicos, es tanto como sus aspectos técnico constructivos, como su significado urbano – religioso – astronómico, son aún, motivo de estudio y descubrimiento de nuevos hallazgos.

Los murales del periodo virreinal, al inicio del S. XVI fueron hechos mayormente por manos indígenas bajo la conducción de franciscanos y agustinos, que aprovecharon esos conocimientos técnicos previos y lograron excelentes resultados, sin embargo, produjo también una fusión de estilos de lo indígena llevado en la sangre de sus ejecutantes, con los estilos religiosos de los conquistadores de las que sus referencias gráficas eran grabados que circulaban en libros y estampas sueltas, telas pintadas o láminas traídas de España con imágenes influenciadas por el renacimiento.

Esta yuxtaposición estilística es reveladora, no solo refleja la prevalencia del uso autóctono de formas, colores y figuras sino el potencial del medio como espacio de expresión del sentir la social y de la fuerte conexión identitaria del pueblo con sus imágenes. La visualidad de las formas en los murales trasciende al propio mensaje. A manera de comparación podríamos poner esta escena: una persona A que habla un idioma, cualquiera que sea, intenta , a través de un traductor local B, que habla el propio y el suyo, trasladar mensajes ajenos a la identidad de receptores C; en el proceso de traducción, los receptores entienden íntegramente el mensaje que intenta transmitir A, pero al ser escuchado por B, yuxtaponen información propia con la ajena que derivan en un mensaje distinto al original, es decir, hay una apropiación del significado que resulta en una tercera cosa que sólo así puede ser aceptada como propia en los receptores. Tal es el caso de las imágenes de las estampas y grabados europeos que sufrieron adaptaciones al ser plasmadas en muros indígenas y se convirtieron en imágenes nuevas. Obtenemos aquí una nueva policromía, incluso las dictadas narrativas eran alimentadas con elementos nuevos, Cristos con jaguares, símbolos religiosos con velados o manifiestos símbolos prehispánicos conviven en interesantes murales que ahora admiramos, pero que seguramente en su momento fueron objeto de “corrección” por parte de los evangelizadores – conquistadores. Podemos encontrar documentos del primer Concilio Mexicano hacia 1555 en el que acordaron que ningún pintor español o indio pudiera hacer retablo alguno o plasmar imágenes religiosas sin antes ser examinadas y aprobadas por provisosores de la iglesia. *Las ordenanzas de la pintura de 1557 y 1687 consignaban el*

*requisito de limpieza de sangre; a pesar de esta imposición discriminatoria, los maestros indígenas siguieron colaborando en la elaboración de obras de pintura hasta el S. XVIII.*¹³

Luego de una extensa producción muralística, primero en templos prehispánicos y luego en templos religiosos, encontramos innovaciones convenientes para lograr el cometido de tapizar con imágenes religiosas las tierras conquistadas, las nuevas producciones ahora se realizarían también en lienzos de gran formato, como una continuación del ejercicio mural, no concebido estrictamente como una producción de caballete, sino como lienzos en grandes bastidores adosados a los muros con intenciones permanentes, de hecho, construidos ex profeso por sus medidas y por su contenido, para lugares específicos de los templos.

El S.XVI, época virreinal, es un momento en que se transita paulatinamente del temple y el fresco al óleo y se logran obras perdurables y con otras posibilidades de expresión técnica y estética.

Hacia el S.XVII ya con medios y técnicas más desarrolladas, el barroco en los interiores de las iglesias y se mezclan relieves de diversos materiales, entre ellos el estuco para interiores, con la elaborada y detallada producción pictórica que resulta en una riqueza visual de gran colorido y exaltación figurativa. Las aplicaciones visuales jugaban estrechamente con la visualidad de la propia arquitectura en un intuitivo ejercicio de continuidad de integración de la arquitectura con la pintura y la escultura. Así como la civilización precolombina construía su mundo multicolor desplegando su imaginario en los murales de sus templos prehispánicos para adorar a sus dioses, celebrar sus juegos,

¹³ SUAREZ, ORLANDO. *Inventario del muralismo mexicano S.VII a.c./1968*. UNAM. México, 1972. P. 20

combates y tradiciones, ahora hacían lo mismo en templos religiosos, con historias y personajes ajenos al principio y propios después, para conjugaron e integrar en una sola, una nueva cosmovisión de su realidad.¹⁴

Para el S.XVIII la influencia europea de la pintura en México va siendo menor pues *la pintura se empobrece y debilita en la Nueva España*¹⁵ y da paso a innovaciones de nuestros artistas indígenas, se comienza a usar azulejo para hacer más perdurable la ornamentación de los exteriores y con ello, dotando de una nueva estética local a los edificios, que además de los religiosos, ahora trasladaban a los edificios civiles las posibilidades de esta policromía.

El S.XIX nos revela en la pintura mural una necesidad de búsqueda de nuevas posibilidades para este arte que demostró perdurabilidad en el tiempo y vigencia en su utilidad social, se ven ejemplos en los que se privilegia el propósito narrativo, se da menos importancia a la reproducción rigurosa de estampas europeas y se observan ejemplos de pintura como las de Francisco Eduardo Tresguerras 1759-1833 en las que parece desatender la pulcritud técnica y se ocupa de forma *nerviosa y despreocupada*¹⁶ en agregar simbolismos propios, interpretaciones personales de los pasajes religiosos¹⁷.

La evolución de la técnica mural en México, por una parte y el desarrollo social y político que viene con el crecimiento político y económico del país, generaron condiciones especiales en los principios del S.XX, que propiciaron un muralismo nuevo,

¹⁴ Vid. CASTILLO AZPEITIA, RAFAEL. *Pintura mural de México*, Ed. Panorama México 1992

¹⁵ Orlando Suárez en su INVENTARIO DEL MURALISMO MEXICANO hace esta afirmación luego de analizar los ejemplos de murales que van combinando con la pintura, entramados de tabiques, azulejos y apliques -relieves de figura humana- etc.

¹⁶ SUAREZ, ORLANDO. *Inventario del muralismo mexicano S.VII a.c./1968*. UNAM. México, 1972. P. 31

¹⁷ En la Iglesia Teresitas de las Madres Carmelitas Descalzas en Querétaro, Tresguerras dejó pinturas que desde el punto de vista de algunos críticos como Francisco de la Maza es su mejor obra, pero aun así mediocrementemente lograda, con zonas apenas definidas y otras sumamente trabajadas, con mal manejo espacial, apenas tres figuras que no llenan el espacio del muro que centra este motivo.

no solo en el contexto mexicano sino en el arte del mundo. En el siguiente apartado se intenta describir alguno de los momentos y hechos más significativos que caracterizaron al periodo postrevolucionario en que nació el muralismo mexicano.

EL MURALISMO MEXICANO COMO MOVIMIENTO ARTÍSTICO, POLÍTICO Y SOCIAL

Nos referimos en este apartado, ya al movimiento artístico mexicano inscrito en la historia y motivo de múltiples estudios desde la mirada de investigadores de todo el mundo. Si bien, hemos visto que tiene una sólida base en la tradición mural prehispánica, milenaria pasado que sirvió de riquísimo respaldo para impulsar nuevas formas de permeación social desde el arte, también podemos pensar que ésta es una tercera fase en la evolución de la pintura mural mexicana, la primera la encontró en la primigenia posibilidad prehispánica, sin mayor influencia que la cosmovisión propia; la segunda en la época virreinal, con toda esa yuxtaposición de símbolos, dioses y filosofías, y la actual, ajustada a la realidad de su tiempo y su momento político y económico, vinculado a su entorno postrevolucionario en lo inmediato, pero también a las corrientes pictóricas y arquitectónicas de un mundo *moderno* más chico -por las facilidades de los medios de comunicación-. Esta última fase puede ser a su vez analizada en dos periodos, el del nacimiento, auge y decadencia del muralismo mexicano como movimiento de 1921 a 1940 aproximadamente y el reciente, desde 1940 hasta el presente.¹⁸

Algunos autores la llaman pintura mural moderna, para distinguir esta nueva fase que ocupa su propio marco de estudio. Veíamos que desde finales del S.XIX en las

¹⁸ Vid. LOCKE. ADRIAN. *México, la revolución del arte 1910-1940*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA – TURNER, México, 2013.

postrimerías del virreinato, se podían notar ya en la obra de artistas como Tresguerras un tanto de desenfado en el apego religioso de las pinturas o la de Juan Cordero, con temas como las figuras alegóricas de “la astronomía, la historia, la poesía y la música” en la cual se observa una narrativa propia mezclada con la religiosa, esto en la Capilla de Santa Teresa en la Ciudad de México, o del mismo Cordero abordando temas filosóficos como “Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia” ya totalmente fuera del tema religioso.

Recordemos que el México de inicios del S.XX es producto de un *hibridaje*¹⁹ que llevaba décadas manteniendo una carga de aceptación y rechazo entre indios y blancos, una pugna entre la aceptación de la aplastante cultura dominante, con la enraizada persistencia de las milenarias culturas locales. Prolongadas y sangrientas guerras de liberación contra España eran parte también de una nueva raza que sentía la necesidad de una identidad propia. Las artes, en este caso la pintura, ofrecía frentes que podrían ser aprovechados en la generación de elementos constitutivos de esa identidad.

El año 1921 fue especialmente significativo para la historia mexicana y lo es ahora a 100 años por ser motivo de conmemoraciones, es un año de consumaciones y actos fundacionales, se conmemoran los 400 años de la caída del imperio Mexica a manos de conquistadores españoles, el inicio de la radiodifusión en México, los 100 años del fin de la Guerra de Independencia y de la culminación de la justa revolucionaria que tuvo como raíz y consecuencia, necesidad de un renacimiento cultural, dando forma al movimiento llamado Nacionalismo mexicano. La Secretaría de Educación Pública se funda el 3 de

¹⁹ *Hibridaje* resulta un término más adecuado que *mestizaje* para definir la mezcla de raza y cultura en nuestro caso, aunque éste último ha sido más ampliamente usado y aceptado para definir la unión de dos culturas, también es conveniente tener en cuenta que al momento de la llegada de los españoles, el territorio americano conquistado comprendía extensiones que actualmente es de países sudamericanos o norteamericano de los Estados Unidos de Norte América, además de que a la vez en esta zona del continente había ya a su vez una mezcla de culturas que sostenían dinámicas de conquista y por lo tanto de mestizaje o hibridación.

octubre de ese mismo año con José Vasconcelos como primer Secretario de Educación, y derivado de ello, en el plano artístico, surge también, de uno de los movimientos pictóricos mexicanos más importantes no solamente nacional sino internacional: el Muralismo mexicano.

El Muralismo, por su naturaleza, que es arte y expresión con técnicas diversas aplicadas sobre los muros, ha dejado como herencia numerosos de estos objetos artísticos mayormente desprovistos de la posibilidad de desplazamiento, por esa razón, afortunadamente, este movimiento ha dejado importantes testimonios físicos a lo largo del México, su cuna, y también en otros países.

No obstante, sería inexacto ceñir al muralismo al plano únicamente artístico, debido a las fuertes implicaciones que también tiene en lo que se refiere a la síntesis histórica, política y social que contienen sus impresionantes obras. Y es que hay dos hechos que refuerzan el imposible deslinde, en primera instancia, es casi un lugar común recordar la temática que cuentan los muros pintados por los representantes del movimiento: campesinos, obreros, movimientos armados, injusticia social, etc., todos ellos enmarcados en una estética que se convertiría en referente de la mexicanidad a nivel mundial; en palabras de Héctor Jaimes: *Su trascendencia radica no solamente en el gran legado de obras, las cuales pueden considerarse frutos directos de la Revolución mexicana y ahora patrimonios de la humanidad, sino también en la creación de un arte público, monumental y político sin precedentes en la historia del arte. A su vez, cabe destacar que el muralismo mexicano logró abordar el tema de la representación cultural atendiendo aspectos étnicos, míticos, políticos e históricos*²⁰. Como complemento de lo

²⁰ JAIMES, HÉCTOR. Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros, México, Plaza y Valdés, 2012, p. 15.

anterior, se encuentra la construcción simbólica que dichas obras representan en lo que se refiere a la búsqueda de una identidad nacional. Si bien, hacia 1921, México conmemoraba su primer centenario de vida independiente, los conflictos intestinos durante el siglo XIX entre liberales y conservadores, y el descontento social que desencadenaría la Revolución, derivada de la dictadura de Porfirio Díaz, aunado al gran atraso en materia educativa generalizado en todo el país, hacía imperante una reconstrucción y reorganización nacional.

La encomienda es asignada al abogado y filósofo José Vasconcelos (1882-1959) por parte del entonces presidente Álvaro Obregón (1880-1928). Miembro de uno de los grupos de intelectuales más importante del país, el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos es nombrado Secretario de Instrucción Pública y, desde esa posición, impulsa a algunos jóvenes artistas para desarrollar el gran proyecto didáctico del cual los muralistas serían pieza fundamental. *La pintura mural contemporánea mexicana es el más alto exponente del arte mexicano desde la época colonial. Nació como consecuencia de la lucha que perseguía liquidar el sistema feudal del porfiriato. Las cenizas humeantes de la Revolución que habían conmocionado al país aludían de bien distinto modo el gobierno del General Díaz a los primeros cien años del México independiente*²¹

Detengámonos un momento para analizar el ambiente en que nace este movimiento, los años posteriores a una revolución era un ambiente en que México se buscaba a sí mismo dentro de su territorio y fuera de él, como refiere Cardoza y Aragón, *la revolución mexicana es una revelación de México a sí mismo, una manifestación de la*

²¹ ZAMORA BETANCURT, LORENA. *Olga Costa. Un espíritu sensible*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. México 1996, p.5.

*cultura nacional buscando acceso a lo universal*²². Había en ese inicio del S.XX ya una larga historia de México como Estado - Nación en la que sus actores políticos pasados y presentes pugnaban por la consolidación de un *nacionalismo* que permitiera a la nación ser fuerte, vivir en paz y ser productiva para transitar más pronto al progreso y a la modernidad, para lo cual era necesaria la construcción de una identidad nacional para su sociedad. Es importante entender que este proceso no es exclusivo de México sino de los países del mundo, que en distintos momentos y bajo sus propias circunstancias siguen ese modelo de estado-nación, es decir, que un Estado que pretende infundir en su población los principios de soberanía estatal y libre autodeterminación de los pueblos, para el mejor manejo de sus recursos y riquezas.

El *nacionalismo* en México se manejó como una ideología, es decir, una idea que al ser aceptada por la sociedad, se acepta como verdad y por lo tanto como consenso necesario para continuar hacia un mismo rumbo. Pero también como *movimiento político* en el que deja de ser sólo una idea y busca trascender a la acción para convertirse en un hecho histórico con fines políticos y con efectos en lo social y lo económico. En todo caso, con el nacionalismo se vierten ideas con las que el pueblo comience a tener mayor conciencia política, reconozca sus características culturales y las abrace con orgullo y se reconozca también en el marco de una nación con los límites geográficos de todo su territorio, más allá del local. Afirma González Mello que *después de la revolución florecieron la pintura mural y modestamente una pintura modernizadora y vanguardista*.

²² CARDOZA Y ARAGÓN LUIS. *40 siglos de arte mexicano*, tomo 5 cap. 3, *La pintura y la revolución mexicana*. Ed. Galería de arte Herrero PROMEXA, México 1981. s. núm. de pág.

*Aunque la revolución y sus secuelas favorecieron este “renacimiento”, el deseo de hacer un arte público existía previamente.*²³

En los pueblos que precariedad educativa y económica, la voz de los intelectuales se concentra en gremios reducidos que no siempre representan el sentir del propio pueblo, pero que constantemente son escuchados y consultados por el poder político, no fue casual que *las vanguardias artísticas de principios del siglo XX tuvieron como tema recurrente la representación de elementos nacionales, tanto naturales y culturales, como económicos y políticos, en buena medida porque los gobiernos de la época financiaban y apoyaban la creación artística en un momento que la nación era un tema que buscaba por diversos medios afianzarse en los idearios de las masas para ganar el apoyo de los ciudadanos en la toma de decisiones estatales*²⁴.

Podríamos decir que en ese convulso inicio de siglo en México, se acentuó la antigua tendencia de que el arte sea posible por el patrocinio por mecenas, para que ahora, bajo un contexto de necesidad política, el arte sea patrocinado por el poder político. Se entiende así que el arte sea una herramienta de convencimiento, pero por otra parte observamos que es a la vez, herramienta de emancipación y de protesta, sobre todo porque las condiciones de libertad de expresión de entonces permitían ya que los artistas que llegaran a sentir una responsabilidad social pueden ahora expresarse por sus medios artísticos convenga o no al gobierno, incluso, pagado a veces por el propio gobierno. Así, literatura, la pintura y otras manifestaciones artísticas ramificaban su interés en el discurso nacionalista por una parte y en el discurso libre y contestatario por la otra.

²³ GONZÁLEZ MELLO, RENATO. *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*. Ed. Circulo de arte. Instituto Cultural Cabañas – Consejo nacional para la Cultura y las Artes. México 1999. P. 10.

²⁴ ROSENDO URIBE, ALLAN. *El auge de los nacionalismos y su repercusión en el arte: muralismo mexicano*. Tesis Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, México 2018. P. 226.

Particularmente, por el interés de esta investigación, vemos que el muralismo mexicano transita en ambos con gran éxito. Se describe con frecuencia al muralismo mexicano como un arte de estado, patrocinado por el estado y con un discurso nacionalista apegado al discurso nacionalista del estado, sin embargo, también vemos en muros de los mismos muralistas, agrias críticas al sistema y francas provocaciones al propio estado que le sirve de soporte económico con frecuencia se abordan visualmente de manera crítica y en ocasiones incómoda al gobierno temas como el sufragio efectivo, la no reelección, la salud y educación de calidad, la nacionalización del petróleo, una política exterior de no intervención, entre otras y es justamente esa variedad de miradas y sus eventuales contradicciones las que propician que el interés que se tiene sobre el muralismo mexicano como objeto de estudio, trascienda la mirada estética de sus productos visuales y obligue a ver otras implicaciones en lo político y lo social.

Este corolario nos sirve para entender cómo el ambiente posrevolucionario era propicio para alzar la voz, las plumas, los pinceles, cinceles y todo aquello que tuviera impacto en la percepción sensible del pueblo, para ofrecer distintas propuestas desde las artes, que expusieran ideas que a su vez pudieran representar la voz y el sentir de una nueva nación naciente. En el caso de la pintura mural encontramos que *Es posible afirmar que el muralismo es un medio de expresión que funda diversas técnicas y temáticas más o menos críticas, donde el tema dialoga con el espacio e interpela al espectador con el entorno que lo condiciona, el cual marca un compromiso de composición, de escala y con la arquitectura que contiene el mural. Las diferentes formas de arte público son un medio de comunicación masiva, que deben emitir un mensaje, por lo cual sus*

representaciones son necesariamente figurativas o cercanas a la figuración, con lenguaje claro y comprensible para todos los estratos de la población”²⁵.

Así mismo, “El muralismo se define esencialmente como práctica/hecho social ya que propone incorporar el arte como constitutivo del espacio urbano integrado en un proyecto de arte para todos. Pretende replantear la importancia de la ciudad en relación con el medio ambiente, del habitante con su entorno y de la cultura como expresión de una identidad social.”²⁶

A partir de su origen con Vasconcelos y los llamados “tres grandes”, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros la nómina del muralismo mexicano se hizo numerosa y diversa en expresiones, personalidades, técnicas y hasta propósitos, baste mencionar al propio Gerardo Murillo “Dr. Atl”, antecesor de la llamada primera generación de muralistas, a Rufino Tamayo, a quien se identifica como parte de los precursores, lo que hace pensar que la historia debiera hablar de “cuatro grandes”, al propio José Chávez Morado, motivo de esta tesis, Roberto Montenegro, Pablo O’Higgins, Alfredo Zalce, Juan O’Gorman, Alberto Beltrán, Aurora Reyes, Fanny Rabel, Arnoldo Belkin, Saturnino Herrán, Elvira Gascón, Ángel Bracho, Carlos Mérida, Máximo Pacheco, Fermín Revueltas, Ramiro Romo Estrada, Andrés Salgo, Ramón Sosamontes, Ángel Zárraga, Vlady, Francisco Dosamantes, Fernando Castro Pacheco, Jean Charlot, Jorge González Camarena, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero, Desiderio Hernández Xochitiotzin, Luis Arenal, Miguel Covarrubias, Raúl Anguiano, Jesús Álvarez Amaya, Adolfo Mexiac, Arturo García Bustos, Federico Cantú, Jesús Guerrero Galván,

²⁵ GUADARRAMA, GUILLERMINA. *El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas*, Discurso visual, Revista digital del CENIDIAP Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Centro Nacional de la Artes, INBA – CONACULTA. Núm. 21, México 2013.

²⁶ TERZAGHI, CRISTINA. *Muralismo y arte público monumental*. Rev. Reflexiones del Muralismo Mexicano en el S.XXI. Año 2, núm. 2, UNAM 2017, P.70

Mario Orozco Rivera, entre muchos otros hombres y mujeres que no se mencionan aquí y la historia no los consigna, como el caso de Olga Costa que aunque no se le ubica como muralista, realizó murales en mosaico de vidrio o de pero que con una maestría sin precedentes y compromiso social, se encargaron de inundar muros nacionales e internacionales, retratando la historia mexicana y creando un movimiento cuyos ecos continuaron resonando fuertemente en generaciones posteriores.

Miles de metros cuadrados de muros exponen las diversas visiones de los muralistas a través de los años desde 1921 que hasta hoy siguen dejando huellas indelebles en diversas técnicas y múltiples temas y narrativas en incontables muros de plazas y edificios. Podemos concluir que la confluencia de factores en el periodo posterior a la revolución mexicana fue propicio para la proliferación de artistas muralistas y obras murales, de hecho se debe reconocer que a pesar de las contradicciones y diferencias ideológicas entre artistas y estado, los gobiernos posrevolucionarios significaron un sólido y fundamental apoyo para que “de 1905 a 1969 se realizaron aproximadamente 1286 murales, interviniendo 289 artistas, en todo el país”²⁷

Sin duda, hay coincidencia en que el muralismo mexicano significó para nuestra nación ser un movimiento artístico mexicano que ha trascendido los límites de la historia nacional para inscribirse en las enciclopedias del arte mundial, se asocia su éxito a su influencia política y estética en otros países, tanto en aquellos, especialmente los sudamericanos que pasaban por momentos de revolución y cambio social, a los que resultaba sumamente interesante y útil observar la experiencia mexicana como para otros países que veían con interés el devenir de México y los países sobre los cuales tenían

²⁷ ARTEAGA, AGUSTIN, “*Las artes visuales: el muralismo y la escultura urbana*”, en Isabel Tovar de Arechederra (compiladora), *Ensayos sobre la ciudad de México*, Tomo V: *Metrópoli cultural*, Departamento del Distrito Federal, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, universidad Iberoamericana, México, 1994, Tomo V, p.75

interés económico, al parecer de especial interés para los vecinos del norte. El muralismo *“lejos de ser una corriente o estilo artísticos, había abierto el arte moderno a un proceso de renovación de la cultura en un sentido emancipador, que respondía exactamente a las necesidades sociales que esa crisis global había generado en el ámbito mundial.”*²⁸

Al cambiar el discurso del nacionalismo, orientado por los cambios de paradigmas en la economía y políticas del mundo, El arte en lo general y especialmente el muralismo, transitaron a su disipación, perdiendo fuerza y dejando de ser el centro de la atención del arte mexicano, nuevas apuestas y propuestas eran realizadas por nuevas generaciones formadas en un ámbito más global. *“La esencial y ostensible relación del muralismo mexicano con la Revolución de 1910-1917 en México y con los movimientos revolucionarios internacionales de su tiempo, desde la Revolución de los soviets hasta la guerra antifascista de España, la Independencia de India y la Revolución de China o de Cuba, le ha valido los juicios condenatorios de nacionalistas, propagandistas, comunistas y totalitaristas por parte de pintores tan distinguidos como Barnett Newman o Rufino Tamayo, de críticos tan ilustres como Octavio Paz y, en último lugar, de la historiografía académica norteamericana. Tan poderosos patrocinadores han conseguido su propósito: ignorar la teoría y la praxis del muralismo por parte de la crítica y los críticos globales de París o Nueva York a lo largo de todo un siglo. Con excepciones, claro está, como los ensayos de la galerista y crítica norteamericana Alma Reed, y de la historiadora mexicana Irene Herner, dedicados respectivamente a la obra de Orozco y Siqueiros. Pero es necesario destacar incluso que, con la excepción de Herner, nadie [] ha puesto de manifiesto consistentemente los vínculos entre el pensamiento artístico del muralismo mexicano, y Siqueiros a su cabeza, con sus jóvenes*

²⁸ HERNER, IRENE, *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*. Colección Arte e Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 2004.

*pupilos norteamericanos posteriormente lanzados bajo el postulado antiestético del “abstract art”, al mercado cultural internacional posterior a 1945 como una “avant-garde” nacional y nacionalista estadounidense, dotada de una vocación lingüística internacionalista o global*²⁹

Por otra parte, Cardoza y Aragón señala que *Orozco pintó la Revolución desde un ángulo muy personal, de acuerdo con su rebeldía y las características de su espíritu libérrimo. En toda su obra hay sarcasmo y denuncia, exigencia e inconformidad, mezclados con amor a su pueblo y a su tierra. En los pintores nacidos cuando la Revolución conquistaba el poder, con recuerdos de infancia de otros sabores y diferentes experiencias vitales, la pintura mural necesita nuevos rumbos no sólo por sensibilidad, sino por apreciación misma de la realidad y el ansia de transformarla. La dinámica de los acontecimientos va modificando de generación en generación hasta las bases de los elementos de juicio. Es fenómeno clásico, viejo como el mundo, que aun participando hombro con hombro en la misma lucha, las generaciones se discutan entre sí y exista un momento en que, superficialmente, ello pueda juzgarse como disgregación, desorientación o abandono de un esfuerzo. No hay tal disgregación en los jóvenes, ni abandono de un esfuerzo; pero sí la responsabilidad de establecer clarificación en los problemas. A ellos incumbe dar un paso adelante. José Chávez Morado y Alfredo Zalce se cuentan entre los más aptos para tan difícil tarea necesaria*³⁰

En los años 50's del S.XX, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Pedro Coronel, Héctor Xavier y otros artistas hechos en escuelas artísticas que ya no solo correspondían a la realidad de un país sino de territorios más amplios,

²⁹ HERNER, IRENE, *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*. Colección Arte e Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 2004.

³⁰ CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México 1953 p.77.

globales, reinterpretaban el “yo” pretendido por el nacionalismo mexicano y proponían un nuevo “yo” del mexicano consciente, crítico y postradicional, que comenzó a romper con la escuela del muralismo, que según éstos se fundamentaba en el dogma oficialista dictado por el gobierno y que permeaba en la llamada escuela mexicana de pintura que había fundado al muralismo. Estaban proponiendo una nueva corriente que denominaron *Ruptura* que buscaba reinterpretar las nuevas expresiones artísticas, con el argumento de que el arte es un fenómeno en constante evolución y que por ello los artistas estén obligados a buscar nuevos horizontes artísticos.³¹

EL RETO DEL SINCRETISMO Y LA SÍNTESIS VISUAL

Lograr imprimir un mensaje contundente en la mente del espectador de un mural, de tal modo que entienda, comprenda una narrativa compleja utilizando sólo los recursos visuales que le permite la limitada superficie de un muro en un edificio, no es un reto menor, cada figura o escena descrita en cada metro, incluso centímetro cuadrado es una oportunidad que se aprovecha para completar una historia o se desaprovecha y deja inconclusa esa historia si las ideas no son precisas o directas, esto último tal vez uno de los mayores temores de un muralista.

Existen ejemplos de murales que logran el objetivo de comunicar narrativas complejas y extensas en muros repletos de mensajes que logran llenar cada centímetro de la superficie con abigarrados y sumamente estudiadas escenas que buscan ser ampliamente descriptivos, en un intento de no dejar fuera elementos, figuras, personajes, que consideran indispensables para lograr describir una historia completa, tal es el caso

³¹ Vid. MANRIQUE JORGE ALBERTO. *La crisis del muralismo* Capítulo en la enciclopedia El Arte mexicano, Arte contemporáneo Vol. II, México Salvat 1986.

del mural *Epopeya del pueblo Mexicano* ,título del conjunto de obras en Palacio Nacional) que se extiende a lo largo de 276 metros cuadrados y abarca varios siglos de la historia de México, por otra parte, hay ejemplos de murales en los que complejos y completos mensaje se logran con una austeridad de elementos visuales sin pérdida del mensaje pretendido, tal es el caso de Cortés y a Malinche de Orozco en el antiguo colegio de San Idelfonso,³² en ambos casos, vale la pena estudiar las formas en que los artistas han logrado la síntesis visual y eventualmente el sincretismo ante temas de alta complejidad conceptual abordados en el hecho artístico a través de la pintura mural.³³

Tal es el reto de un muralista, completar la esencia del muralismo la cual radica en su filosofía, lo visible, sus muros y en los personajes que sustanciaron aquella, de tal modo que, personajes, acontecimientos, postulados y obras, configuran una unidad visual – filosófica. Particularmente, en este caso de estudio en que el tema a plasmar en muros recurrentemente era el nacionalismo de un país que vivía una combinación cultural no

³² Itzel Rodríguez Mortellaro, en su artículo Malinche en el siglo XX: un mural de José Clemente Orozco, México, en la sección Noticonquista del proyecto de historia pública del Instituto de Investigaciones Históricas a través de la Coordinación de Humanidades y la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM., (<http://www.noticonquista.unam.mx/amoxltli/375/363>. Visto el 23/10/2021) señala que en este mural de Cortés y la Malinche, Orozco concentró la atención y el abanico de significados en la expresión de los cuerpos. El joven es indígena y su cuerpo caído transmite derrota o muerte. Por el contrario, Cortés y Malinche emanan fuerza y vitalidad, con cuerpos tan recios que parecen monumentos de piedra. Él tiene un papel activo, mientras que ella se mantiene pasiva. El conquistador pisa al indígena que se encuentra a sus pies, sujeta con fuerza la mano de su pareja y cruza con determinación su brazo frente al cuerpo femenino. Su mirada es inexpressiva. Por el contrario, Malinche tiene los ojos cerrados y su postura transmite cierta suavidad y sumisión porque asume las acciones de Cortés. El color nos dice que Cortés es frío, Malinche es cálida. Esta pintura provoca una sensación de violencia contenida y sutil. Cortés es el personaje dominante porque ejerce poder sobre el indígena y Malinche, sin embargo no es propiamente agresivo. Malinche cierra sus ojos y, con ello, se distancia de la realidad que la rodea. En la escena hay una buena dosis de ambigüedad y misterio. ¿Cuál es la naturaleza de la relación entre el español y la indígena? ¿Cortés somete o protege a Malinche? ¿Ella sueña o muestra pesadumbre, qué significa su mirada introspectiva? La calidad escultórica de las figuras les confiere un aire de eternidad. Las figuras de Cortés, Malinche y el joven a sus pies no cuentan una historia, sino que expresan una idea. Por ello, este mural debe entenderse como una alegoría, es decir sus imágenes representan una abstracción. La idea detrás de Cortés y Malinche es el mestizaje. Durante los años revolucionarios, se retomó la añeja noción del mestizaje, consolidándose en el medio oficial como la piedra angular de la identidad cultural de la nación mexicana. Como sus colegas muralistas, José Clemente Orozco contribuyó a través de sus imágenes a la discusión pública de los asuntos más apremiantes del México posrevolucionario. Entre éstos, la conformación de una identidad nacional implicó discusiones apasionadas sobre el carácter indígena o hispano de la cultura mexicana. Desde la trinchera del arte, Orozco dotó de ambigüedad a sus imágenes como un recurso de reflexión crítica. Cortés y Malinche no transmite un juicio sobre los personajes históricos, presenta el hecho del mestizaje y la violencia que acompañó a este proceso. La reflexión corresponde al espectador.

³³ Vid. AFFRON, MATHEW. *Pinta la revolución: arte moderno mexicano 1910 – 1950*. Philadelphia Museum of Art. Secretaría de Cultura México, España - México, 2016.

amalgamada aún, fragmentada, en la que conviven la tradición cultural precolombina con la cultura traída por los europeos. El sincretismo es un término empleado más comúnmente en la antropología cultural y en estudios de religión comparada para referirse a la hibridación o amalgama de dos o más tradiciones culturales, pero también se utiliza para referirse a resaltar la fusión o similitud de elementos diferentes de dos o más culturas, de tal modo que el muralista *debe formarse en un espacio de aprendizaje y discusión de proyectos donde se pueda armar una perspectiva para ver la inserción del muralismo y el arte público monumental en la resolución de la ecuación espacio – sociedad. Debe replantearse la construcción de un orden urbano donde el espacio social recupere su protagonismo, donde la calle sea el conector entre lo público y lo privado y donde el espacio público sea un elemento de encuentro estructural que le devuelva al individuo el acceso social a las expresiones del arte que le han restringido, cautivas en galerías y museos o en la pública oferta que instrumenta la estética de mercado. El concepto de ser humano como actor individual y social implica un compromiso ante el cual él busca dar sentido a su vida y concrete, mediante la participación, la correcta interacción entre libertad y equidad en su contexto cultural o sea el desarrollo de una experiencia que garantice un espacio adecuado para la opción individual y la promoción colectiva.*³⁴

El artista realiza un esfuerzo por lograr la síntesis visual cuando integra y ordena en un espacio visible todos los elementos necesarios en una obra para transmitir al espectador la narrativa deseada, sin embargo, en el caso del muralismo, con frecuencia se intenta también el sincretismo, es decir, intenta conjuntar y armonizar corrientes de pensamiento o ideas diversas y hasta opuestas al utilizar recursos visuales pero también referencias gráficas con carga ideológica conocida, de alguna forma busca *la estética*

³⁴ TERZAGHI, CRISTINA. *Muralismo y arte público monumental*. Rev. Reflexiones del Muralismo Mexicano en el S.XXI. Año 2, núm. 2, UNAM 2017, P.70

como posibilidad de advertir los rasgos de identidad³⁵ y que con frecuencia también utilizó con la finalidad de *que recupere y promueva para la transformación social*.³⁶

El sincretismo o la síntesis visual, al trascender a la pintura como recurso y buscar también como elemento útil las formas de la arquitectura o la escultura, ubica a los muralistas ante una pretensión mayor, la integración plástica y con esto *El mexicano cualquiera que hubiese sido su posición anterior se enfrentaba a problemas nuevos*³⁷.

Escribió Tibol que *parece que aún después de las conquistas del radio, el cine y la televisión, por la imposibilidad de su uso como medio de expresión del hombre común, el muro sigue siendo el conducto de comunicación intemporal entre las masas, y como para el hombre cavernícola, los signos de orígenes más opuestos: cruz, sexo, protesta, paz, seguirán marcando la existencia y temores humanos ante el hambre la sumisión, la soledad, la enfermedad, la violencia. No importa si el instrumento es la punta de un pedernal o el chorro de pintura en botes de aerosol; el hombre seguirá llenando muros, pisos el aire mismo, de signos de vida o muerte*.³⁸

Los artistas buscarán nuevas bases teóricas y posibilidades técnicas, un nuevo camino de trabajo y reflexión, solo que ahora había como condición ineludible que ese trabajo y estudio se debía realizar en la interdisciplina y el reconocimiento de un mundo global, el conocimiento de los nuevos materiales y la nueva tecnología del momento y una nueva base teórica que iluminara y orientara ese nuevo capítulo por escribirse.

³⁵Ídem.

³⁶Ídem

³⁷ ZAMORA BETANCURT, LORENA. *Olga Costa. Un espíritu sensible*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. México 1996, p.5.

³⁸ TIBOL, RAQUEL. *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*. Colección Arte 36, Universidad Autónoma de México. México, 1980. P. 157.

II. Integración: simbólica, disciplinar y plástica

La integración, entendida como una unidad conceptual, es un problema de carácter universal que conviene analizar bajo la luz del tema a estudiar: el monumentalismo plástico. La integración simbólica, por un parte, se refiere a la forma en que una sociedad asigna valor a unidades de entendimiento que a su vez se convierten en símbolos, su base es el consenso social sobre la forma de entender un objeto o fenómeno; por otra parte, la integración disciplinar se refiere a la necesidad de abordar y solucionar problemas complejos desde distintas disciplinas del conocimiento humano, ante la imposibilidad de solucionarlo desde una sola, y, finalmente, la integración plástica, referida a la propuesta hecha por los artistas mexicanos que durante la primera mitad del siglo XX veían la necesidad de generar una síntesis formal de la arquitectura, artes y los valores culturales de la sociedad para la cual se genera un objeto estético.

Aquí un intento de explicar la integración de las distintas dimensiones del quehacer humano: el pensamiento y la creación. Las formas de percibir e interpretar el mundo a través de las ideas y la forma de materializar ese pensamiento en objetos, ya sea lo arquitectónico, lo religioso, lo político o lo comercial, así como las forma de crear y entender los símbolos y la forma de vincular distintas disciplinas en un punto de convergencia: la ciudad y su arquitectura.

Integración simbólica

Los símbolos, como representaciones de ideas concretas, son convencionalismos contruidos y socialmente aceptados por la inteligencia humana. Son *cosas* que todos entendemos casi de la misma manera. Por otra parte, la noción de *futuro* es exclusiva del género humano, de hecho, es tal vez esa noción colectiva la que nos hace humanos y nos diferencia del resto de las especies animales, somos la única especie que busca trascender conscientemente, tal vez el resto de las especies trasciende por naturaleza o evolución mas no por una pretensión consciente. De alguna manera desarrollamos evolutivamente la capacidad del pensamiento abstracto, de pensar en cosas que aún no pasan que aún no existen y por ello, podemos tomar decisiones en base a previsiones, es decir, hacer cosas que no son esenciales para el momento presente, pero que son esenciales para momentos futuro. Pensar en la permanencia, en la perdurabilidad, en la trascendencia lleva a pensar en los métodos y formas más convenientes, desde ese propósito, para crecer y desarrollarse en comunidad. Los símbolos han sido muy útiles en para este propósito de permanencia, trascendencia, supervivencia.

Hay coincidencia plena en las diversas disciplinas que estudian las relaciones humanas en sociedad, que las civilizaciones surgieron de la elemental necesidad de los seres humanos de vivir en comunidades, en grupos. Sobrevivir, imponerse al medio físico, someter al resto de las especies, era necesario para no extinguirse, como sucede constantemente con las especies que no logran desarrollar esta habilidad, pero eso,

sobrevivir por medio de la suma de recursos en colectividad, fue al parecer un paso muy inmediato para los primeros homínidos en la tierra.

Diversas congregaciones humanas surgían en tiempos y lugares distintos por todo el mundo, la sobrevivencia biológica era solo una parte, solo el principio de una compleja gama de necesidades humanas a satisfacer, necesidades al parecer exclusivas de esta especie, sobrenaturales podríamos decir.

Al explorar el mundo físico, el hombre ha encontrado las formas de poseerlo, de conquistarlo, sin embargo, con frecuencia se ha topado con fenómenos fuera de su comprensión y dominio por lo cual creó formas de entendimiento para eso, de alguna forma ponía “aparte” lo que no podía explicar y le atribuía significados aceptados colectivamente, así lo sobrenatural convivía con lo natural en ese orden de entendimiento humano. Ante la carencia de entendimiento de esos fenómenos, los simbolismos resolvían la aceptación de estos.

La convivencia de estos dos aspectos en la inteligencia colectiva se integra a través de los años en la propia esencia de esos grupos; los signos, lenguajes, símbolos, códigos o ideas que se aceptaban socialmente, significaban a su vez los rasgos con los que se pueden identificar esas formas de vida colectiva. Actualmente, entendemos esa forma de vida en comunidad, basada en complejas formas de convivencia y desarrollo, como *civilizaciones*, en las que es posible identificar rasgos que las definen y a su vez las diferencia de otras. Podemos conocer y estudiar a esas civilizaciones por las evidencias encontradas en diversas latitudes del mundo, testigos de su existencia, rastros, vestigios que dan información, a veces clara, a veces velada, sobre sus formas de organizarse, distribuir tareas, sus miedos, la tecnología con la que contaban, las formas de dominar y explotar el entorno físico, deidades, estructura social, entre otras.

De las primitivas formas de agrupación tribal, es decir, a manera de tribus, en que al parecer se congregaban mayormente en razón del parentesco y luego en formas de

asociación más complejas, se movían de lugar en lugar luego de agotar los recursos del sitio, se fueron integrando sociedades que más pronto o más lento, se tornaron en urbanas y más complejas, es decir, se asentaron en sedes convenientes que les proveían más posibilidades y comodidades, adoptaron el sedentarismo y admitieron a mayor número de miembros, fortaleciendo un esquema de división de tareas y haciéndose cada vez más productivos. Las relaciones de convivencia eran cada vez más complejas.

También más complejas eran las formas de desarrollo social y urbano, la eficiencia de los asentamientos requería cada vez mayor desarrollo tecnológico: La agricultura para generar los alimentos mínimos necesarios para sobrevivir primero y luego, excedentes que requerían pensar en espacios de almacenamiento y resguardo, luego la escritura, consecuencia inmediata de la necesidad de registrar de tales excedentes. La escritura diversificó su utilidad y significó, luego del lenguaje, uno de los inventos más transformadores de la humanidad, solo posible en la vida *civilizada*, dio paso a la economía, al comercio y a las leyes. Coincide en las diversas civilizaciones que este hecho pudo ser a su vez la vía para la consolidación de conceptos como el tiempo, el calendario y la historia –acontecimientos escritos ordenados de acuerdo con el tiempo en que se sucedieron-, lo que a su vez satisfacía otra necesidad humana: la *trascendencia*, trascender el tiempo y pretender seguir presente como sociedad en el mundo de forma indefinida a través de la perpetración de sucesos o acontecimientos relevantes o personas que al ser registrados, escritos, pintados o esculpidos, quedarían grabados para la posteridad, como si el hecho de su persistencia significara un hecho fundamental para conservar la esencia de la civilización que lo registra.

Civilización y cultura con frecuencia se entienden como sinónimos, sin embargo, en este estudio, nos referimos a civilización como el entorno -no territorio- en el que la vida en sociedad alcanza formas de crecimiento y desarrollo sostenidos -no necesariamente sostenibles- en que sus miembros logran un equilibrio entre la naturaleza y el ser humano. La cultura por su parte la asumimos aquí como el conjunto de rasgos

identificables que caracterizan a esa civilización: ideologías, creencias, leyes y formas de organización institucionalizadas o gastronomía, entre otras cosas comunes en ella.

Estudiar, aunque sea someramente las primeras civilizaciones podrá ser útil para entender cómo se concebía al hecho artístico, el quehacer urbano o la integración conceptual de esa compleja relación entre ciudad – sociedad. A qué obedece el hecho aparente que vemos en los testimonios que tenemos hoy de esas primeras civilizaciones que parecieran decirnos que había una sola forma de entender al mundo, un solo dios o sistema de deidades, una forma de construir total y rigurosamente homologada en estilo y apariencia, una sola forma de pintar y expresarse visualmente, un solo sistema de creencias, es decir una civilización con total integración espiritual, urbana y plástica.

AGUA: DEIDADES Y SÍMBOLOS

El agua es sinónimo de vida, en su más amplia forma de expresión: vida. No sólo tiene en su elemental combinación de átomos de hidrógeno y oxígeno, las propiedades químicas necesarias para ser el anfótero universal, es decir, poseer la insólita capacidad de ser ácido o alcalino según la sustancia con la que reaccione, sino también o precisamente por ello, ser el elemento constitutivo de toda posibilidad de vida orgánica.

Ser fuente de toda forma de vida orgánica es un hecho biológico común para todas las especies, todas requieren el agua para subsistir y viven en torno a ella de forma natural, biológica, sin mayor cosa de por medio que el puro instinto, sin embargo, en los seres humanos, esa propiedad química, trasciende a lo biológico, se vuelve una relación espiritual y adquiere propiedades sobrenaturales y se significa en objeto de culto.

Sabemos que las congregaciones humanas deben su sedentarismo a los cuerpos de agua, las más antiguas civilizaciones conocidas se conocen actualmente por los vestigios encontrados y es coincidente que éstas han sido próximas a ríos o lagos. Por

esos vestigios podemos darnos cuenta de que su relación con ésta no ha sido solo en el sentido pragmático de sobrevivencia biológica, sino de convivencia espiritual.

Los ríos, lagunas, cuerpos de agua dulce han sido origen de los primeros asentamientos humanos. El agua ha sido fuente de vida, pero también objeto de poder y la vía para conectar al ser humano con lo sobrenatural, tal vez por eso, la vinculación entre poder y culto es tan estrecha, sin embargo, de esta relación hombre – naturaleza, originaria de toda civilización, nos queda recurrir a suposiciones de cómo se daba esta relación, recordemos que esa relación está inscrita en la prehistoria, en la parte de la historia en la que no hay registros pues ni siquiera había sido inventada la escritura. *Antes de la invención de la escritura, no disponemos más que de documentos arqueológicos sobre nuestros ancestros: osamentas, útiles, pinturas; únicamente más tarde podemos leer lo que contaban de sí mismos. Porque la escritura se utiliza desde hace alrededor de 6000 años: Es decir la prehistoria es mucho más larga que la historia.*³⁹

Podemos pensar que el proceso de deificación del agua, bajo la noción de un elemento vital que podría extinguirse y que despierta la necesidad de reconocimiento, adoración e incluso sacrificio, fue un proceso mediato. Este mismo proceso probablemente se repitió con otros elementos y fenómenos que, por ser igualmente vitales, despertaban también la misma necesidad entre los seres humanos: aire, agricultura, lluvia, fertilidad, entre otros, eran a la vez que elementos o fenómenos, dioses o diosas, que trascendían el entendimiento racional y se hospedaban en la parte sobrenatural de la conciencia del hombre.

³⁹ JEAN-CLAUDE BARREAU, *Toda la historia del mundo*. (S. T. Ilayduya, Trad.) México, 2009. P. 15

En Egipto, Asia, Mesopotamia, África o Mesoamérica la relación de hombre y naturaleza, la forma en que han pasado del nomadismo al sedentarismo ha sido similar, con diferencias de tiempo. Pero todas, al estar ya establecidas en lugares con entornos geográficos convenientes en mayor o menor medida, se han diferenciado por sus formas de expresión y desarrollo, por sus formas de concebir el espacio, por su forma de entender el mundo y de afrontarlo. Actualmente conocemos de esas civilizaciones y las podemos diferenciar por sus símbolos y escritural las cuales son diversas, distintas en cada caso, de la misma forma podemos conocer también su filosofía y formas de gobierno.

Escritura, lenguaje y arquitectura se expresan a través de símbolos o son símbolos en sí mismos. Aunque sería interesante ahondar en la génesis de esos símbolos, es un tema que queda fuera del objeto de este estudio, sin embargo, reflexionamos aquí, sobre esto: las directrices que hacen diferente a cada civilización provienen desde los símbolos que conocen y reconocen como propios. Pero ¿Quién dicta esas directrices? La clase dominante, claro está, pero ¿cómo transmitían esas ideas? ¿Como decidían cuales símbolos eran los que representaban mejor sus mensajes? ¿Es posible que las castas de escribas que se encargaban de generar estos medios hayan sido capaces de sincretizar adecuadamente lo dictado por sus gobernantes? Tal vez eran *influencers* involuntarios al diseñar los signos, ideogramas, letras o imágenes bajo su propia concepción.

Cualquiera que haya sido la base creativa es ahora irrelevante pues se logró en cada civilización un sistema de elementos visuales – simbólicos que son fácilmente identificables y arrojan a la vista de cualquier persona, tenga o no tenga estudios o referencias sobre una cultura u otra, información que logra definir con claridad los rasgos de cada una. Se distingue con claridad una esfinge egipcia de una cabeza olmeca o un mural egipcio de uno mesoamericano.

ARRAIGO FÍSICO E IDENTITARIO

Es difícil imaginar lo lentos y difíciles que podían ser los procesos de sobrevivencia de las primeras tribus humanas, al ir de lugar en lugar en busca de animales para comer, recolectar plantas, semillas, musgo, lo que fuera comestible. El arraigo era imposible, no había la posibilidad de quedarse en un sitio por más agradable que ésta fuera, si no había comida, había que emigrar a donde hubiera. De esta forma, los hijos de los hijos de las primeras generaciones que conocieron una parte del mundo, ni siquiera sabían cómo era aquello que sus padres vieron. Tal vez un par de generaciones podían conocer por referencias de sus padres sobre algunas cosas destacables de los lugares que recorrieron, o de las rutas que pudieran llevarlos nuevamente allá. Fue solo a raíz de la escritura que fue posible que el proceso educativo se sofisticara y preservara, mayor cantidad de conocimientos en menos tiempo era posible trasladar de generación en generación. Registrar información valiosa también fue de suma importancia.

Entonces fue diferente: aquellos hijos de hijos que ni siquiera sabían de qué territorios venían sus ancestros, ahora podrían de alguna forma saber cómo era aquel mundo incluso explorarlo y conquistarlo. Esta forma de expansión territorial tenía ahora dos acepciones: la conquista física del territorio y la conquista espacial. Adquirir conciencia de la extensión de la tierra, permitía, fomentaba incluso el deseo de buscar la forma de poseerla. El espíritu explorador del hombre contaba con nuevas herramientas.

Poseer no era propiamente un acto de poder era un acto de necesidad pues el nomadismo requería extensiones muy grandes para sobrevivir, mientras más territorio era “propio” más eran las posibilidades de subsistencia, más los animales que podían crecer y ser cazados, más las semillas y plantas que podían ser recolectadas, recordemos que este mismo territorio era compartido con otras especies y con otras tribus nómadas.

El sedentarismo fue un factor determinante para el surgimiento de una forma de relación distinta entre el territorio y su habitante, también comenzó una relación espacial

- emocional distinta al “sentirse parte de un lugar”, un ser humano con un sentimiento de estar arraigado a su territorio hace que lo habite, posea y entienda de otra manera. Al sentirse parte, juega con sus propias posibilidades y las conjuga con lo preexistente, pone en juego su capacidad transformadora. En mi tesis de maestría titulada urbanismo cultural, analizo la relación entre la forma de apropiarse del espacio público y la capacidad de transformación positiva que tienen los pueblos, bajo la premisa: se quiere lo que se conoce, se cuida lo que se quiere. En esta idea, base de toda relación de identidad se fundamenta la propuesta del urbanismo cultural, es decir:

HOMO FABER – HOMO LUDENS

El homo faber, el que fabrica, manipula con habilidad su entorno físico y lo transforma, es el mismo homo ludens, el que juega, y hace que esa transformación sea parte de un complejo juego de utilidad - significado. Es clara y manifiesta la capacidad transformadora del ser humano, al poner en juego la suma de sus habilidades propiciadas por el hiper desarrollo de su cerebelo sumado a la motricidad fina derivadas de la existencia de un pulgar oponible en sus manos, a desarrollo del lenguaje, escritura y sistemas de transmisión del conocimiento. Con ello ha podido sumar legiones para transformar la cara del mundo civilizado.

Pero no solo ha puesto en juego su capacidad técnica, paralelamente ha manifestado su necesidad simbólica, de expresarse, de crear y transformar con base en ideas abstractas, imágenes y símbolos. Baste ver las pirámides de Egipto o de México para saber que ahí se han invertido enormes esfuerzos para lograr el valor simbólico del objeto construido, por sobre el valor utilitario del mismo.

Johan Huizinga, autor holandés, abordó el fenómeno lúdico en un marco científico-académico, más precisamente, desde un plano antropológico. Sostiene la teoría que la cultura surge en forma de juego, lo cual no significa que el juego se cambie o se

transmute en cultura, sino que ésta, en sus fases primarias, se desarrolla *en las formas y con el ánimo de un juego*. Dice que el juego es como la “levadura” que sirvió para configurar las formas de la cultura arcaica. *La cultura no surge del juego, como un fruto vivo se desprende del seno materno, sino que se desarrolla en el juego y como juego*, el juego, desde su punto de vista se encuentra presente, como aspecto irrenunciable de la dimensión simbólica del ser humano.

Este instinto simbólico del hombre ha propiciado que las características de sus objetos construidos en lo material: cerámicas, vestimenta, accesorios corporales, edificaciones, ciudades, escultura, pintura, etc., o en lo inmaterial: música, poesía, historias, tradiciones, etc., estén cargadas de simbolismos. En sus vasijas vemos referencias de sus deidades, en sus pinturas entendemos su psicología del color y en la arquitectura y trazas urbanas, la dimensión de sus pensamientos y capacidad de vincular lo urbano con lo astronómico, por ejemplo.

Arte, arquitectura, urbanismo, sociología, antropología son conceptos recientes en la historia del hombre, en las primeras civilizaciones no se conocían y por muchos años no necesitaron conocerse ni definirse, de alguna manera no era necesario, tal vez porque se entendía todo de forma integral: sociedad y naturaleza. Las primeras civilizaciones son *originarias*, no tuvieron influencia de otras previas y tuvieron todo por inventar, todo por explicar y definir bajo conceptos propios nacidos de sí mismos, son a su vez origen de toda forma de vida social que se tuvo por primera vez en el mundo conocido. Lo que conocemos de ellas lo sabemos por las evidencias que han dejado a su paso por la historia, códices, libros, petroglifos esculturas, herramientas, cerámica, arquitectura y objetos que aportan información de sus formas de pensamiento, ideología, costumbres o avances tecnológicos. En esa información encontramos una uniformidad que parece falsa o por lo menos extraña.

Desde la prehistoria ha habido inmensos avances científicos y técnicos, pero ninguno psicológico el hombre es el mismo desde el día que surgió, sin embargo, aunque en las primeras formas de civilización, sus integrantes, no concebían las ideas abstractas de la forma que se entienden hoy, al parecer había una uniformidad en el pensamiento abstracto que a su vez propiciaba que el entendimiento concreto se expresara en formas con rasgos muy homogéneos, como si hubiera una perfecta armonía y nadie quisiera las cosas diferente. Por ejemplo, la arquitectura maya parecía hecha bajo un solo canon estilístico, la cerámica, la vestimenta, la tipografía de los textos e incluso la forma de representar las cosas era totalmente homogénea, como si no hubiera lugar para las expresiones individuales. Las líneas de orientación para la estética de las vasijas, construcciones, pintura mural, y demás expresiones estéticas, obedecía más que a un movimiento consensuado socialmente, a directrices estéticas y filosóficas desde la hegemonía de la clase gobernante. Lo mismo aplica para la cultura egipcia o griega, sus vestimentas, armas, utensilios o juegos, los vestigios de su historia aparecen similares, con una uniformidad estilística que aún hoy sorprende, sobre todo por el contraste ante las culturas actuales que hoy parecen heterogéneas, diversas, dispersas, confusas, divididas y fragmentadas⁴⁰.

SÍMBOLOS HECHOS MATERIA

Hombres y mujeres de la prehistoria se parecen mucho físicamente a los hombres y mujeres de hoy, si coincidiéramos en el metro o en el cine con personas de hace seis

⁴⁰ Vid. BULGHERONI, RAUL. CIUMANIDAD, *Dimensión Humana en los asentamientos urbanos*. Diana, Editorial, México 1985.

mil años casi ni nos distinguiríamos. Pero si fuéramos a sus casas a sus ciudades en su tiempo, veríamos diferencias profundas, mayormente las basadas en lo físico: pavimentos, techos, herramientas, alimentos, formas de organización, etc. Tal vez serían menores las diferencias en las formas de entender el bien del mal, la aceptación de lo sobrenatural, las formas de aprovechamiento de los recursos, el sentido de protección a la familia o clan, el sentido de pertenencia a comunidades y la forma de encajar en ellas. Pero seguramente seríamos idénticos en la forma de entender los símbolos.

Pensemos lo siguiente: hoy en día existen tribus salvajes, desnudas, tal vez caníbales, viviendo primitivas chozas en selvas casi desconocidas de las Amazonas; ellos difícilmente podrían imaginar a sus semejantes caminando en pavimentadas calles de la Ciudad de México o Nueva York montando bestias de acero y viviendo a toda prisa. Convivimos temporalmente con ellos, tan solo con diferencia de lugar. Somos congregaciones humanas que nos distinguimos por la forma que hemos dado a nuestro entorno, desarrollados en mayor o menor grado, pero regidos por los mismos códigos: creemos lo que vemos, pero admitimos y damos valor simbólico a lo que no vemos ni entendemos.

Escribe Jean-Claude Barreau que *hay que dejar claro (es una de las lecciones de la historia) que las ideas son las que hacen avanzar a los hombres. La economía es importante, el marxismo lo ha subrayado, y está claro que es la necesidad de gestionar el agua y los graneros lo que provocó el nacimiento del Estado; pero al contrario de lo que pensaba Marx, no es el motor supremo del ser humano. El fondo del hombre es metafísico como hemos señalado al describir su surgimiento en la prehistoria.*⁴¹

41 JEAN-CLAUDE BARREAU, *Toda la historia del mundo*. (S. T. Ilayduya, Trad.) G. B México 2009. P. 41

Los símbolos no solo son útiles para dar significados a las cosas, para convencionalizar, socializar o permear su esencia con sus semejantes, también le son útiles para sincretizar poderosas ideas, recordemos que el verdadero poder transformador del ser humano radica en las *ideas* más que en su propia capacidad tecnológica de transformar lo físico. Así, se ha procurado que los vehículos para transmitir esos símbolos sean los más perdurables. Papel, piedra, lienzos, muros han sido objeto de uso como vehículo simbólico. Escritura sobre pergaminos, grabados sobre piedra, madera o muros, pinturas o diversos materiales sobre muros – pensando en que la arquitectura era tal vez uno de los objetos más aptos para la permanencia en el tiempo-, esculturas, incluso los propios elementos arquitectónicos podían ser portadores de simbolismos.

Hemos señalado que, desde el origen, los seres humanos hemos tenido avances tecnológicos, lentos en unas épocas y vertiginosas en otras, dependiendo del momento evolutivo, pero la *psiqué* no ha variado nada, es la misma desde que aparecimos como especie. Esa misma que ha propiciado que en todas las eras se haya tenido la necesidad de manifestar *ideas* que por ser consideradas de valor social debían ser eternizadas en los medios posibles. Los muros de las cavernas de Lascaux sirvieron para consignar y preservar las ideas que aquellos hombres y mujeres prehistóricos consideraban valiosas y debían ser preservadas, eso es evidencia de que los seres humanos de todas las eras, vemos el mundo concreto, para luego abstraerlo, interpretarlo y concretarlo en cosas: objetos materiales o inmateriales, que pudieran ser conservados, en este caso con pintura sobre muros en un lugar a salvo de ser borrada por la intemperie. Bajo la misma y elemental fórmula, muchos otros elementos, además de las paredes en cuevas, han sido empleados para trasladar de generación en generación, los símbolos que contengan las ideas que se consideraban dignas de eternizar: objetos pequeños hechos desde la individualidad como vasijas, prendas, ofrendas, etc., hasta enormes obras solo posibles desde la colectividad como edificios, monumentos, esculturas, puentes, ciudades enteras.

Entonces, somos los mismos: personas fabricando nuestro entorno conforme a los símbolos que hemos creado, así nuestra arquitectura, escultura o pintura, no hace más que reproducir nuestros ideales en materia.

DE LASCAUX A SAN ILDEFONSO

Las personas que bajaron con antorchas, sin repelente de insectos ni antídoto contra víboras o alimañas, con grandes dificultades y obstáculos, a las profundidades de una caverna inhóspita y peligrosa, no buscaba un espacio de libre expresión que seguramente hubieran encontrado en otro lugar menos peligroso y oscuro, para pintar bisontes y mamuts, probablemente buscaban la perdurabilidad de su mensaje y el cumplimiento de un misticismo que no entendemos del todo, pero que llevaba a estos primitivos artistas a exponer su vida por hacer una tarea peligrosa e “inútil”. De algo podemos estar seguros, aquellos artistas no arriesgaron su vida ni invirtieron su tiempo e inteligencia en algo que fuera sepultado, ignorado y estéril, de alguna forma presentían que aquello que crearon llegaría a más personas, para enseñarles, comunicarles, educarlos, advertirles o salvarles. De esa magnitud es la importancia de la expresión simbólica del hombre, incluso hoy⁴².

Con similares intenciones tal vez, los muralistas, artistas del S. XX en un México un tanto menos salvaje que aquel pasado prehistórico, fueron sensibles al momento histórico, político y social que vivían a principios de ese siglo, entendieron y supieron aprovechar sus propias oportunidades de trasladar ideas a través de una fórmula conocida

⁴² Vid. H. GOMBRICH, ERNST. *Breve historia del mundo*. Booket, Barcelona, 2014.

y perfectamente vigente desde Lascaux: los muros. Tal vez no tuvieron que bajar con antorchas, pero si tuvieron que descifrar los signos de su tiempo, declarar ideas y arriesgar posturas para realizar un ejercicio de síntesis simbólica, que equivalía de cierta forma también a arriesgar la vida misma, para poder expresar ideas en los muros, ya no de cuevas inhóspitas sino de visibles muros en edificios públicos ante las masas analfabetas, pero también ante cultos y feroces críticos. Los muralistas subían a los andamios sin antídotos para alimañas, pues no era necesario, pero no estaban protegidos de la feroz crítica de los periodistas de su época ni de las balas de los ofendidos.

En Lascaux se pintaron mayormente animales, en sus paredes a lo largo de unos ochenta metros de longitud. Se han catalogado 1.963 unidades gráficas, entre pinturas y grabados, sí, ¡grabados!, es un dato interesante que amerita especial atención, de las que 915, casi la mitad, son de animales, si bien sólo se identifican con precisión 615. Hay unas 364 representaciones de caballos, 90 de ciervos, unos pocos toros y bisontes. Para algunos autores, las pinturas de Lascaux, al igual que las de Altamira, evidencian que la psicología del arte es la misma, simplemente las formas han evolucionado. La forma de concebir y expresar una obra hoy es muy similar que cuando se hicieron estas pinturas prehistóricas realizadas con pigmentos animales y minerales, como en creaciones de vanguardia en su momento, bajo procesos creativos desde lo individual o desde lo colectivo, donde el proceso es tan importante como el objeto producido. Pablo Picasso, las admiraba profundamente y llegó a decir que *el problema es que nos han enseñado a ver y representar lo que vemos. ¡Si pudiéramos adoptar la postura de los hombres que realizaron esos maravillosos dibujos de Lascaux y Altamira!*

Llama la atención el cuidado que tuvieron estos artistas rupestres de hace 15 o 17 mil años en la perspectiva visual, las representaciones de figuras animales en la parte alta de sus paredes parecen cuidar la perspectiva para que no se distorsionen visualmente por un imaginario espectador. Por otra parte, no hay figuras humanas, pareciera que no eran objeto de atención o tema de interés, hay una única figura humana representada en la

llamada Escena del Pozo y está dibujada de una forma más tosca que las imágenes de animales, tal vez porque el significado es distinto y por lo tanto la forma de representarlo, lo que sugiere que pretendían dar un valor simbólico distinto para el hombre.

Muy similar sería la forma de describir los muros de San Ildefonso⁴³, artistas pensando en su obra, no solo en el proceso de ejecución técnica, sino, sobre todo, en su trascendencia, en la elección de cada color y forma para transmitir la idea precisa, cuidando la perspectiva y los símbolos que sean visibles a la óptica del espectador, aquí sí, objetivo abiertamente pretendido.

Hemos elegido dos momentos para su análisis en este breve apartado, hace 15 mil años el primero y hace 100 años el segundo, en la prehistoria uno y en la historia contemporánea el otro; pero una sola forma de expresión: ideas sobre muros. Alrededor de ambos momentos privaban sistemas conceptuales distintos, atendiendo a su época. Por una parte, una sociedad primitiva que tenía la mayor parte de su atención centrada en sobrevivir al clima, los ataques de otras especies o tribus, buscar alimento y proteger a los más débiles, pero conscientes y atentos a sus otras necesidades no menos importantes, la expresión simbólica, la espiritualidad, la interpretación de lo sobrenatural, la trascendencia y su preocupación por un futuro que ni siquiera podrían ver, pero que sin embargo eran motivo de ocupación y creación. Por la otra, una sociedad evolucionada que al tener resuelta su subsistencia alimentaria y sanitaria, centra su atención en un sistema de creencias que se orienta por de valores económicos y culturales más

⁴³ Nos referimos a los muros del Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la Ciudad de México, en el Centro Histórico de Ciudad de México que fue sede de la Escuela Nacional Preparatoria de la Universidad Nacional de México, entre 1867 y 1989 y sus muros fueron ofrecidos a los artistas para realizar los primeros murales realizados en ese movimiento artístico mexicano, entre 1922 y 1940.

complejos, pero que, sin embargo, también tiene la misma necesidad de la expresión simbólica, espiritualidad, la trascendencia y preocupación por el futuro.

Integración disciplinar

Luego de pasados los primeros años del muralismo, el cual se basaba en pintar sobre muros de edificios existentes, la mayoría de ellos viejos, rápidamente se pasó a la idea de un muralismo pensado conjuntamente con el arquitecto que proyecta obras nuevas en la que el resultado pudiera ser el de la suma de las aportaciones disciplinares que confluyentes en una obra. Trabajar con personas de perfiles profesionales, formación e incluso ideologías diferentes en torno a obras más grandes y complejas que implicaban un esfuerzo mayor para lograr unidad y coherencia entre el uso y destino de cada obra o proyecto, suponía un reto mayor. El trabajo multidisciplinar conllevaba la necesidad de trabajar sobre bases conceptuales que habría que construir interdisciplinariamente.

DIALÉCTICA DE LA MODERNIDAD Y EL NACIONALISMO

La simultaneidad de lo moderno y lo nacional en el arte y la arquitectura propició que sus autores asumieran la esencia de las tradiciones de México. Frente a esta tarea “reivindicadora” del advenimiento de lo nacional y lo moderno, afirma Salguero, se da a través no de una estética sino de una ética profesional, *no se prescribía una forma sino una actitud. No se partía de un estilo sino de un punto de principio teórico. Aquí comenzó la revolución arquitectónica de México, cuando un sector social hizo suyas las reivindicaciones de un pueblo. Esta revolución tomó forma de Escuela*⁴⁴.

⁴⁴ VARGAS SALGUERO, RAMÓN. “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica”, op. cit., p. 20.

La llegada de refugiados e inmigrados derivados del conflicto mundial de la segunda guerra mundial había propiciado en México mayor movimiento y vitalidad en el pensamiento de vanguardia que se mezcló enriqueció las miradas de los artistas mexicano con lo internacional. En el caso de la arquitectura propia, por ejemplo, esta vanguardia se mezclaba a su vez con intereses gubernamentales, que se esmeraba en difundir los ideales de la revolución, arquitectos como Juan Segura, Carlos Obregón, Juan O’Gorman, Álvaro Aburto, Antonio Muñoz, Mario Pani, Enrique Yáñez, Raúl Cacho, entre otros, ligaron el espacio con la tradición, hicieron uso de mosaicos, herrería, vitrales, esculturas y murales. Para ello, establecieron, como un primer acercamiento, la colaboración con pintores y escultores, dando así un efecto secundario: la influencia ideológica de los pintores José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, siendo el segundo acercamiento el establecimiento de la integración de otras disciplinas, la “integración de las artes”, como posibilidad de alcanzar el éxito de una nueva arquitectura mexicana.⁴⁵

A partir del vínculo interdisciplinario, surge una oportunidad con la que se estrechará aún más este propósito de integración: la construcción de Ciudad Universitaria, en 1947, de la que ya se hizo mención. Al respecto, Vargas Salguero afirma que *los pintores modificaron su exigencia de que se les encomendaran murales, insistiendo en la factibilidad de procrear la ‘segunda etapa del muralismo mexicano’ como lo llamara Chávez Morado, una nueva etapa en la historia del arte: la ‘integración plástica’,* con la que se evidenciaba un equívoco del ideal revolucionario al proyectar murales en edificios coloniales ya que “Una pintura revolucionaria sólo era compatible con una arquitectura igualmente revolucionaria en la que desde el proyecto mismo se previera la *participación*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 21.

de las demás artes, superando así la yuxtaposición, para transitar hacia una nueva forma de arte: el integrado, sostiene Salguero.⁴⁶

En esta dirección, podemos afirmar que los planteamientos plásticos a los que se destinan sus autores exponen el mensaje con el que trazarán sus obras. No obstante, ante el ojo de la crítica, el mensaje esconde una trama política que opaca su expresión meramente artística. A partir de este reducto que atraviesa la historia del arte, la extensa obra del maestro José Chávez Morado devela su naturaleza que corresponde a su tiempo. Es por ello que del compromiso político y, por ende, social y cultural, que resistió el artista guanajuatense, emanaron posibilidades artísticas envueltas por un contexto posrevolucionario en el que se consolidaban las instituciones al mismo tiempo que los movimientos culturales se definían; desde allí Chávez Morado ejerció su oficio, cuyo componente fue el ideológico, además de que la producción se debatía entre la utilización de elementos del arte popular, *aunque posteriormente la corriente (que a falta de otro nombre llamaremos internacionalista) comenzara a inclinarse hacia un purismo de la semiótica formal y hacia el esteticismo próximo a las vanguardias internacionales*.⁴⁷

En relación con lo anterior, Jean Charlot escribió que *las tradiciones prehispánica y colonial se encuentran y se funden en términos contemporáneos, en el arte popular. Este humilde traslapo, ni hispánico ni indio, es una tercera fuente del lenguaje mexicano moderno*⁴⁸. Esta asimilación múltiple y la labor política encausada a la educación artística que ejerció Chávez Morado fueron invariables, forjando así su propia identidad, reducto de la conformación nacionalista.

⁴⁶ *Ídem*. p.22

⁴⁷ DE SANTIAGO SILVA, JOSÉ, *José Chávez Morado*, Col. Artistas de Guanajuato, Ed. La Rana, Guanajuato, 2001, p. 10.

⁴⁸ JEAN CHARLOT, *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*, Ed. Domés, México, 1985, p. 45.

A partir de este nuevo ideal acorde con la naciente arquitectura revolucionaria, surge el Movimiento de integración plástica integrado por Juan O’Gorman, Raúl Cacho y su “Arquitectura viva mexicana”, Guillermo Rosell, Lorenzo Carrasco, Siqueiros con “Hacia una nueva plástica integral” y José Chávez Morado que propone “En busca de la nacionalidad”. No obstante, sus diferencias también se materializaban en la misma integración, según constata Vargas Salguero:

*“la conjunción de los esfuerzos que propugnaba Cacho no parecía ir más allá del enriquecimiento plástico estético que podía alcanzarse mediante ella. Algo a todo punto distinto del arte de contenido humanista, “dirigido a las grandes capas sociales mexicanas para enseñarlas, conmoverlas y conducir las a la lucha por los intereses nacionales y del grupo social al que pertenecen”, que propugnaban Siqueiros y Chávez Morado. Para este último, además, el país estaba en el umbral de vivir un nuevo momento de integración nacional, respecto del cual la colaboración de los distintos artistas formaba parte de esa “línea defensiva y de consolidación nacional”.*⁴⁹

Sin embargo, esas divergencias no obstaron para llevar a cabo el riesgoso plan de integración con el que lograron la edificación de Ciudad Universitaria, *la dialéctica de sus trabajos previos los llevaba hacia la integración*, afirma Salguero. A su vez, Chávez Morado, en su conferencia sobre la “Integración de la plástica mexicana en la arquitectura” de 1999, en el Museo Diego Rivera, 1999, expuso lo siguiente:

⁴⁹ *Ibidem*, p. 22.

*“El edificio (Torre de Ciencias de CU, 1952-53) fue proyectado y dirigido por Raúl Cacho, Félix Sánchez y Eugenio Peschard, siendo cabeza de grupo Raúl Cacho, con quien desde antes de que se presentara la oportunidad de hacer esta obra, ya había yo iniciado plásticas y prácticas gráficas de lo que más tarde se llamó “El movimiento de integración de las artes en la arquitectura”, con postulados inciertos al ser practicados descubriendo nuestra inmadurez y desajuste de criterio. Los arquitectos nos dieron a decorar los muros que les parecían más apropiados, mientras que los pintores no visualizamos bien el volumen, como en mi caso ante el Auditorio. Yo acepté hacer en éste una composición para el frente y otra para un panel alargado que forma el vestíbulo y que no tiene buena visibilidad, no logrando integración formal; además cometí el error de pintar el mural debajo del Auditorio. Y éste se ha destruido por los malos elementos técnicos que disponíamos entonces, y por el vandalismo.”*⁵⁰

Continuando con Vargas Salguero, señala éste que para Chávez Morado *el país estaba en el umbral de vivir un nuevo momento de integración nacional, respecto del cual la colaboración de los distintos artistas formaba parte de esa ‘línea defensiva y de consolidación nacional’*. Sin embargo, ante el establecimiento de los límites de la arquitectura frente a otras disciplinas, colocaba a sus colaboradores en un proyecto inaugural en el que *las ornamentaciones divorciadas del sentido estructural de la obra y los falsos efectos logrados con elementos sobrepuestos, los hacía refractarios, renuentes y hasta francamente opuestos al más mínimo intento integrador. La arquitectura era autosuficiente y le bastaban sus propios medios para realizarse*, añade Salguero, aunque

⁵⁰ ESCOBAR, ANDRÉS. Tesis de doctorado *muralismo del Mtro. José Chávez Morado en Guanajuato. Biografía mural no autorizada*. Universidad de Guanajuato, México 2013. p. 191.

para los pintores y escultores el problema resultaba el mismo, tal como lo pregonó Siqueiros y que cita el propio Salguero que *inadecuadas han sido las formas pictóricas y escultóricas modernas en las arquitecturas viejas, pero más inadecuadas aún serían las formas o estilos escultóricos y pictóricos viejos en las arquitecturas nuevas*⁵¹.

Aunada a la reciprocidad del problema que expone Salguero, afirma que Chávez Morado tuvo razón al señalar que el problema de fondo en la construcción de Ciudad Universitaria *fue la contradicción entre una pintura realista y una arquitectura internacional, tendencialmente abstracta y desligada por ello de su entorno físico y social. Secundariamente, el individualismo, enseñoreado, impidió una cabal planeación e integración de las obras*⁵², no obstante, este primer intento de integración permitió en la arquitectura mexicana la presencia del color, los juegos ópticos, el contraste de los materiales, incluyendo, por supuesto, los tradicionales. De esta manera, pintores, escultores, arquitectos mostraron que el proyecto de Ciudad Universitaria coronó la búsqueda de una expresión auténtica.

Posteriormente, explica Salguero, cada uno se dedicó a emprender proyectos a título personal, pero ya no como *expresiones de una política artística*. Y es en esa dirección que surgen interrogantes como “¿qué fue lo que interrumpió tan abruptamente esa brillante experiencia? ¿El impacto de sus previstas y necesarias limitaciones? ¿Las contradicciones entre una pintura con afanes políticos y una arquitectura hasta opuesta a ellos?”, las cuales tienen respuesta en un factor determinante: *...políticamente considerada, esa magna obra (Ciudad Universitaria) se encontraba ubicada no en el ‘apogeo de una revolución sino en el principio de su contracción’, como asentó Chávez*

⁵¹ VARGAS SALGUERO, RAMÓN. “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica”, op. cit., p. 22.

⁵² *Ibidem*, p. 23.

*Morado. La actitud contestataria de algunos pintores y de otros, sincera y loablemente socialista, hizo el resto. Pero lo que para unos fue frontera impasable los arquitectos se dejaron arrullar por el canto de las sirenas del internacionalismo, para otros apenas fue el comienzo de una prolongada y fecunda carrera. Este es el caso de José Chávez Morado.*⁵³

En 1954, el arquitecto Carlos Lazo, militante en favor de la integración plástica, invitó a Chávez Morado para que trabajara en conjunto con el escultor Francisco Zúñiga y Juan O’Gorman a trabajar en los muros de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP). Mientras que el arquitecto Alejandro Prieto, en ese mismo año, le pide su colaboración en los interiores y exteriores de los laboratorios, trabajo que realizará individualmente. Tres años después intervendrá en el Centro Médico Nacional, obra que Salguero califica como *original de la integración plástica*, ya que ésta exigía que a partir de la íntima colaboración entre la arquitectura y las demás artes plásticas se produjera una obra armónica además de actual, pero sin que ninguna de ellas abandonara su perfil más o menos usual: *integración no significaba fusión, segunda connotación del término que el propio Chávez Morado le confirió posteriormente.*

En relación con esa connotación, *integración no significaba fusión*, Salguero apunta que se da una segunda modalidad de la integración plástica, en la que Chávez Morado marca una diferencia entre una nueva expresión y las anteriores, esta diferencia se observa en que a la función decorativa debía incorporarse la utilitaria, es decir, *llevar la integración plástica al diseño de los elementos e incluso de los materiales empleados en la construcción arquitectónica, como ‘pavimentos, columnas, bancas, fuentes,*

⁵³ Ídem.

antepechos decorativos, nos referimos a la obra que se encuentra en la Galería de Historia, del Museo del Caracol, dentro del bosque de Chapultepec, la cual es un cancel de bronce *La lucha del pueblo mexicano por su libertad*, de 1960, que le solicitó el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. A la magnitud de esta obra, Salguero le confiere el máximo nivel de la integración de las artes, *pues es claro que emplazadas a cumplir estos objetivos ninguna conservaría su tesitura tradicional. Ninguna aparecería como pintura o escultura más o menos integrada a los espacios que habita la sociedad, sino como concepción pictórica y plástica conformando y enriqueciendo los elementos mediante los cuales se construye.*

La claridad de este logro plástico se concreta en la estructura docente del Centro Superior de Artes Aplicadas, donde nace el Taller de Integración Plástica, constituido desde 1950 en el INBA, y en el que se impartían dos talleres, el de Escultura monumental y el de Proyección arquitectónica, dirigidos por un sólo objetivo: *Nuestro empeño – establece Chávez Morado– consiste en hacer una escuela de diseño de artes monumentales, que se integren a la arquitectura para enriquecerla de forma y contenido”, a lo que agrega Salguero: “la fusión de las artes no proscibiría su integración.*

En este sentido, afirma Banham que *lo que distingue la arquitectura moderna es con seguridad un nuevo sentido del espacio*⁵⁴. Es por lo que, la revolución plástica desarrollada por Chávez Morado conduce a una prospectiva social -aunado a lo que afirma Banham- que explica Salguero:

⁵⁴ Banham cita esta frase que pertenece a Alan Colquhoun, ya que afirma que “ha sido la guía de estos estudios” *apud* Reyner Banham, *op cit.*, pp. 14-15.

“...cuando tenemos el tedio y rechazo provocado por la arquitectura internacional; cuando en su afán de sobrevivencia ésta retorna al indiscriminado saqueo de los acervos culturales tradicionales; cuando de nueva cuenta se apoya en el color y las texturas, las peculiaridades nacionales y locales, no podemos menos que pensar que ese posmodernismo resulta tardío a la luz de las experiencias revolucionarias e integracionistas mexicanas a las cuales Chávez Morado ayudó tanto a madurar.”.

Teniendo en cuenta la vocación de enseñanza de Chávez Morado y su ideal socialista, Valdivia explica que

“Dentro del conjunto de ideas de la revolución social radica específicamente esa que considera a la masa anónima de la sociedad como el motor no sólo de la historia y de la estructura económica sino incluso de las manifestaciones superestructurales entre las que tiene primordialidad el trabajo artístico. [...] La recuperación del entorno por medio de la obra artística adelanta en el tiempo una técnica fundamental. [...] Esa técnica, de sobra conocida en el medio de la educación actual, consiste en alfabetizar y enseñar mediante la reconstrucción imaginativa e intelectual del entorno inmediato. Así, al educar en el arte por medio de la visualización del ambiente que circunda al obrero-artista, al mismo tiempo se está educando en la concientización respecto a la vida.”⁵⁵

⁵⁵ VALDIVIA, BENJAMÍN. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Colección Contemporáneos, Gobierno del Estado de Aguascalientes, México, 1992, pp. 42-43.

Ante esta premisa, sin duda, el propio Chávez Morado lanzó su credo: *Esta será nuestra próxima tarea en la revisión teórica; preparar mesas redondas y experiencias prácticas que formen una doctrina de la Integración Plástica. Los sociólogos, economistas, psicólogos, pedagogos, urbanistas, arquitectos, artistas y críticos unirán sus disciplinas para avizorar un porvenir en que esta Integración sea completa, pero también los pasos que deben darse para ir resolviendo las demandas del pueblo de un arte plástico público.*⁵⁶

LÍMITES GREMIALES Y DISCIPLINARES

Además del trabajo interdisciplinar en el que se buscaba lograr obras integrales, con unidad total, estaba vigente la necesidad de buscar en esa misma unidad, características que distinguieran a la arquitectura mexicana en armonía con la vanguardia artística mexicana. El arquitecto Raúl Cacho también escribió en la revista Espacios refiriéndose a la necesidad de superar un estado de la arquitectura mexicana que no lograba alcanzar la plenitud, entendiéndose con ello, que la arquitectura no tenía en esos años, alrededor de 1948, las características y rasgos que la definan como arquitectura nacional mexicana ante el concierto de estilos y corrientes arquitectónicas existentes en el mundo, una arquitectura mexicana con personalidad internacional, escribía: *si nuestra patria no ha podido alcanzar toda su madurez, en cuanto a sus aspiraciones arquitectónicas, no por eso debemos desalentarnos, ya que su prestigiosa pintura, y su adelanto indiscutible en otras actividades culturales, han logrado ponerle a un nivel satisfactorio, que debe servirnos de estímulo para buscar la verdadera esencia en nuestra técnica ...*, declaración que sin intentar denostar el estado actual de la arquitectura

⁵⁶ Ramón Vargas Salguero, “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica”, op. cit., p. 25.

mexicana, basado en estilos coloniales, sí pretendía despertar el interés por considerar a fondo las razones del problema, es decir, cómo transitar de una arquitectura mexicana atrapada en una estilística colonial o en aislados intentos de nueva arquitectura mexicana, hacia una arquitectura que incorporara en su esencia, la riqueza cultural de la que somos herederas las generaciones de mexicanos actuales, la riqueza ganada por la pintura mexicana de las últimas décadas y la grandeza de otras expresiones culturales que también son características de la espíritu mexicano y que hasta entonces, no se veían reflejados en una arquitectura de marca propia.

El arquitecto Cacho, señalaba que, a su juicio, las razones que originan el problema son: Por una parte, el hermetismo discriminatorio en la escuela de arquitectura que ha existido en nuestra escuela que impide la cátedra a todo aquel que no sea arquitecto; recordemos que, en esos años, el epicentro de la teoría y formación arquitectónica del país estaba en la facultad de arquitectura en la Academia de San Carlos y tenía efectos en la mayoría de los estados del país, ahí, el tema de la integración no era nuevo ni exclusivo del gremio académico de los arquitectos, recordemos que ya había controversia entre arquitectos y pintores (académicos y no académicos), como lo atestigua la huelga de la Academia de San Carlos de 1911 y la renuncia de Diego Rivera en 1930, recién nombrado unos meses antes como director de la Facultad de Artes Plásticas en la que se animó a proponer novedosas modificaciones al plan de estudios de su programa educativo, buscando justamente un trabajo académico en colaboración con los arquitectos, y como sabemos, aunque bien intencionado, no tuvo buena acogida por los arquitectos, tal vez Rivera tenía razón al pensar que este gremio era sumamente conservador y se encontraba alejado de las necesidades sociales o tal vez no se entendió el objetivo de Rivera que señalaba que *con ese plan no se trataba de hacer arquitectos sino de enseñar a los pintores y escultores la arquitectura que les es necesaria para su oficio*. Por otra parte, señalaba Cacho, la falta de trabajo profesional en grupo, junto con técnicos de otras especialidades y disciplinas, énfasis que hizo en esta declaración, y que afortunadamente también llevó a la práctica desde la valiosísima influencia que como

profesor y director de la facultad de arquitectura imprimió a colegas y alumnos, y también en su trabajo profesional, fue impulsor de esta propuesta de trabajo en equipo multidisciplinar en grandes obras como Ciudad Universitaria del que fue asesor y proyectista de alguno de los edificios del complejo en el que invitó a la colaboración directa a escultores y pintores, acto que repitió en diversas otras obras. Finalmente, expresó Cacho en esa revista, la falta de medios viriles y atractivos, para defender el papel que la arquitectura debe tener, como técnica con grandes recursos de servicio social, lo que ha excluido de los planes nacionales y la ha quitado la categoría que merece; palabras que parecen advertir sobre un problema mayor que el de la sola búsqueda del trabajo en colaboración: el poder político, de donde surgen las decisiones de las grandes obras nacionales, pero también son con frecuencia, dadas las condiciones y alcances para su ejecución. La necesidad de compartir saberes y disciplinas topan con el poder⁵⁷, referiría Híjar ya en plena primera década de SXXI.

El problema de la integración se torna más complejo y hacen falta exponentes viriles, citando a Cacho, pero, sobre todo, bien formados en la ejercicio conceptual y práctico de la diversidad temática que se requiere para abordar temas de tal alta complejidad; haciendo necesario la aparición de nuevas voces que entendieran bien que, en esta fórmula, un factor determinante es el político para que se dé la pretendida integración disciplinar, que conlleve a la plástica.

⁵⁷ HÍJAR SERRANO, ALBERTO. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. Casa Juan Pablos CONACULTA, INBA, CENDINIAP México 2007. P.16

Integración plástica

Para entender que es lo que se buscaba con la integración plástica, conviene analizar el contexto de la arquitectura de ese periodo. Luego de la Revolución de 1910 y la consumación de la independencia en 1921, era una apuesta nacional, impulsada desde la cúpula política del país, una renovación de nacional, un renacimiento de “lo mexicano”, lo que hacía necesario definir desde sus distintas expresiones, la pintura, la música, la gráfica, literatura, la arquitectura, etc., estos rasgos que caractericen y doten de personalidad mexicana ante el mundo a las artes. La arquitectura era objeto de especial interés, pues ya la pintura, la música, poesía y otras expresiones artísticas habían trazado caminos y obtenido logros muy específicos en su límites y posibilidades, sin embargo, la arquitectura, en la que se simboliza y representa la mayor parte de la inversión nacional y que mayor presencia logra en la inmediatez material, requería especial atención, por otra parte en la arquitectura confluye mayor necesidad del trabajo multidisciplinar y, tal vez también por la mayor confluencia de intereses por participar en proyecto y obra, en razón de las importantes inversiones económicas naturales en ello.

No solo la pintura, escultura, arquitectura o el urbanismo eran elementos de la pretendida integración plástica, la política, filosofía, historia, entre otras eran también elementos indispensables en esta ecuación. *La cuarta etapa del muralismo, como proclamaba Siqueiros, para no hacer más pintura nueva en arquitectura vieja, ni sólo murales al aire libre o de integración plástica con la arquitectura funcional. Obra con pretensiones de afectación urbana para un modo de habitar humanizado por los signos y los símbolos*⁵⁸

⁵⁸ *ibidem* P.14

Por su parte, Leticia Torres⁵⁹ menciona que los vocablos “integración plástica” que aparecieron en la escena mexicana en la década de 1940, eran interpretados como “movimiento”, “concepto”, “intereses políticos y económicos”, “utopía”, “imagen de progreso”, “necesidad urbana”, “corriente internacional”, “continuidad o fin del movimiento muralista mexicano”, etcétera. Sin embargo, la integración plástica encontró en México “una sociedad que soñaba con la industrialización y el progreso, con la independencia económica y el bienestar social; una nación que se debatía entre los fuegos del imperialismo y el expansionismo capitalista; un país que luchaba y basaba sus esperanzas en la unión de su sociedad, a través de discursos nacionalistas, en vías de alcanzar la modernidad”.

José Chávez Morado escribe hacia 1948:

“...se avizora una época de integración nacional. Frente a este enemigo extranjero y a sus aliados indígenas, el mal gusto y el rastacuerismo criollos, presenciamos con satisfacción que se levantan desde distintos extremos aquellos que consciente o inconscientemente lo perciben y que además son mexicanos redimidos, es decir, que no son malinches. El paso que damos arquitectos, pintores, y escultores al colaborar en esta revista y en futuras obras plásticas es, indudablemente, parte de esta línea defensiva y de consolidación nacional. Entre los arquitectos y demás artistas plásticos se ha interpuesto el patio vacío de nuestra escuela máxima: hemos estado mirándonos fría y hostilmente desde los corredores del viejo edificio por muchas generaciones y, mientras tanto, nuestra ciudad y nuestros hogares se han llenado de

⁵⁹ TORRES, LETICIA. “La integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México”, en CURARE. Espacio crítico para las artes, ICAA, MFAH Documents Project Working. Consultado en: https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Torres.ICAA%20Working%20Papers.pdf_16 de septiembre del 2017.

*horribles engendros de superficialidad y snobismo. Los arquitectos y los otros artistas se necesitan. Debemos proyectar en común, debemos desentrañar unidos qué es lo verdaderamente nacional y, por lo tanto, universal, de nuestro arte. Debemos utilizar las aportaciones de las ciencias y técnicas modernas para dar a nuestro pueblo una plástica realmente nueva, bella y, sobre todo, humana.”*⁶⁰

Como este, muchos otros pronunciamientos, discursos, artículos y discusiones proliferaron el tema de la integración plástica, principalmente entre arquitectos y artistas, que eran los más directamente involucrados, sin embargo, era un grupo de artistas con el suficiente liderazgo intelectual los que más postura asumían en esos años, Rivera, Siqueiros, Tamayo y Chávez Morado, principalmente, tal vez porque los arquitectos no veían en esta discusión un nicho de oportunidad para obtener más trabajo. Esas profundas discusiones, desde distintos gremios, que se pronunciaban sobre la conveniencia o no de democratizar el arte así como de que la arquitectura se erigiera como una expresión más artística que constructiva, reveló a su vez que había graves diferencias entre los distintos gremios y, sobre todo, entre los propios artistas plásticos que vivían un momento de la historia de la plástica mexicana ya de por sí convulso y complicado, incluso contradictorio por las diversas y disímolas posturas de unos y otros. Mientras Siqueiros por un lado ironizaba y polemizaba negativamente sobre los grandes esfuerzos e inversiones que se hacían en Ciudad Universitaria, Centro Urbano Presidente Juárez y el Museo Experimental El Eco, otros como Rivera intentaban aportar desde la academia, incluso con la propuesta de modificar programas educativos de arquitectos y artistas para que

⁶⁰ José Chávez Morado, “La búsqueda de la nacionalidad”, en *Espacios*, Revista de Arquitectura y Artes Plásticas. número 1, septiembre 1948, México, s.p. Consultado en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/799560/language/en-US/Default.aspx> Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts., Houston. 17 de septiembre del 2017.

tuvieran mayor amplitud disciplinar, y otros más como José Chávez Morado o Mérida, abonaban con discursos y argumentos constructivos que buscaban cómo sí lograr tal tarea. En lo general en la comunidad de artistas y arquitectos se percibe un buen tono e ideas esperanzadoras para transitar a una plástica mejor e integral en una búsqueda por superar la mera decoración de edificios, para lograr una colaboración real entre constructores y artistas.

INTEGRACIÓN PLÁSTICA MEXICANA

La historiadora e investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas CENIDIAP del Instituto Nacional de Bellas Artes INBA, Leticia Torres señala, que *la denominación “integración plástica” no apareció en la historiografía nacional sino hasta la década de 1940. Movimiento, concepto, intereses políticos y económicos, utopía, imagen de progreso, espejismo desarrollista, necesidad urbana, corriente internacional, continuidad o fin del movimiento muralista mexicano, dictado de las grandes potencias imperialistas: ¿dónde podríamos colocarla? Quizá fue una especie de crisol donde divergieron y convergieron políticas relacionadas con la economía, la sociedad, la cultura y el arte. Un momento generador de reflexiones, de encuentros y desencuentros, de cuestionamientos, de innovaciones o sumisiones. La integración plástica encontró en el México de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX una sociedad que soñaba con la industrialización y el progreso, con la independencia económica y el bienestar social; una nación que se debatía entre los fuegos del imperialismo y el expansionismo capitalista; un país que luchaba y basaba sus esperanzas en la unión de su sociedad, a través de discursos*

*nacionalistas, en vías de alcanzar la modernidad*⁶¹, referencia que nos revela la diversidad de aristas que el concepto tiene, cambiante bajo la luz de quien lo dirime o manifiesta: artistas autodidactas o de academia, críticos, historiadores, arquitectos, urbanistas o sociólogos etc., que desde su perspectiva dan matices políticos, técnicos y hasta poéticos, según el contexto y medio en que se exprese. No obstante, hay coincidencias conceptuales fundamentales que permiten estudiarlo desde campos más concretos como el arte o la arquitectura, razón probablemente, por la que son más artistas y arquitectos los que han suscrito textos al respecto. La integración plástica era una *corriente motivada por el convencimiento de que el éxito alcanzado por Le Corbusier, Walter Gropius, Cándido Portinari y los mexicanos Juan O’Gorman, Armando Villagrán y Alberto T. Arai, se explicaba por el estrecho vínculo entre profesiones distintas que los llevaba a un mutuo enriquecimiento*⁶²

Alberto Híjar Serrano, por su parte, refiere que han existido tres posiciones por lo menos, respecto a la integración plástica en México: Una es una propuesta de Siqueiros en el marco de la Escuela Mexicana de Pintura que se encuentra en su texto de Los tres llamamientos en 1921; otra surgida a finales de la década de los 50’s influida por el desarrollo urbano y la superación del nacionalismo revolucionario y poseyó un carácter funcionalista respecto a la belleza y el uso de materiales industriales; finalmente, la tercera, propiciada por los desastres ecológicos del mundo moderno, hace necesaria una revisión de las formas actuales de hacer arte, arquitectura y urbanismo y con ello orientar

⁶¹ TORRES, LETICIA, *La integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México*, art. de la revista CURARE, Espacio crítico para las artes, México de The International Center for the Arts of the Américas del The Museum of Fine Arts, Houston.2008.

⁶² VARGAS SALGERO, RAMÓN. José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica. En José Chávez Morado. Su tiempo, su país. Pág. 20

las nuevas formas de hacerlo desde una reflexión y conocimientos más profundos de los problemas del mundo hoy.⁶³

Una de las artes imperantes en el entorno urbano, ya sea por la tradición que la creó, ya sea por la ruptura que la contradijo, es la arquitectura, ya que esta es un desplegado de lectura histórica inmediata a los ojos de los hombres. La construcción de las ciudades se ciñe a los tiempos que las empujan en ese devenir transformador, y al mismo tiempo destructor, para volver a edificar la representación del tiempo presente.

Lewis Mumford, teórico y crítico estadounidense de la arquitectura, afirmó que *en ese arte, la belleza y la utilidad, el símbolo y la estructura, el significado y la función práctica, apenas pueden separarse incluso en un análisis formal, pues un edificio, por muy tosco que sea y por muy poco que su constructor haya pretendido deliberadamente que dijera, no puede, por su sola presencia, dejar de decir algo*⁶⁴.

Ciertamente un edificio se lee, lo soportan elementos que definen su identidad y en ese entendido, se comprende que en él se reúnen diversas técnicas que lo van a materializar. Entonces también se leen factores humanos que intervinieron para lograr su edificación, ya que *el constructor pone de manifiesto la clase de hombre que es y a qué clase de comunidad sirve*, agrega Mumford. Y es a partir de esta idea que podemos exponer la relevante presencia del movimiento de integración plástica en la historia del arte mexicano, cuya titánica labor tiene un ejemplo claro, incluso para algunos, una síntesis, en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, misma que va a responder, sí a una profesión artística, pero también a la formación

⁶³ Vid. HIJAR SERRANO, ALBERTO. “La integración plástica”, en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 148.

⁶⁴ MUMFORD, LEWIS. *Arte y técnica, Pepitas de calabaza* ed., Logroño, La Rioja, España, 2014, p. 151.

“social” de quienes intervinieron, puesto que *no era una estética sino una ética profesional lo que se preconizaba. No se prescribía una forma sino una actitud. No se partía de un estilo sino de un punto de principio teórico. Aquí comenzó la revolución arquitectónica de México, cuando un sector social hizo suyas las reivindicaciones de un pueblo*⁶⁵, afirma Salguero.

En el contexto mexicano posrevolucionario y con el propósito integrador a través de la educación, el arte y la arquitectura, la necesidad de transformar las ciudades, evidenciar su progreso, trajo consigo programas políticos y educadores que lo permitieran, y de esa manera, la labor de José Vasconcelos por educar al pueblo puso en la balanza intervenir con el arte a través de sus precursores, venidos también de la Revolución, y con ellos llevar a cabo su política cultural “nacionalista”.

Por su parte B. Valdivia señala que *Vasconcelos prefirió, ante el embate de la reacción, rodearse de jóvenes que probablemente no pensaban igual que él pero que eran sin duda la generación que habría de construir el país. Al menos en el área de la cultura [...] se afianzó un contrapeso en el nacionalismo de los artistas plásticos, ya iniciado por los profesores de Bellas Artes en la época de Saturnino Herrán, que empezaron como rescatadores del paisaje autóctono para luego integrar los personajes del pueblo y finalmente una ideología de rescate prehispánico y regionalista. Vasconcelos fue un hábil entretejedor de ambas tendencias, lo cual dio en gran medida el tono a la vez ambiguo y libertario de una cultura mexicana que se conecta a los ideales del siglo veinte a la vez que indaga en su fundamento nativo.*⁶⁶ Ante ese plan cultural vasconcelista, los artistas

⁶⁵ SALGUERO, RAMÓN. “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica”, en José Chávez Morado. Su tiempo, su país, Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA, Guanajuato, 1988, p. 20.

⁶⁶ VALDIVIA, BENJAMÍN. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Colección Contemporáneos, Gobierno del Estado de Aguascalientes, México, 1992, pp. 42-43.

bifurcarán sus ideas y técnicas en contraste, pero también a favor, con otras disciplinas, como la arquitectura. Teniendo de fondo esa contradicción, Salguero abre dos cuestiones que dan la posibilidad de seguir exponiendo dicha contradicción, y al mismo tiempo encontrar respuestas: “¿Qué o cómo se aviene a lo nacional en arquitectura? ¿Cómo hay que proyectar para ser moderno”⁶⁷.

La circunstancia es frágil debido a que las instituciones oficiales ya existentes, al menos en principio, son aquellas que surgieron de la revolución. Así, ¿cómo es posible separarse de lo oficial, de lo revolucionario, para hacer algo que sea de carácter libre y popular, casi artesanal? La respuesta habría que buscarla en la falta de unidad de las políticas gubernamentales, ya desde entonces, respecto a la educación y las artes, entre otras cosas. Si bien las instituciones nuevas son propuestas de la revolución, también es no menos cierto que las gentes involucradas no eran todas de avanzada en sus respectivos campos, encontrándose radicales y conservadores unidos bajo la misma corona presupuestal.⁶⁸

Antes de responder a estos cuestionamientos, es debido aclarar la función de la arquitectura, la cual, tal como lo afirmó Mumford, no está condenada a fracasar, sino que *ha llegado el momento de integrar las funciones objetivas y las subjetivas para equilibrar las habilidades mecánicas con las necesidades biológicas, los compromisos sociales y los valores individuales. Y para comprender las nuevas perspectivas que se abren ante*

⁶⁷ VARGAS SALGUERO, RAMÓN. “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica”, en “José Chávez Morado. Su tiempo, su país”, Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA, Guanajuato, 1988, p. 20.

⁶⁸ VALDIVIA, BENJAMÍN. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Colección Contemporáneos, Gobierno del Estado de Aguascalientes, México, 1992, p. 50.

*la arquitectura, primero hemos de hacer justicia al funcionalismo (y ver cómo en nuestro tiempo la parte mecánica se confundió con el todo).*⁶⁹

Ahora, también es necesario retomar los antecedentes que nos indican dos palabras clave: nacionalismo y modernidad, en el ámbito de la arquitectura, inherente, por supuesto, a las manifestaciones culturales universales. Frente a ello, Reyner Banham explica que *La cadena humana de pioneros del Movimiento Moderno que se extiende retrospectivamente de Gropius a William Morris y luego a Ruskin, Pugin y William Blake, no continúa después de Gropius. El precioso receptáculo de la estética artesanal, transmitido de mano en mano, cayó al suelo y se hizo añicos, sin que nadie se molestara en recogerlo. En la Proclama de la Bahaus de 1919, cuando Gropius se refería a la artesanía, hablaba para sí mismo*⁷⁰.

Entre los objetivos de esta iniciativa se percibe uno vinculado a la idea de crear una arquitectura propia apeándose de otras disciplinas que trajeran consigo elementos significativos de “lo propio” mexicano, logró “escuela” cuyos nombres corresponden a Juan O’Gorman, Raúl Cacho, Guillermo Rosell, Lorenzo Carrasco, David Alfaro Siqueiros y José Chávez Morado, quienes a su vez responden a una motivación ya alcanzada por el convencimiento de “Le Corbusier y Gropius, Potinari y Niemeyer, River y O’Gorman, Villagrán y Arai y hasta el de Pani y la ICA”⁷¹ que pregonaban el vínculo entre arquitectos, pintores, escultores, ingenieros, filósofos para lograr esa integración plástica.

⁶⁹ MUMFORD, LEWIS *Arte y técnica*, Pepitas de calabaza ed., Logroño, La Rioja, España, 2014, pp. 154-155.

⁷⁰ BANHAM REYNER, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Ediciones Paidós, 1985, Barcelona, p. 14.

⁷¹ *Ibidem*, p. 21.

No obstante, y tal como lo refiere Vargas Salguero, *acostumbrados hasta ahora a juzgar nuestra arquitectura del segundo cuarto de este siglo aplicándole las categorías y objetivos históricos de la europea y norteamericana, nos había sido imposible aquilatar las sustanciales diferencias que al caracterizarla le confirieron particularidad y trascendencia dentro del contexto mundial* Por otra parte, el propio Chávez Morado comentó al respecto que *se siguió muy de cerca los ejemplos que en ese campo se habían hecho en Europa y los Estados Unidos de Norteamérica, donde, sin embargo, se excluía la participación pictórica y escultórica. La mayoría de los arquitectos mexicanos hubieran hecho lo mismo; más otros, con un criterio en contacto con pintura mural mexicana, buscaron su asimilación o la integración de sus diseños o en obras que estaban ya en construcción. Hubo un factor que es oportuno señalar, y fue la visión política del Gerente General de construcción de CU, el arquitecto Carlos Lazo, quien, con sensibilidad y ambición, quiso emular la obra de José Vasconcelos y proclamó que había que dar, por medio de las artes visuales monumentales en los edificios, mensajes de carácter social y cultural a la comunidad universitaria y a todos los que ahí llegaran; así fue, pero lamentablemente con subjetivas y objetivas limitaciones de expresión crítica.*⁷²

Por su parte, B. Valdivia señala que *Con la Universidad Nacional y con la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos pudo unificar una masa de artistas disímbolos y atender a otros grupos artísticos que se hallaban en desacuerdo con él, para una política cultural que tenía como características el apoyarse en los jóvenes, la apertura a nuevas tendencias, el arraigo en la tradición, y la divulgación masiva de las mejores obras universales y nacionales*⁷³. Así mismo refiere que “No obstante, la

⁷² ESCOBAR ANDRÉS. Muralismo del maestro José Chávez Morado en Guanajuato: Biografía mural no autorizada, Tesis de doctorado, Guanajuato, 2013. P.49.

⁷³ VALDIVIA, BENJAMÍN. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Colección Contemporáneos, Gobierno del Estado de Aguascalientes, México, 1992, pp. 42-43.

educación estética no sólo se debería dar dentro de los recintos, oficiales o independientes, ya que el alcance de recepción de alumnos era físicamente reducido. Así que los grabadores y muralistas plantearon la necesidad de que el arte tomara la vía pública y los edificios gubernamentales para hacer una toma de conciencia en el pueblo, si bien no por conducto de la producción de obras, sí por la percepción de algo distinto al arte burgués”.⁷⁴, para muestra de ello, en México existen diversas obras que ejemplifican la integración plástica, en la que está implícita este propósito educativo, algunas de las más importantes, por su escala, fueron las de la Ciudad Universitaria de la UNAM (1946-52), en la que la Biblioteca Central se cubrió con murales de Juan O’Gorman y Siqueiros insertó sus esculto-pinturas en la torre de Rectoría, y Rivera intervino artísticamente el Estadio Universitario con relieves de piedra de colores. Hay muchas otras obras que no destacan por su dimensión física, pero sí por sus exitosos resultados como Museo experimental El Eco, el Centro Médico Nacional (1955-58), dirigido por el arquitecto Enrique Yáñez y Fernando Gamboa, el Polyforum Cultural Siqueiros (1960-1971) un edificio completo cuyo exteriores e interiores están cubiertos por murales, algo inédito en México y en el mundo en esos años, que para muchos críticos significó la culminación y ocaso del movimiento de integración plástica. Podemos encontrar otros ejemplos posteriores al apogeo de la integración plástica, por ejemplo, las obras de Ricardo Legorreta con el hotel Camino Real (1968) en la que busca la integración del color y de obras de arte en una obra de arquitectura, la incorporación de murales de Tamayo, la escultura de Alexander Calder y la celosía en la plaza de acceso y los murales de Goeritz. Legorreta buscaba prácticamente en todos sus edificios la colaboración con distinguidos

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 52-53.

artistas, entre los que destaca Francisco Toledo, pretendiendo, una continuidad, reinterpretación o una moderna versión de integración plástica.

Por su parte, Cardoza y Aragón dice que *consiste pues, la integración a la que su nombre alude, en lograr que todo trabajo esté ligado a la arquitectura, trabajando el pintor al lado del arquitecto, desde el proyecto, la génesis el edificio, para que la identificación de los conceptos de ambos sea lo más completa posible. Problemas como el de resolver el conflicto entre la pureza geométrica, abstracta de los volúmenes de la arquitectura moderna, con el sentido orgánico, humano de la pintura, son de los que fincan las bases de tal interpretación; junto a éste, los demás, los de las escalas, o de los procedimientos técnicos, son realmente posteriores y secundarios*⁷⁵ Así mismo señala que *La temática por sus temas generales (sic), se enmarca dentro del requerimiento de la época. No creo que le cautive la alegría, la anécdota, los simbolismos importantes. En relación misma el planteamiento estricto de los problemas de un arte político, nacen los escollos para que surja la coyuntura de crear integraciones plásticas en los nuevos conjuntos arquitectónicos. Chávez Morado y Alfredo Zalce sufren el ahogo de estos problemas, porque la realización de sus preocupaciones de lo que desearían pintar, en una palabra, se halla condicionado directamente con el porvenir de la Revolución mexicana*⁷⁶

Recordemos que José Chávez Morado creó el Taller de Integración Plástica 1948, fue un centro dedicado a la experimentación de técnicas para el muralismo. Entre sus primeras producciones hubo murales con técnicas nuevas como el acrílico para usos interiores por ejemplo adornar pabellones internacionales y ferias institucionales, como

⁷⁵ CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México 1953, p 75.

⁷⁶ *Ídem*. p.76.

es el caso de FERIA del Maíz (1950), de Jorge Best Berganzo, vemos aquí *aplicando de nuevo su espíritu generoso a las ideas de que el arte debe ser compartido y, en consecuencia, colectivo ha fundado Chávez Morado el Taller de integración plástica del Instituto Nacional de Bellas Artes. Devolver a la pintura mexicana la monumentalidad que ha ido perdiendo en sutilezas, es el propósito de este taller*⁷⁷

Es conveniente resaltar que el impacto del movimiento de integración plástica que se desarrolló en México desde los años veinte del siglo pasado fue muy profundo y ha sido reconocido a escala internacional por su calidad⁷⁸, sin embargo, como hemos visto, los ejemplos más conocidos y estudiados son obras pensadas más desde las artes visuales y la arquitectura que desde una visión aún mayor que sería la del urbanismo. Tal vez sea ese el paso que hizo falta dar para transitar a marcos de referencia conceptual más adecuados para concretar un movimiento tan complejo.

DESDE LA ACADEMIA Y OTRAS VOCES

La opinión de profesores y profesoras desde las instituciones educativas, así como de artistas y teóricos desde su propio haber, respecto a la integración plástica han sido diversas desde que apareció en la escena del arte mexicano para su discusión y ejercicio. Desde las primeras expresiones en los años 40, el discurso y posturas han ido ajustándose a través de tiempo de acuerdo al desarrollo teórico y condiciones técnicas de su momento, así, desde sus antecedentes, origen y hasta la actualidad, podremos encontrar convergencias y divergencias interesantes para nuestro estudio.

⁷⁷ CARDOZA Y ARAGÓN. Luis. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México 1953 75.

⁷⁸ MONSIVÁIS, CARLOS. *La cultura mexicana en el siglo XX*. Colegio de México, 2010. p.95-113

Habíamos visto que fue en la década de los 40 que la integración plástica aparece como un término ya acuñado y entendido, sin embargo, antes de eso, podemos ubicar textos que refieren a la misma idea, pero expresada de otras formas. Un ejemplo de ello son los *tres llamamientos de Siqueiros* en 1921 en que convoca a la creación de “sujetos nuevos”, desde el reconocimiento de la dinámica del mundo moderno, entendiendo tal apuesta como un llamamiento a que las nuevas creaciones plásticas, incluyendo las artísticas, arquitectónicas y urbanas, fueran realizadas como objetos integrales, bajo una conciencia unitaria de un todo conjunto obra – sociedad. El mismo Siqueiros escribe otros textos en los que hace alusión a una plástica integral de las culturas antiguas, que citaremos más adelante, sin embargo, para este apartado, partiremos desde las aportaciones de académicos del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes que integraron en la edición número 20 de los Cuadernos de Arquitectura de 1967 sus ideas y aportaciones sobre el tema de la integración plástica; una revisión de su contenido nos permitirá conocer la diversidad de opiniones de sus autores, voces representativas, desde nuestro punto de vista, de la academia en México en esos años, y en ellas, las convergencias conceptuales que nos permitirán a su vez entender mejor las bases de la integración plástica. Siendo directora de la revista la arquitecta Ruth Rivera, reunió textos y opiniones de Raquel Tibol, Lorenzo Carrasco Alberto Híjar Serrano y Guillermo Rosell de la Lama, incluyendo la propia, para publicarlos y abonar al estudio y conocimiento del tema, para esta revista, proponiendo como base argumentativa para la opinión de los autores, la obra y proposiciones de David Alfaro Siqueiros.

En esa edición la arquitecta inicia la reflexión desde las obras de arquitectura de los pueblos nativos en México, enfatizando en las diferencias funcionales y simbólicas con la arquitectura actual. La arquitectura prehispánica *estaba constituida por edificios en los que se realizaban una gran parte de las funciones al exterior; siendo ella la causa de la gran obra escultórica que enriquecía las formas arquitectónicas en las que se logra una integración total entre la propia arquitectura y las demás artes plásticas, y ambas*

*con el área urbana y con el paisaje*⁷⁹. Se entiende que las funciones de las obras correspondían más al simbolismo exterior de éstas, mismas que estaban vinculadas a su vea al contexto, es decir, la obra escultórica arquitectónica debía guardar armonía con el emplazamiento propio de ella, su traza urbana y su entorno natural, el paisaje, logrando así una unidad conceptual en la que la arquitectura es sólo un instrumento más para la armonía total del lugar. *La conjugación del profundo concepto de la existencia que tenían nuestros indígenas, los cánones artísticos y plásticos estaban íntimamente relacionados con ellos*⁸⁰ Situación que, advierte la arquitecta Rivera, no es privativa de la cultura de nuestra América precolombina, esta relación se observa también en la arquitectura y arte de las primeras culturas de todo el mundo. Parece haber estrechas coincidencias en esta tendencia a considerar la arquitectura, el urbanismo y otras expresiones plásticas como un todo integral como si hubiera un mismo entendimiento en la sociedad que lo concibe y lo crea; al parecer basadas en la existencia de valores éticos y sociales asumidos comunitariamente.

Luego de un repaso breve por la historia plástica de México, la arquitecta ilustra las transiciones de las expresiones arquitectónicas; la colonización que vino a yuxtaponer e integrar dos culturas disímboles para dar paso a una fusión con elementos nuevos e integrados, es decir, de las pirámides, campos de juego de pelota y calzadas prehispánicas a los templos coloniales, plazas, calles y avenidas que superponían un sentido y valores distintos, la fusión de conceptos religiosos que en la arquitectura dieron paso a un barroco mexicano que significó una forma de integración cultural; luego, el paso de un México colonial a un México revolucionario que buscaba identidad propia, tiempo propicio en

⁷⁹ RIVERA RUTH, *Cuadernos de Arquitectura número 20, Integración Plástica*, Instituto nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura. México 1967 P.5

⁸⁰ *Ídem*. P 6

los inicios del S.XX para que los artistas que buscaban nuevas formas y conceptos para situar a México en la vanguardia de su presente. Así llegamos al momento en que estos artistas coincidieron en un campo en que la búsqueda de nuevas ideas que podrían encontrar eco y soporte económico en el ambiente político post revolucionario. Los primeros muralistas y luego arquitectos y luego ambos en conjunto postulaban proyectos de arquitectura y arte vanguardista no solo para México sino para el mundo y afortunadamente pudieron materializar obras representativas de este periodo en que fue un objeto de gran atención y estudio la integración plástica mexicana.

Ruth Rivera propone una clasificación para dos formas de concepción de la integración plástica: La primera se concibe como el producto de una estrecha relación entre arquitecto y artista los cuales diseñan y construyen obras compartidamente para crear un producto arquitectónico cuya funcionalidad y valor artístico sean indivisibles. La segunda se concibe desde la creación solamente de arquitectos que conciben sus obras con una visión artística, con o sin la aportación de obras artísticas integradas a la arquitectura, es decir, obras de arquitectura que son objetos artísticos en sí mismos, a manera de una escultura habitable. Concluye señalando que *la integración plástica concreta una corriente dentro de la arquitectura mexicana que pretende, a la vez que integrar las artes plásticas, fusionar valores culturales contenidos como fundamentales por nuestra sociedad. Esta integración llega a felices resultados cuando en o los ejecutantes reflejan verdaderamente el sentir de la sociedad, así como la asisten en sus necesidades primordiales*⁸¹.

⁸¹ RIVERA RUTH, *Cuadernos de Arquitectura número 20, Integración Plástica*, Instituto nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura. México 1967 P.7

Por su parte Raquel Tibol hace una selección de textos de que David Alfaro Siqueiros generó en distintos momentos de su vida. Al ser Siqueiros y su obra el objeto central propuesto para la discusión de la integración plástica en esta revista, Tibol hace su aportación a través de una selección de textos del propio Siqueiros, acomodándolos cronológicamente desde 1921 hasta 1966 y justamente inicia con los “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” que en 1921 Siqueiros hace desde una revista en Barcelona, en la que propone como principio ineludible que para el nuevo arte mexicano que *se reintegren a la pintura y a la escultura sus valores desaparecidos*. Consciente de su tiempo Siqueiros sentía que la modernización e industrialización del mundo cambiaban el panorama y la estética urbano - arquitectónica de las ciudades y de los objetos, por ello convocaba a que, más que negar o rehuir a esa modernidad, se tomara como base para humanizarla y generar “nuevos sujetos”, aspectos nuevos para la estética de un nuevo arte, *¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!* expresaba. En 1924, ya en México, Tibol cita un artículo de Siqueiros llamado En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea. Artículo en el que llama la atención la clara aseveración de una arquitectura fallida o errada, argumentando la pobre base teórica sobre la que se construyen las obras contemporáneas. Cabe aquí una reflexión sobre la forma de hacer arquitectura el mundo, particularmente en el México de ese periodo, pues en la década de los 20's el quehacer arquitectónico atendía los requerimientos de una economía y cambio social post - revolucionario que continuaría así hasta los años 50's, periodo en que se realizaron algunas de las obras más importantes en México dentro del racionalismo internacionalista, corriente arquitectónica que se caracteriza por la influencia de la revolución industrial, en la que se privilegia la funcionalidad, es la construcción racional orientada mayormente a la construcción masiva de viviendas para la clase obrera; aunque el manejo de la estética posible de los sistemas constructivos más adelantados en ese momento era en sí interesante, resultaba pertinente la apuesta de Siqueiros para ir más allá de esas posibilidades e incorporar *valores desaparecidos* en ella. El racionalismo

arquitectónico se centra en ser simétrico y tiene las medidas exactas de formas clásicas y su funcionalidad, por ello de alguna manera refleja el espíritu de la época en que la ciencia las matemáticas y la lógica estaban en la cúspide de su influencia, ¿dónde está el arte y la filosofía en esa ecuación? pensaría Siqueiros que señalaba *“tal es la causa por la que nuestros arquitectos sobreponen el estilo a las razones de orden geográfico a las leyes físicas de la materia empleada en la construcción, que son la base inmutable que debe regir toda verdadera manifestación arquitectónica”*.⁸²

En 1932 cita Tibol de Siqueiros una declaración de éste en una conferencia en febrero de ese año a propósito de su primera exposición individual en el Casino Español de la ciudad de México: *los arquitectos, ingenieros, pintores y todos los pagados por el pueblo para colaborar con secretarios de Estado, con los gobernantes, presidentes municipales, etc. Lo hagan franca, oportuna y enérgicamente.*

Prosiguen una serie de textos en los que en ocasiones implícitamente y en otras explícitamente se refiere a la necesidad de una plástica integral o integración plástica, habla sobre trabajo colectivo coaligado, reconoce las aberraciones de los años iniciales del muralismo ante la falta de un consenso y estudio previos que les permitiera ir por un camino más claro a nuevos horizontes en el arte y arquitectura mexicanos. Luego, en 1950 escribe sobre uno de los proyectos más emblemáticos de México, concebidos ya sobre las base y objetivo de una integración plástica: la Ciudad Universitaria (CU); se refiere a ésta, de la cual tuvo acceso al proyecto inicial, adversamente, pues refiere que *no se puede concebir ni llevar a buen término la construcción de una Ciudad Universitaria con conceptos ajenos a una auténtica integración plástica; esto es, con conceptos ajenos a*

⁸² *idem.* P.9

*una plástica que sea simultáneamente y de manera indivisible, arquitectura, pintura, escultura, policromía, etc.*⁸³. Y llamaba a una revisión y reconsideración del proyecto a través de una comisión de pintores y escultores para determinar las zonas de la CU que debieran ser propiamente pictóricas o escultóricas, así como definir la policromía del conjunto y también para intervenir en los planos y proyectos de las nuevas zonas del conjunto. Probablemente, ante la resistencia o negativa de sus peticiones, arreció el rigor de su crítica hasta el sarcasmo y descrédito.

Para 1954 Siqueiros incorporaba más elementos de claridad en su discurso sobre el arte y la integración, en julio de ese año, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, declaraba 19 afirmaciones a propósito de una conferencia llamada Hacia un nuevo realismo en la artes plásticas: En la primera se quejaba de la falta de oportunidad de los artistas y de la gente común para expresarse sobre la arquitectura en la mismas tribunas que los arquitectos; en otra, de interés para este estudio, declaraba que *por plástica integral –lo que los pintores mexicanos llamamos desde el año 1922 plástica unitaria– debemos entender el fenómeno de la creación simultánea de la arquitectura, escultura, pintura, iluminación, etc. Un fenómeno compuesto, pero indivisible al que los antiguos llamaron simplemente arquitectura, pues para ellos toda arquitectura no podía ser más que integral, ya que siendo obra estatal o gubernamental no podía ser más que un efecto político religioso; pero siempre ideológico. Fue su arquitectura, su integración plástica, una manifestación teocrática. ... el arte oficial de su tiempo*⁸⁴. En sus declaraciones, orientadas en este discurso hacia el realismo⁸⁵, habla precisamente sobre una arquitectura realista, y otra antirrealista; en un intento de resumen, referiremos a la

⁸³ *Ídem.* P.16

⁸⁴ *Ídem.* P. 18

⁸⁵ Vid TIBOL, RAQUEL. *Textos de David Alfaro Siqueiros*, Archivo del Fondo, Fondo de Cultura Económica, México, 1974

arquitectura realista según Siqueiros a la que tiene una esencia plástica, acorde y en armonía con sus determinantes políticos, religiosos, físicos y técnicos, por ejemplo, la prehispánica y, aunque en menor grado, la colonial. La arquitectura antirrealista, la refiere como la ajena al sentido verdadero de integración plástica, aquella que no fue creada como el resultado de la expresión social de una clase determinada, “desclasada” decía, como la del régimen porfiriano, impuesta por una burguesía que no representaba ni había surgido de la cultura de su pueblo.

La última referencia de Tibol en esa compilación de textos de Siqueiros es de 1966 en una conferencia de éste en el castillo de Chapultepec, la voz de Siqueiros aparecía menos ácida, menos mordaz, crítica pero mesurada, hablaba de aspectos de la perdurabilidad de la escultura, de los materiales y refería: *¿por qué se pudo hacer y se sigue haciendo en México lo que no se hizo ni se hace en otras partes? Porque en México, aseveraba, surgió un movimiento de Arte público, un movimiento de arte mayor, de arte grande.* Se puede pensar que su concepción de escultura y de la policromía era más bien de una arquitectura escultórica o escultura monumental habitable, pues para esos años había quedado claro que su visión trascendía las expresiones tradicionales y difuminaba los límites entre las artes incluida la arquitectura, y el urbanismo, límites entre los que se desenvuelve esta idea del monumentalismo estudiado aquí.

En esa misma revista, el Arquitecto Lorenzo Carrasco, revela algunas contradicciones sobre otros autores que se han expresado sobre la integración plástica, por ejemplo el arquitecto Villagrán García que sostenía por una parte que *la arquitectura no es fundamentalmente expresiva sino utilitaria, que los edificios se hacen para*

*utilizarse y no para contemplarse*⁸⁶, pero evidencia Carrasco que se Villagrán se contradice al aceptar que *la arquitectura produce un impacto emocional por la propia morfología, color, dimensiones texturas, etc., elementos que indiscutiblemente provocan una respuesta emocional y que colocan a la arquitectura con su peculiar problemática estética, entre las artes plásticas*⁸⁷. El arquitecto Carrasco confronta también en su análisis, las posturas de otros colegas, por ejemplo, del arquitecto Gómez Mayorga, quien propiciaba entre sus círculos y en sus propios estudiantes la idea de que los arquitectos que compartían la integración plástica eran estetas que dejaban de lado el problema fundamental de la arquitectura, es decir *el programa*, y de manera egoísta buscaban a través de la forma salvoconducto a la celebridad; pero luego, en un artículo para la revista Espacios del propio Mayorga para hablar sobre la integración plástica, rompe lanzas en contra de sí mismo al referir que *no todo es malo en la integración plástica, a pesar de la falta de rigor de su planteo y , desde luego entre los esfuerzos hechos hay algunos realizados por personas de buena fe, ... y cita obras de Pani, Salvador Ortega, ... que tienen al exterior y en el paisaje de acceso una excelente decoración debida al pintor Guillermo González. Los resultados pueden ser discutibles, pero la intención es seria*⁸⁸ citaba Carrasco a manera de evidencia.

Alberto Híjar por su parte, en su artículo para esta revista de Rivera, “Siqueiros y la integración plástica”, escudriña otros textos de Siqueiros, además de sus “llamamientos de Barcelona”, tales como “No hay más ruta que la nuestra” y “Cómo se pinta un mural” para analizar las razones sociales que norman todo intento artístico actual que Siqueiros añade a sus reflexiones posteriores a los llamamientos. Encuentra similitudes en los

⁸⁶ *Ídem* P. 28

⁸⁷ *Ibid.*, *Ídem*. P.29

⁸⁸ *Ídem* P. 31

postulados de Siqueiros desde su visión artística, con la del Arquitecto José Villagrán García, otro investigador mexicano del arte moderno, la diferencia entre ambos es que Villagrán parte del idealismo de Scheler con una jerarquización y una comprensión del valor totalmente superados, en tanto Siqueiros maneja un materialismo dialéctico sumamente elemental.

Abunda Híjar ampliamente sobre los tres aspectos que Siqueiros propone como factores a integrar en una unidad, de hecho, para Siqueiros el arte es integralidad de esos tres factores: Lo social, lo técnico y lo formal. Sobre *lo Social* evidencia Híjar confusiones y vacíos que derivan de la falta de solidez y sustento de las posturas de Siqueiros que éste resume en que la escultura, la pintura y el grabado deben representar al hombre y servir al pueblo, aseveración que según Híjar no resiste el análisis primario al confundir servicio con representación, además los conceptos hombre y pueblo quedan vacíos por quedarse en un plano demasiado general. Respecto *lo Técnico*, dice Híjar que Siqueiros sufre una especie de enajenación modernista por su inclinación a los materiales recientes, sintéticos, novedosos e incluso experimentales y explica cómo otros artistas, como el propio Chávez Morado, sin renunciar a las posibilidades encontradas por la experimentación de nuevos materiales, han encontrado soluciones novedosas con materiales tradicionales, como el mosaico y la piedra, más confiables y probadas para obras al exterior. En su artículo es destacable para este estudio una reflexión de Híjar: *Nadie pretende seriamente, confundir la calidad de un automóvil con la de un arbotante y la de un mural; pero sí es necesario plantear el problema de integración como relación entre las manifestaciones señaladas: arte, urbe y diseño. La programación que de aquí surja, obviamente referida a la comunidad concreta y particular, tendrá una noción clara de la dinámica entre arte, arte popular y arte del pueblo. Para ello, el artista, la crítica y las autoridades patrocinadoras ameritan una educación que hasta ahora no aparece.* Respecto a *lo Formal*, llama a *no confundir la escultopintura con una plástica enriquecida en medios formales expresivos*

que apenas balbucea; señala que, del entendimiento amplio y correcto del concepto de función, dependerá la práctica de la integración plástica.⁸⁹

Otros autores, más recientemente, aunque pocos, han continuado el estudio y reflexión sobre la integración plástica, poniendo sobre la esas nuevamente preguntas aparentemente agotadas: ¿Qué entendemos por integración plástica hoy, en este siglo? ¿bajo qué planteamientos debemos juntarnos a colaborar arquitectos, ingenieros, artistas y tantas otras derivaciones profesionales que los programas educativos, cada vez más especializados, ofrecen hoy? Aparentemente, las premisas originales siguen vigentes, pero también siguen vigentes las divergencias que nunca lograron esclarecerse. Se van agregando nuevas reflexiones como las que se estudian en esta investigación sobre el monumentalismo. Lo cierto es que la discusión sobre el tema es necesario y conveniente para la vigencia del propósito, aunado al hecho de que actualmente, las posibilidades de colaboración integral son mayores y más eficientes para sumar las diversas aportaciones disciplinares, a través de la sistematización de grandes volúmenes de información cualitativa y cuantitativa en modernos sistemas digitales, la posibilidad de colaboración en redes de trabajo, presencial y a distancia para el trabajo sobre un mismo objetivo, permiten sumar mucho valor a los proyectos monumentales, conjugar las variables de los factores de lo técnico, lo social y lo formal permite transitar a la gestión económica y política con más posibilidades de lograr obras unitarias, integrales con las que se pueda aspirar a lograr total identidad, confort y pertenencia del ser con su espacio.

⁸⁹ *Ídem* P. 38

LA POLÍTICA JUEGA EN LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA

“En ocasiones suelo ser más político que arquitecto⁹⁰” escuché decir al doctor honoris causa por varias universidades Pedro Ramírez Vázquez, quien fue arquitecto, urbanista, diseñador, escritor y editor, además de funcionario público y destacado político mexicano; en su haber profesional cuentan algunas de las obras más representativas del país: el Estadio Azteca de 1962, el Museo de Antropología de México de 1963, el Estadio Cuauhtémoc de la ciudad de Puebla de 1968, la Nueva Basílica de Guadalupe de 1976 y el Palacio Legislativo de San Lázaro de 1977. Sin duda, esta referencia que hacía Ramírez Vázquez ilustra con claridad que, en *su tiempo*, obras de tal magnitud y relevancia, se lograban no solo en base a una sólida capacidad profesional como arquitecto, sino, también como político. La circunstancia del *ahora*, es motivo de otros estudios.

El Museo de Antropología de México resulta especialmente atractivo para profundizar en esta idea de política – integración plástica; al ser uno de los íconos de la integración plástica mexicana y también uno de los encargos más emblemáticos del arquitecto.

Habrá que entender el contexto en que se desenvolvían los gremios de artistas y constructores de esos años para entender que las grandes obras del país, de alguna forma debían hacer eco, o incluso, ser resultado de las voces de los gremios que proponían, pero también imponían condiciones en las que pedían ser tomados en cuenta en las grandes inversiones públicas. Para los años 60, los gremios de artistas, artesanos, académicos

⁹⁰ Tuve ocasión de conocer personalmente al arquitecto Ramírez Vázquez pues era amigo personal del maestro Chávez Morado y acudía éste a visitarlo ocasionalmente a su casa en Pastita en Guanajuato la que, a su vez, visitaba yo frecuentemente. En una reunión hacia 1992, con motivo de la celebración de un cumpleaños del maestro Chávez Morado, Ramírez Vázquez hizo esa mención a manera de broma, sin embargo, escuché esa misma referencia en una conferencia que impartió meses después en León ante alumnos de arquitectura de la Universidad Iberoamericana.

ejercían a su manera su presencia ante los políticos del momento, en un sistema de gobierno centralizado, federalizado, al que importaba tener de su lado la opinión de la comunidad intelectual de México, escucharlos e involucrarlos en las grandes decisiones e inversiones del país era importante. Por ello, ante el surgimiento una nueva obra de la relevancia de un museo nacional era fundamental que además del proyecto en su concepción técnica, funcional, arquitectónica, había que dedicar atención a lo que se expresaba desde esas comunidades. Por su parte los antropólogos hacían sentir su preocupación por que la nueva obra fuera amplia y suficiente para el enorme acervo que el país había reunido para entonces. Alfonso de María y Campos señala: *...el acervo de arte prehispánico, que fue reunido durante décadas de paciente trabajo de exploración e investigación de generaciones de especialistas, no contó por un largo periodo con un repositorio dedicado exclusivamente a su apreciación, pues el paradigmático Museo Nacional también atesoraba y presentaba bienes históricos y, cuando en 1940 se crea el Museo Nacional de Historia, resultó evidente con el tiempo, que el viejo edificio de Moneda era insuficiente para mostrar, adecuadamente, la inmensa riqueza arqueológica que la labor había acumulado. Es este lugar que ocupa, desde el 17 de septiembre de 1964, el Museo Nacional de Antropología (MNA), y lo hace de una forma majestuosa. La destreza de su autor, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, aseguró que esta edificación no fuera un simple repositorio: por la belleza de su diseño arquitectónico, por la pertinencia y sabiduría con las cuales fueron planeados sus espacios de exhibición, el recinto es, en sí mismo, parte sustantiva de nuestro patrimonio cultural. Esta extraordinaria conjunción entre una incomparable colección de arte prehispánico y un ejemplo brillante de arquitectura contemporánea han convertido al MNA en uno de los museos más importantes del mundo, en un imprescindible centro de peregrinación para connacionales y extranjeros, lugar de comunión del mexicano con su pasado y su presente indígena, espacio de asombro y estupor para el turismo, laberinto donde los*

*miles de niños que lo visitan cada año buscan encontrar respuestas a sus preguntas más básicas, más esenciales ¿cuál es mi identidad, qué es aquello que me constituye?*⁹¹

Por su parte, los artistas tenían ganado ya un lugar en la obra del Museo, pues desde su planteamiento original, Ramírez Vázquez había considerado que el nuevo museo debía alejarse del agobiante y cansado estándar europeo de grandes galerías y pasillos y en cambio; optó por dotar al espacio de una experiencia más agradable para los visitantes, agregando valor en el recorrido al propiciar en éstos para que además de la infraestructura de vitrinas y museografía más modernos y vanguardistas, se pudiera disfrutar de los objetos en exposición al tener simultáneamente una convivencia con la propia arquitectura del museo, para lo cual pensó en combinarla con obras de artistas visuales que harían trabajos con valor artístico en sí mismos, pero también a manera de complemento narrativo de las exposiciones de cada sala o espacios de recorrido, donde se contara la herencia e historia de México, desde los objetos expuestos, pero también desde la obra de los artistas.

El resultado final, el Museo de Antropología de México es una obra reconocida por su unidad arquitectónica, integración plástica y por ser de la mayor relevancia para nuestra identidad mexicana, no solo por la importancia de haber concertado exitosamente con los diversos gremios del momento, también por haber logrado la hazaña de terminar en tiempo una obra tan extensa como esta y sobre todo por haber logrado que la obra trascienda en la identidad misma de los mexicanos.

⁹¹ Alfonso de María y Campos Castelló, director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia a manera de introducción en la página web del Museo de Antropología.

Pedro Ramírez Vázquez fue uno de los constructores preferidos de los gobiernos federales de su tiempo, fue autor de algunos de los proyectos icónicos en México y otras partes del mundo. Tuvo fuerte presencia en el gobierno de José López Portillo, llegando a ser Secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, fue presidente del Colegio, y de la sociedad de arquitectos de México, en 1968 fue presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de 1968 que se celebraron en la Ciudad de México e incluso diseñó su afiche oficial y su emblema y fue presidente del Comité Olímpico Mexicano, fue fundador y primer rector de la Universidad Autónoma Metropolitana, el Museo del Templo Mayor, Ciudad de México, entre una cantidad impresionante de proyectos urbanos, artísticos y de arquitectura, lo que no deja lugar a dudas de su influencia en las esferas políticas de su tiempo.

VISIONES SIQUEIRIANAS

Como hemos visto, del muralismo más primario hecho en muros de edificios antiguos, en zonas al cubierto -por la perdurabilidad de los materiales-, para su contemplación en corto, a pie, a cercana distancia, transitó rápidamente a propuestas más integrales que hicieran frente a problemáticas más complejas, como su visibilidad al exterior desde lejos, incluso desde los automóviles en marcha. Desde la significación de una escena -al margen de la significación propia de la arquitectura en la que se inserta-, a la integración de pintura mural y arquitectura. Por otra parte, además de esto último, el inquieto David Alfaro Siqueiros fue visionario en ese sentido y se dio cuenta que el trabajo individual y las técnicas tradicionales de los artistas visuales quedarían fuera de vanguardia y sería indispensable la colaboración de colectiva para lograr obras integrales. Siqueiros a lo largo de su trayectoria como artista, creador y teórico, va generando aportaciones importantes en esta evolución de entre las que destacamos dos: el trabajo en equipo y el empleo de nuevas tecnologías. Siqueiros siente y observa desde una perspectiva más amplia el espacio público y nota que son mayores las implicaciones que

aporta la arquitectura y el urbanismo en la visual de los ciudadanos, se da cuenta que lo que aportan por sí mismos los muros pintados, es menor a lo que de forma integral expresa la arquitectura toda, entiende que ésta se expresa de forma conjunta con las obras en sus muros.⁹²

Para Siqueiros pudo haber sido automático pasar de los muros en fresco -o en técnicas tradicionales- en zonas cubiertas a muros a la intemperie con nuevos materiales perdurables. Parece un paso simple, pero realmente en esa época y aún ahora, tan solo el intemperismo es un reto que pone a prueba al artista a la hora de elegir los materiales más adecuados para garantizar la perdurabilidad de la obra, nos recuerda que las opciones técnicas para murales exteriores son limitadas aún hoy en día: el mosaico de vidrio, el mosaico de piedra, la fachaleta de materiales pétreos, pintura epóxicas e incluso óxidos hacen que nos preguntemos ¿qué otros materiales hay para innovar en el muralismo exterior? Y, más que eso, ¿Qué más hay por innovar el muralismo todo?

Al pasar del interior al exterior, algunos muralistas asumieron el reto de jugar de formas más complejas con la arquitectura, veamos cómo los murales juegan un papel diferente en San Idelfonso o de Bellas Artes o de Palacio Nacional, por ejemplo, hechos en zonas cubiertas, para contemplarse de cerca, en la que los muros son como un lienzo en blanco para el artista, a diferencia de los murales en los edificios de Ciudad universitaria, en los que la piel de la arquitectura son los propios murales, de tal forma que la mirada a la arquitectura está fusionada indivisiblemente a la mirada de los murales que la envuelven. En ambos casos, muralismo y arquitectura se suman a una visión más amplia, ¿Cómo juega el edificio a su vez en la dinámica del entorno que ocupa? ¿Como

⁹² Vid. SIQUEIROS, DAVID. *Cómo se pintan un mural*. Ediciones La Rana. Gobierno del Estado de Guanajuato. México, 1998.

se integra este conjunto pintura mural – arquitectura al espacio urbano? ¿Es esto otra forma de arte público?

Vemos que con frecuencia se ha descrito el arte público como el resultado de las intervenciones artísticas, incluida la arquitectura y el paisajismo, que se hacen en espacios urbanos bajo coyunturas políticas y sociales. Este concepto se diferencia del muralismo, así como de los postulados de la integración plástica, porque éstos no se limitan a formularse exclusivamente en espacios públicos, también han sido pensados para espacios no públicos, así, encontramos murales y obras de integración plástica en edificios y espacios privados. Tal vez en esta coyuntura Siqueiros encontró razones para proponer lo que no se había propuesto, nombrar lo que no se había nombrado e intentó a su forma definir y caracterizar los aspectos físicos y teóricos con los cuales identificar una propuesta o un movimiento que vinculara expresiones artísticas, arquitectónicas, de diseño de interiores, diseño urbano o paisajismo.

Siqueiros habló y escribió sobre las *rectificaciones sobre artes plásticas, integración plástica, artes integradas, arte social*,⁹³plástica unitaria incluso sobre reintegración plástica⁹⁴, con lo que identificamos que su sentido estético era amplio y seguramente sobrepasaba la visión de muchos artistas de su tiempo, estas “visiones siqueirianas” significaron campo abierto para permitirse nuevas relaciones entre artistas, obreros y profesionistas o técnicos cuya actividad confluyera en la construcción de obras civiles o de arquitectura, públicas o privadas.

⁹³ Vid. JAIMES, HECTOR. Fundación del muralismo mexicano, textos inéditos de David Alfaro Siqueiros, Grupo editorial Siglo veintiuno, México 2012.

⁹⁴ Vid. SIQUEIROS, DAVID. *Cómo se pinta un mural*. Ediciones La Rana, instituto de Cultura del Estado de Guanajuato. México 1998.

DEL MURO AL PAPEL

El pintor desde sus andamios sostenía un diálogo directo con los muros y sabía que el mensaje de su pintura estaba fuertemente condicionado por las características, uso y carácter del edificio donde pintaba. Seguramente, imaginó muy pronto que la liberación de esa condición preestablecida le abría infinitas posibilidades expresivas y resultados de mayor impacto para el objeto social que buscaba el muralismo. El siguiente paso era convencer a los arquitectos para que los muros pasen también por el papel de los planos arquitectónicos, fusionar la propuesta arquitectónica con la propuesta artística muralista desde los planos mismos, era necesario proyectar en papel, conjuntamente con los arquitectos. Ejecutar su obra sobre espacios proyectados desde su inicio para un tema en concreto, vinculando la esencia propia de la arquitectura, ofrecía un potencial inconmensurable a la pintura, escultura y otras expresiones o aplicaciones artísticas. Sin duda era necesario involucrarse en el mundo de los proyectos, desde los primeros trazos en papel, en los conceptos base que definen el carácter de las obras.

La idea de fusionar arquitectura y arte⁹⁵ en una sola intencionalidad estética era atractiva y parecía un paso natural para transitar de un muralismo pensado en primer término como un problema de complementariedad o complementación arquitectónica, hacia un problema integral que obligaba a que al menos dos disciplinas confluyeran: artistas y arquitectos en un estrecho diálogo y construcción conjunta.

El muralismo que al principio se hacía al fresco, encausto o mosaico, pronto encontró nuevos e innovadores materiales: resinas epóxicas, metales, bastidores, mármol,

⁹⁵ Se entiende que la arquitectura es en sí una expresión artística, incluso podríamos pensar en una simbiosis funcional para pensarla como si fuera una escultura habitable, sin embargo, para este caso conviene pensar en la arquitectura como el *objeto mayor continente* que integra los *objetos artísticos componentes*.

bronce, etc., que expandieron sus posibilidades no sólo las estéticas sino rozando ya en lo constructivo, por ejemplo, los murales hechos en paneles modulares que sustituyen completamente los muros de los edificios; un ejemplo es la biblioteca central de la Ciudad Universitaria en la que Juan O'Gorman empleó paneles de piedra multicolor que a su vez hacen constructivamente las veces del muro envolvente del edificio. El muralista pasó de las posibilidades de las dos dimensiones que le otorga un muro plano, a la tridimensionalidad que le da el manejo de muros, pisos, salientes, volados, volúmenes y relieves. Pensar como artista, pensar como arquitecto o ingeniero eran límites cada vez más difusos.

Los escultores asumieron también su parte en este proceso, de tal manera que veían como una gran oportunidad poder participar en la construcción de las plazas, jardines y proyectos, con una apuesta más integral, es decir, que sus esculturas no fueran como objetos a colocar en los espacios residuales de la arquitectura, sino que se pensara en esculturas del material, tamaño y significado adecuado a la propia arquitectura, aún antes de que ésta inicie su construcción, así paralelamente, se podría construir la edificación de una obra arquitectónica y simultáneamente, la elaboración de una obra escultórica que ya tenía un emplazamiento preconcebido; un ejemplo de esto sería la fuente central a manera de sombrilla que el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez proyectó para el patio central del museo Nacional de Antropología e Historia, que es en sí un objeto escultórico perfectamente integrado en función y simbolismo a la obra arquitectónica.

Escultura, diseño de paisaje, diseño de interiores, entre otros, fueron necesario incluir en la visión de trabajo en equipo para las grandes obras públicas, por lo menos en el México de los años posteriores al movimiento nacionalista. Nuevamente, el Museo Nacional de Antropología e Historia es un caso que ejemplifica esta necesidad de trabajo multidisciplinar. Si bien la obra fue diseñada desde la firma del arquitecto Ramírez Vázquez, desde su concepción era evidente la confluencia de arqueólogos, antropólogos,

historiadores, artistas, ingenieros, artesanos, paisajistas, sumadas a las disciplinas de urbanismo y arquitectura, áreas de *expertise* del despacho encargado.

La cita antes que en la obra, debía ser en los restiradores, en las maquetas de estudio, en los bocetos, pero antes de ello, en las discusiones gremiales que debían propiciar un diálogo profundo entre perfiles profesionales, de técnicos, artesanos y artistas que hasta esos momentos era inusual. Es de entenderse que, para los arquitectos formado en la academia, podía haber resistencia para sentarse a dialogar las bases conceptuales de una obra con artistas autodidactas formados en el trabajo y en los oficios o que, para artistas reconocidos acostumbrados al trabajo individual, ceder el centro de toda autoría a un colectivo creativo.

Como hemos visto, el muralismo es el tema más estudiado, existe abundante bibliografía que comprende desde sus aspectos históricos, filosóficos, sociales, artísticos, técnicos, políticos, entre, otros, sin embargo, subyacen en torno o paralelamente a éste, otros conceptos que ha sido necesario incorporar para definir con mejor precisión el trabajo e intención de artistas y constructores en las obras que realizan conjuntamente. Así, ya hubo un momento que fue necesario hablar de un trabajo integral entre arquitectos y artistas, con el objetivo de que, desde el inicio del propio proyecto que es necesario para realizar una obra, desde el propio desarrollo de la idea o concepto base para el proyecto, incluso desde el propio trazo de bocetos y croquis de proyecto, sean contempladas las opiniones de los distintos gremios y grupos necesarios para ejecutar materialmente las obras públicas o privadas, desde el inversionista, el gobierno que otorga los permisos, el constructor y los artistas. Luego, en otro momento, los muralistas, consideraban que su labor trascendía ya la de un artista que acude a llenar los espacios que les son cedidos en la arquitectura, sino que tenían la formación e información suficiente para opinar sobre el propio proyecto y la mejor posibilidad de insertar en él, la obra artística, incluso, compartiendo la idea que el objeto arquitectónico completo es en sí la obra artística, no

solo sus murales, esculturas o diseño interior, es decir, se hablaba ya de monumentalismo, más que de muralismo.

III. José Chávez Morado. Innovación y generosidad.

Sobre la vida y obra del maestro Chávez Morado existe biografías y textos monográficos o referenciales de autores reconocidos en la escena de la crítica de arte nacional e internacional de su tiempo, como Raquel Tibol, José de Santiago Silva, Carlos Monsiváis, Luis Cardoza y Aragón, entre muchos otros que escribieron sobre su obra y sobre su vida; en tiempos actuales se escribe en retrospectiva sobre la importancia de sus obras en su momento o en la trascendencia de ellas en la actualidad, sin embargo, tal vez falten más textos sobre él como persona, más allá del artista y su obra plástica, más allá del promotor cultural o del militante político. Aunque es motivo expreso de este estudio, sin embargo, se introducirán algunos aspectos no documentados en su biografía que permitan conocer otros aspectos de él y con ello podamos entender un poco más sobre su forma de ver e interpretar su realidad, su tiempo.

Una Breve reseña

Nació en Silao, pueblo chico de la provincia en el Bajío Guanajuatense, en un significativo año, el de 1909, fecha que antecede el inicio de la Revolución mexicana de 1910, acontecimiento que transformó la estructura política, social, económica, educativa y cultural del país e influyó en la sensibilidad infantil de Chávez Morado que creció en este entorno de posguerra en el ambiente rural y comercial de Silao con sus tradiciones y costumbres que marcó su espíritu inquieto de niño y que a la postre, llevará esa impronta en su sentir y sería visible en su obra.⁹⁶

La provincia del Bajío de principios del S.XX podía ser acogedora y tranquila para hacer arraigo, territorio fácil para una vida sencilla de niños y jóvenes de espíritu calmo, pero podía ser también expulsora aquellas mentes inquietas que no veían ahí su futuro. El joven Chávez Morado, encontraría pronto la manera de buscar el mundo más allá del horizonte, en cuanto pudo se subió al tren del norte, se formó en la vida de campo, del trabajo rudo pero siempre con papel y lápiz en su mochila y miles de imágenes de paisajes y personas, reales pero mayormente imaginarias, en su cabeza, se coló a espacios y talleres de academia y alimentaba en ellos su espíritu de nuevas plásticas de formas y figuras, se formó con grandes artistas y llegó a formar parte de los círculos artísticos y políticos más relevantes de su tiempo para, finalmente dejar huella en la historia con sus obras y su labor como gestor, político y ser humano.

Poco tiempo después, hacia 1925, un muy joven José Chávez Morado vive la experiencia migrante al hacerse bracero, emigrante mexicano que busca, como muchos

⁹⁶ Vid. RIZO, JOSÉ. *José Chávez Morado, niño y pintor*. Ed. Barcos de Papel, Serie KAPSIS y Ediciones La Rana. México 2009.

en su pueblo, fortuna o aventura juvenil en “el norte”, una experiencia de cinco años que, nuevamente según sus propias palabras, resumiría como “una vital disciplina que me hizo hombre de trabajo sin destruir al soñador.”⁹⁷ De vuelta en México, Silao le parece aún más chico de cómo estaba cuando se fue de ahí y decide nuevamente salir de Guanajuato, esta vez a la Ciudad de México, donde estudiaría, de manera nocturna en la Academia de San Carlos, lo cual consolidaría su convicción y vocación y con ello perfilaría su definitiva formación como artista.

Hombre de trabajo incesante, recibe la oportunidad, de la mano de Leopoldo Méndez, para trabajar como maestro de dibujo y, posteriormente, en 1933, Rufino Tamayo le ofrecería el puesto de jefe de Artes Plásticas. Durante esos años, conoce a la pintora alemana, nacionalizada mexicana, Olga Costa, con quien contrae matrimonio; se establecerán definitivamente en la ciudad de Guanajuato en 1966 y serán compañeros sentimentales y artísticos a lo largo de su vida.

Son mucho más los detalles de la vida del Maestro Chávez Morado que se podrían contar⁹⁸, cabe destacar en este segmento que en el año 1974 fue merecedor del premio Nacional de Artes y que la Universidad Nacional Autónoma de México le otorgó el doctorado *Honoris Causa*.

Me ha tocado vivir una gran época, ardua y convulsa, dura como el odio, pero así mismo, creativa y luminosa como la mañana. En esos dramáticos desgarramientos

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Como el hecho de que no únicamente fue pintor muralista, o escultor, sino un artista plástico en toda regla; para mayor referencia sus obras pictóricas, recomendamos al lector interesado en ello, el brillante artículo de Ana Isabel Galván, “Chávez Morado, destructor de mitos. Silencios y aniquilaciones de la ciudad (1949)”, en *anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, vol. XXVII, núm. 87, otoño, 2005. Pp. 65-116.

*pude haber perdido mi pequeña luz interior; pude haberme convertido en hombre cero, como tantos que aplasta la máquina masificadora de la sociedad en que he vivido*⁹⁹

Revolución mexicana, paradigma transformador

Como ya se mencionó, la Revolución mexicana es la que da la pauta para el surgimiento de nuevas expresiones en el ámbito de las artes, por lo que es necesario exponer los propios paradigmas revolucionarios y con ello comprender la postura ideológica y plástica de José Chávez Morado, posturas que lo colocarán, a su vez, como un paradigma frente a la realidad que se estaba transformando ante sus ojos, un devenir de acontecimientos que plasmó en su estética mexicana, inherente a las nuevas políticas culturales posrevolucionarias¹⁰⁰.

El carácter de la Revolución mexicana resalta un paralelismo entre la revolución rusa y la mexicana, que es, sin duda, un punto de partida para adentrarse en el escenario convulso del siglo XX. En el contexto mexicano, dentro del campo de las artes estrechamente ligado a la política, se impondrá *el deber ser de las artes, en especial de la plástica y la literatura, que eran entonces los vehículos más adecuados para el convencimiento doctrinario o para el establecimiento de vínculos con las masas*¹⁰¹, acaso sea esto la fuerte presencia del movimiento muralista, cuyo impulso trascendió las propias fronteras mexicanas, y es que *México dio al mundo artistas inigualables por su dimensión, originalidad y alcances sociales*¹⁰².

⁹⁹ Declaración de José Chávez Morado al recibir el Premio Nacional de Pintura, se incluyó como texto en la invitación a su exposición *Modernidad de ayer, tradición de hoy*, en el antiguo Palacio del Arzobispado del mes de marzo al de junio de 1996.

¹⁰⁰ Vid. LOCKE, ADRIAN, *México, la revolución del arte 1910 - 1940*. Turner – CONACULTA, Royal Academy of Arts de Londres. México 2003.

¹⁰¹ Ídem.

¹⁰² Ídem.

Entre la transformación del país alentada por una revolución y ese deber ser del arte, se asoma una sucesión de *generaciones que poseen, como en pocos momentos de nuestra historia, una clara visión de su tiempo, de su enclave político-social y su arraigo nativo*¹⁰³, Chávez Morado, hombre de su tiempo, será uno de los principales autores de ese mexicanismo arraigado a la provincia, por un lado, pero por otro será un portavoz de lo universal, el deber ser de su arte; recordemos su credo, su postura frente al mundo como mexicano internacional.

Partiendo de lo anterior, la construcción de la “nueva nación” alentó diversas perspectivas del arte y su relación con la población y la política cultural. En este entendido, Valdivia refiere que *para situar las posiciones de la revolución mexicana –la cual igualmente se hizo en nombre y representación del pueblo- es menester asentar algunos aspectos del arte en sus vinculaciones con la masa*¹⁰⁴, por lo tanto es preciso exponerlos pero primero es necesario anticipar que estos puntos parten de la interrogante que cuestiona el lugar que ocupa el pueblo y su vinculación con el arte:

El pueblo produce y recibe el arte.

Recibe, pero no produce el arte.

*No produce ni recibe el arte.*¹⁰⁵

Refiere valdivia que *estas tres posibilidades de conexión entre pueblo y arte han producido sendas modalidades estéticas, a saber: la primera es aquella en que el arte no sale del ámbito del pueblo y a la que llamamos **folklórica**; la segunda, en la que el arte*

¹⁰³ DE SANTIAGO SILA, JOSÉ, *José Chávez Morado. Su tiempo, su país*, Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA, 1988, p. 8.

¹⁰⁴ VALDIVIA, BENJAMÍN. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Colección Contemporáneos, Gobierno del Estado de Aguascalientes, México, 1992, pp.25.

¹⁰⁵ *Ídem*. P.26

*no se produce en la masa, pero es recibido por la masa y a la que llamamos **popular**; la tercera es esa en la que no entra el arte en el ámbito de la masa, modalidad que llamamos **arte culto**. Si es cierta la ordenación anterior, las políticas culturales del estado y sus correlativas en la práctica de los artistas pueden ser cultas o populares, pero no folklóricas: los artistas y los políticos, como grupos sociales diferenciados, que no pertenecen al grupo denominado pueblo, pueden dar o no participación a la masa para la recepción de las obras creadas o promovidas por ellos, pero no pueden decidir sobre la expresión misma del pueblo. Esta circunstancia es determinante para entender la postura de las tendencias asociadas a las revoluciones del inicio del siglo veinte: los movimientos revolucionarios se realizan en la órbita del socialismo, que tiene como propósito –no como realidad- conferir al pueblo los medios de producción. En el caso del arte, las políticas asociadas pretenden dar a la masa un papel como creadora de arte. Conviene señalar un par de reflexiones: la “masa” produce y ha producido arte a su manera desde la antigüedad independientemente de las transformaciones sociales; y, además, lo que el estado y los artistas han logrado en relación a la masa, cuando mucho, ha sido permitirle la expectación de obras distintas, lo cual no es poca cosa¹⁰⁶*

La idea del muralismo como arte social -no popular- en esta propuesta de Valdivia, encontraría en el tercer supuesto el mayor interés ante el propósito de permear a través de la pintura en la identidad del pueblo y por lo tanto transferir rasgos comunes a sus individuos -con supuestos nacionalistas-, sin embargo aunque el muralismo es una forma de arte visual dirigida al pueblo, no es el pueblo el que participa en su producción. No obstante, al ser el pueblo, sus personajes comunes, los paisajes, actividades y escenas de lo cotidiano en el pueblo, el motivo visual recurrente en la escuela mexicana de pintura y

¹⁰⁶ VALDIVIA, BENJAMÍN. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Colección Contemporáneos, Gobierno del Estado de Aguascalientes, México, 1992, pp. 26

en el muralismo, se intenta con ello que anular esa brecha; aunque el pueblo no participe directamente en la producción artística de los murales¹⁰⁷, sí se ve reflejado en ella y sea parte de la narrativa pretendida. La producción muralista quedaba en manos de pocos artistas en estrecha comunicación y codependencia económica del gobierno y por ello, la alta utilidad como medio para el mensaje político posrevolucionario.

Sin embargo, como vimos, Chávez Morado se asume a sí mismo como *un hombre igual a los otros hombres, igual que ellos, con las mismas aspiraciones y preocupaciones, uno más entre los hombres de este mundo dividido por prejuicios y nacionalismos, pero unido por la participación común en una misma cultura, la cultura humana*, con ello no quiere decir simplemente que él es pueblo, sino que trabaja con el pueblo. Al igual que Siqueiros, Chávez Morado pretende dar al trabajo artesanal un valor especial, trabajar con gremios de trabajadores de oficios en proyectos monumentales, pero a diferencia de Siqueiros no solo ve al pueblo como fuerza de trabajo y oficio, sino como exponente de ideas propias manadas del pueblo, este propósito es más claro en el su trabajo en 1960, cuando llevó a cabo la transformación del Centro Superior de Artes Aplicadas a la Escuela de Diseño y Artesanías y después desde su cargo como Director de la Escuela de Diseño y Artesanías (INBAL).

Con esta inclusión de artesanos y trabajadores de oficios diversos, herreros, canteros, etc., de alguna forma, Chávez Morado da voz al pueblo y lo pone en la escena del arte social su trabajo, si bien con la posibilidad de expresar su propia idea, su sentir

¹⁰⁷ Recordemos que el hecho *artístico* visual de la producción de pintura mural es un hecho presente en la humanidad desde la prehistoria, con diversas motivaciones individuales o colectivas, de utilidad narrativa o carente de ella -decorativa-, folclórica, popular o de arte culto, si lo clasificamos como propone Valdivia y ha resultado en una diversidad de resultados estéticos en las distintas culturas del mundo. Sin embargo, en el caso del periodo del muralismo posrevolucionario mexicano, los murales eran encargos del gobierno a artistas específicos, por lo que se supone un previo consenso de su utilidad narrativa como función de comunicar al pueblo los sucesos importantes desde la perspectiva oficial de la historia -de los vencedores-, la generación de figuras de héroes y hechos relevantes para consignar como historia nacional.

sobre el movimiento revolucionario mexicano, también de hacerlo con otras circunstancias políticas posteriores a ese momento. Atención especial merece el caso del canto popular o el teatro de revista popular, en el que se da de forma natural expresarse políticamente de forma libre, como el caso de los corridos de la revolución en donde si se da el supuesto de arte producido por el pueblo. Así mismo en el nuevo muralismo, el actual, lejano de la influencia política posrevolucionaria, se observa que sí es el pueblo quien se exprese en muros con su propia idea, no solo de la revolución -no de la revolución mexicana, pero sí de la permanente revolución social de México- e incluso, se da un muralismo folclórico, en el que su mensaje no es político sino de tradiciones, por ejemplo los murales que se permiten a grupos y colectivos en los muros de los panteones, en los que se les invita -o condiciona- a pintar sobre las tradiciones del día de muertos.

Chávez Morado, desde su experiencia personal señala que *En el arte no debemos llegar a definiciones tajantes que nos den un claroscuro condenatorio. Convivamos, laboremos y no nos discriminemos. Este propósito no debe tomarse como si fuere indefinido en mi obra. He sido y seré un pintor que desea dialogar con su pueblo, aunque bien sé las tremendas distancias que separan a esta flotante e informe clase media en la que me veo situado de los grupos sociales de la base [...] No abogo por una dictadura pictórica. Levanto aquella bella y marchita frase de Mao: dejemos que todas las flores florezcan. El arte fue mi vocación, servir es mi devoción*¹⁰⁸

¹⁰⁸Declaración de José Chávez Morado al recibir el Premio Nacional de Pintura, se incluyó como texto en la invitación a su exposición *Modernidad de ayer, tradición de hoy*, en el antiguo Palacio del Arzobispado del mes de marzo al de junio de 1996.

La magia desde provincia

“*José Chávez Morado es un paradigma*”¹⁰⁹, afirma José de Santiago Silva al recrear la figura del artista guanajuatense, cuya plástica está atravesada por los sucesos del México revolucionario y moderno, pero también por los tiempos que le seguirán en la pasiva ciudad de Guanajuato, a la que vuelve en los años ochenta para continuar su tarea creativa, educativa y gestora que en la actualidad se evidencia al recorrer esta ciudad, sin olvidar sus huellas en otros puntos del estado.

*José Chávez Morado nació en Silao, Guanajuato, en un significativo año, el de 1909, fecha que antecede el inicio de la Revolución mexicana de 1910, acontecimiento que transformó la estructura política, social, económica, educativa y cultural del país. En ese marco geográfico, como primera instancia, el ambiente del Bajío “construirá, a la postre, su carácter provinciano mexicanista en plena identificación con el altiplano donde nació y se crio”¹¹⁰. Insistir en este punto, en ese elemento geográfico, nos permitirá asomarnos al interior de Chávez Morado y así redescubrir la esencia de sus obras: una identidad mexicana particular que se impondrá como paradigma en las artes del siglo XX en México, un paradigma que su autor dirigirá hacia lo universal. En palabras de Chávez Morado leemos: *Esa casa de mis abuelos paternos es más mi primer hogar que aquella donde nací, en ella desperté a la adolescencia y al arte, el que descubrí en la surtida**

¹⁰⁹ DE SANTIAGO SILVA, JOSE. *La magia de Chávez Morado. Noventa años*, LVII Legislatura de la H. Cámara de Diputados, México, 1999, p. 8.

José de Santiago Silva escribió algunos de los textos más extensos sobre José Chávez Morado: *La magia de Chávez Morado. Noventa años*, para la LVII Legislatura de la H. Cámara de Diputados en 1999, “*De lo popular en José Chávez Morado*”, José Chávez Morado. *Su tiempo, su país*, para el Gobierno del Estado de Guanajuato en coproducción con el INBA en 1988, *Chávez Morado. Vida, obra y circunstancias* para el Gobierno del Estado de Guanajuato en 1984 y *José Chávez Morado* para la colección Artistas de Guanajuato de Ediciones La Rana en 2001. Textos de los que hemos obtenido algunas referencias útiles para entender las bases que llevaron al maestro a nuevas reflexiones sobre la creación artística, la integración plástica y luego a nuevos horizontes conceptuales.

¹¹⁰ DE SANTIAGO SILVA, JOSE. *De lo popular en José Chávez Morado en José Chávez Morado. Su tiempo, su país*, Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA, Guanajuato, 1988, p. 8.

*biblioteca que formaron mi bisabuelo Gabriel Montes de Oca y mi abuelo Isidoro; en los viejos folios leí a Dumas, Julio Verne, Walter Scott y a otros autores y copié bellas láminas de libros y revistas periódicas europeas del siglo XIX. (...) Mi solitaria infancia se pobló de las fantasías de mis lecturas y luego tomó vuelo cuando, salido ya de mi educación elemental, trabajé en la Planta de Luz en el Express, experiencias que ya tengo escritas para La Colmena la revista de la Universidad de Guanajuato.*¹¹¹

El libro *La provincia oculta*, del jalisciense Alfonso de Alba, abre sus primeras páginas con una introducción de Agustín Yáñez para explicar, en primer término, el objetivo del libro que es el de analizar la aportación de la provincia en el ámbito de la literatura mexicana, buscadora también de una identidad, y en segundo lugar evidenciar –es éste en el que se intenta insistir– “*lo que la provincia significa culturalmente como herencia, como clima, como instrumento en sí de producción; en una palabra: como forjadora espiritual*”¹¹². Sea pues la provincia productora de una sensibilidad particular, tan particular como lo son los elementos estéticos de los primeros dibujos y cuadros de caballete de Chávez Morado, elementos que asimila “*de la provincia mexicana pero también (de) regiones remotas, frecuentemente imaginarias, cuando el sueño de la razón le rebulle fantasmas y pájaros que, según él, habitan la cabeza*”¹¹³. Un ejemplo relevante de esa asimilación es el óleo “México negro” (1942) pues sintetiza esa topografía imaginaria: el espíritu del pueblo llano recreado.

Esta topografía de la sensibilidad provinciana revelará el mensaje identitario de Chávez Morado pero que se verá confrontado durante sus años en la Ciudad de México, una ciudad en proceso de modernización taladrada por las grandes construcciones que

¹¹¹ CHÁVEZ MORADO, JOSÉ. Notas autobiográficas en *Textos de José Chávez Morado...* p. 133.

¹¹² DE ALBA, ALFONSO. *La provincia oculta. Su mensaje literario*, Editorial Cvltvra, México, 1949, p. 17.

¹¹³ DE SANTIAGO SILVA, JOSE. De lo popular en José Chávez Morado, op. cit., p. 10.

evocarán el elogio de la máquina, al mismo tiempo que obligarán a sus habitantes a modificar sus hábitos, sus sensibilidades, sus asombros frente al tiempo y al espacio cambiantes. Baste observar la obra “Réquiem para un obrero” (1959) en la que Chávez Morado reúne elementos de las urbes “modernizadas”: el metal de los andamios que se levantan imponentes frente a los ojos de sus espectadores, pero que también aplastan las espaldas de los obreros, constructores del “progreso”.

Sin embargo, sirva éste también como ejemplo de la evolución artística que va obteniendo el autor puesto que se ven elementos geométricos, ya no son los elementos llanos, idílicos, religiosos de la estática provincia, sino la impronta del acero y el concreto de las “nuevas” ciudades.

No obstante, la confrontación de la provincia y la urbe será el hilo conductor en la plástica de Chávez Morado, esa constante por lograr lo mexicano, “la mexicanidad” que, volviendo a Yáñez, es “hondura y lucha y angustia: el drama del mestizaje –lo heterogéneo–, que quiere anular sus negaciones, encontrar su espíritu y centrarlo en el magnífico escenario de su naturaleza”¹¹⁴. Las generaciones de los artistas que protagonizan los años treinta, que son a las que perteneció Morado, dirigirán sus creaciones en ese mundo divergente: conciliación o contradicción, pero que “del equilibrio o de la inclinación que se tenga entre ambos elementos dependerá el resultado estético”¹¹⁵. Sin duda, José Chávez Morado encontrará el equilibrio de su estética entre el paisaje nativo y sus habitantes, como “una especie de introspección social”, pero también en la apertura hacia el mundo circundante más allá del país, y es cuando se vislumbran atisbos de un nacionalismo que el propio autor explica: (...) *lo fundamental*

¹¹⁴ DE ALBA, ALFONSO. La provincia oculta. Su mensaje literario, op. cit.

¹¹⁵ Benjamín Valdivia, op. cit..

*es que soy un hombre igual a los otros hombres, dotado, igual que ellos, con las mismas aspiraciones y preocupaciones. Uno más entre los hombres de este mundo dividido por prejuicios y nacionalismos, pero unido por la participación común en una misma cultura, la cultura humana, cualesquiera que sean las formas locales e históricas que adopte. Ser mexicano, nutrirme en la tradición de mi tierra pero al mismo tiempo recibir del mundo y dar al mundo cuanto pueda: ese es mi credo de mexicano internacional.*¹¹⁶

El humanismo que caracterizó a Chávez Morado se propone aquí como parte importante de su integración plástica, y en este sentido nos referiremos a una generosidad estética a la que se le unen la vida personal del artista y los elementos estilísticos que definen su vasta obra y que lo diferenciarán de entre las formas y los modos que prevalecieron en el México posrevolucionario. Su credo mexicano internacional, como él lo define, convergerá entonces en una revolución social pero también en una revolución estética, ese es su paradigma, ese es su legado, la extensión de sí mismo, que es la extensión de la “cultura humana”.

Jean Charlot mencionó en el prefacio de su libro *El renacimiento del muralismo mexicano* que “Lo único que no varía en las escenas mexicanas es su constante cambio. Mientras nuestra generación maduraba, se desarrolló una generación intermedia; ésta también la integraron auténticos muralistas que tuvieron éxito donde nosotros fallábamos: en la pintura colectiva. Su trabajo no encaja en los límites temporales de este libro y ellos merecen una historia propia”¹¹⁷. En este sentido, el propósito de esta investigación/capítulo consiste en abordar la propia historia de José Chávez Morado, pero a partir de la colectividad que funda una nueva propuesta a la que el artista guanajuatense

¹¹⁶ ALVA, VICTOR. *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, Colección Panoramas, México, 1956.

¹¹⁷ CHARLOT JEAN. *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*, Editorial Domés, México, 1985, p. 10.

le apuesta: la integración plástica; quizá la fórmula o el modelo que siguió la “generación intermedia”, a la que se refiere Charlot. Y aunque el artista francés se refirió a dos generaciones de muralistas, consideramos que es, más que negar, en esta división, en reconocer sus diferencias que, no dudamos, fueron alcanzadas en la sucesión de los hechos bélicos que transformaban al país y con ello, además, se consolidaban las instituciones de diversa índole, entre las que se encontraban las culturales y artísticas.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, la agitación social, cultural e intelectual en América Latina fue simultánea a los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial en 1914 y de la Revolución Soviética en 1917. Estos sucesos dispondrán nuevas herramientas ideológicas y estéticas que cambiarán la visión del hombre y su relación con el mundo y el arte, un mundo que ya venía transformándose desde la Revolución Industrial, cuyos procesos fabriles abastecerían las necesidades de las masas sociales, por un lado, y por el otro la inserción del arte en esa cultura de masas. Al respecto, Benjamín Valdivia afirma que *“El objetivo manifiesto de las revoluciones en toda la breve y larga historia de la humanidad ha sido la mejoría del pueblo. Esa entidad tan extraña que ha sido definida como la masa, la plebe, el vulgo ignaro y, más recientemente la sociedad civil. Ese pueblo ha sido el motor y el lastre de la historia y se le han aparecido redentores, aliados, dirigentes y todo. Se le ha dado, ofrecido, quitado y puesto el gobierno, el poder y las leyes. Y, por qué no, también las artes”*.¹¹⁸

En este entendido, los acontecimientos revolucionarios tendrán recepción en América Latina, donde la formación identitaria de sus pueblos ya contaba con sus propios procesos transformadores, por lo que las luchas sociales se convertirán en un fenómeno

¹¹⁸ VALDIVIA, BENJAMIN. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición* en Gabriel Fernández Ledesma, Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1992, p. 25.

continental. Sin embargo, la Revolución Mexicana de 1910 será el acontecimiento más *espectacular*, acaso sea porque el carácter conciliatorio de México dio cabida a todas las tendencias artísticas vigentes y sus políticas culturales apoyarían hasta aquellas que le opondrían resistencia crítica al Estado mexicano.¹¹⁹ En cuanto al tutelaje gubernamental, tenemos el claro ejemplo de las Misiones Culturales impulsadas por el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, y la Universidad Nacional, durante el gobierno de Álvaro Obregón, para alfabetizar a la población rural mermada por el conflicto armado que había *concluido* en 1921, y que prometía el surgimiento de una nueva sociedad, y con ello el renacimiento de las artes.

En este tenor, se da otra correspondencia con el modelo soviético en relación con el plan educativo mexicano ya que éste respondía a la inquietud de los educadores del momento, pero también estaba “inspirado en la labor educativa llevada a cabo en Rusia inmediatamente después de la revolución bolchevique. Las primeras acciones de Vasconcelos siguieron la huella de Gorki y Lunatcharsky: enseñar a leer y escribir a toda la población y simultáneamente darle qué leer”.¹²⁰

En relación con este propósito educativo, la empresa cultural vasconcelista auspició principios reformadores dirigidos a la población para que ésta pudiera aprenderlos. Al contexto del modelo educativo de la posrevolución habrá que sumársele otros factores culturales como el lanzamiento de manifiestos, uno de ellos fue el de “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, de David Alfaro Siqueiros, y el muralismo de los “tres grandes y sus Dieguitos” que, ante la promesa de la máquina, “manipulaban los signos conspicuos de

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹²⁰ LOYO, ENGRACIA y JUÁREZ, SELENE. *Lectura para el pueblo. 1921-1940*, El Colegio de México, México, 1984, p. 301. Consultado en: <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/>.pdf

la modernidad material y, al hacerlo, familiarizaban poéticamente la tecnología de punta de su tiempo, frecuentaban las grandes ciudades, internacionalizaban la mirada...”¹²¹.

Como ya se mencionó, el manifiesto de David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual...”¹²², que circulaba de manera fragmentaria en otros medios, fue publicado en el único número de la revista *Vida Americana*, dirigido por el propio Siqueiros. Esta revista publicada en mayo de 1921 en Barcelona para “los intelectuales, para los comerciantes, para los industriales” difundió los postulados de un arte público, abierto a las nuevas tendencias: “¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica!”, concebir “grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica”, y también apuesta por desechar “las teorías basadas en la relatividad del ‘arte nacional’; ¡universalicémonos!, que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemente”...

Por otra parte, y como ya se ha expuesto, el programa mexicano de renovación social y artística fue depositario de diversas propuestas que dieron inicio al pretendido modelo posrevolucionario, el cual fue inherente a la labor soviética. Un claro ejemplo de ello fue la iniciativa de Alfredo Ramos Martínez que crea en 1921 las Escuelas de Pintura al Aire Libre “para demostrar las nuevas teorías pedagógicas en materia artística”. Al respecto, el escritor Manuel Maples Arce recordará que: *Con la llegada al poder del general Cárdenas se intensificaron las reivindicaciones de la Revolución mexicana, se hicieron respetar las instituciones nacionales, se recuperó la riqueza petrolera, nacieron*

¹²¹ BUENO, RAÚL. *La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana*, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”-CELACP, año XXIV, no. 48, Lima-Berkeley, 1998, p. 25. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/4530992>

¹²² Vid. TIBOL RAQUIEL. *Textos de David Alfaro Siqueiros*, FCE, México, 1974.

*estilos renovadores por todas partes y se creó un ambiente propicio a la crítica de los vicios y debilidades de la vida nacional, y nuevas formas de exaltación de la misma. [...] Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Ángel Bracho y Luis Arenal, que con su impulso habían dado al grabado una enorme fuerza de expresión, decidieron continuar la tarea de aplicar los recursos de la plástica a nuestras luchas sociales y satisfacer las aspiraciones del pueblo mexicano...*¹²³

Como se ha ido exponiendo, después del conflicto armado en México, se pondrá en marcha el nuevo proyecto de nación dirigido a la educación de la población rural segregada de la urbe capitalina, sin embargo, al unísono, en sus calles circulaban tranvías y automóviles, caballos y trenes de mulas, y una población de más de medio millón repartida entre colonias aristócratas, barriadas y pueblos aledaños. Pese a las diferencias, ésta era la única ciudad en el país que se podía calificar de moderna en la segunda década del siglo XX. Más allá de la capital, el país agrario todavía respiraba pólvora y sangre.¹²⁴ En estas vertientes de lo rural y lo urbano, del progreso y la miseria, la Máquina aparecerá en la cotidianidad de la gran ciudad imaginada por el proyecto moderno, donde el desarrollo de lo tecnológico y de lo comercial cada vez se hacía más presente.

Estos factores consolidarían el elogio de la máquina, que daba vida a propuestas plásticas que recayeron en un lenguaje geométrico, en elementos iconográficos que denotaban progreso y modernidad. La industria, la electricidad y los avances tecnológicos del momento (aviones, automóviles, los grandes trasatlánticos, la radio, los verticales edificios) darán forma a composiciones gráficas que se convertirán en los símbolos de la nueva sensibilidad del momento. Y fue a partir de esta cotidianidad industrial y urbana,

¹²³ MAPLES, MANUEL ARCE, *Leopoldo Méndez*, FCE, México, 1970, pp. 11-18.

¹²⁴ ZURIÁN DE LA FUENTE, CARLA ISADORA, *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador*, UNAM, México, 2010, p. 20. Tesis de maestría.

experimentada principalmente en la capital del país, que José Chávez Morado también produjo sus obras (ejemplos de ello son “Cubierta de barco”, de 1949, “Réquiem”, de 1950, “Urbanismos S.A. de C.V.”, de 1957, y “Construcción nocturna”, de 1959), en las que interviene una mirada urbana, “progresista”, primero, para luego lograr una universalidad. Dicho proceso de transformación plástica, en el plano individual, se observa intelectual y político, pero también atraviesa lo colectivo -quizá un acercamiento a la base del concepto de integración plástica- que McLuhan explica: *(es) una clara idea de la modernización urbana, entendida como urbanización de la mente, como proceso abierto, disperso y contradictorio. (Y que) comparte imaginarios y proyectos con ingenieros y arquitectos, y juega a las comparaciones con otras metrópolis. Los puntos en común que unieron a escritores, pintores, grabadores y fotógrafos fueron la transformación de la mirada y las perspectivas, el impacto sobre las nociones de espacio y tiempo, la percepción de uno mismo como sujeto fragmentado en un mundo en proceso de transformación quizá más radical de lo que la historia permite ver.*¹²⁵

La mirada se transforma. Se observará entonces que la función de las artes dirigida por la modernidad que detonaba en Europa y en Estados Unidos, ganaba terreno en México a través de los artistas que habían regresado de sus estancias en aquellas geografías, y cuyos ideales correspondieron a los propósitos revolucionarios, por lo que se da un giro radical contra la tradición decimonónica de corte totalmente europeo, y es que, tal como anota Paul Westheim, “lo que el nuevo arte reprocha al del siglo XIX no son tanto las cuestiones artísticas de que se ocupa, su estilo o su modo de pintar, como su

¹²⁵ MARSHALL, MCLUHAN. *La galaxia Gutenberg*, Planeta, España, 1985, pp. 33-35.

indiferencia ante los problemas de importancia decisiva para el nuevo público que empieza a consolidarse en medio de los cambios sociales del presente”.¹²⁶

En esta dirección, recordemos, en 1925 Chávez Morado, con 16 años de edad, viaja a Estados Unidos donde tuvo contacto con la ejecución del mural al fresco de José Clemente Orozco en el Pomona College, en Claremont, California, así lo recordó: *yo vi el Prometeo a medio pintar, y eso se lo debo a mis compañeros braceros. Ellos me veían dibujar siempre que podía; eran dibujos de adolescente, copias, pero yo los hacía con entusiasmo; por eso mis compañeros me vinieron a decir que por ahí andaba un mexicano pintando muros. Ver aquel maravilloso Prometeo fue para mí un choque, informe aún, pero un choque que me lastimó, que me enfermó. Al regreso no pude quedarme en mi pueblo y vine a México.*¹²⁷

Su mirada había cambiado... Posteriormente, en 1931, se inscribe en la Escuela Nacional de Bellas, en la capital, donde estudió grabado con Francisco Díaz de León, como ya se ha mencionado, pintura con Bulmaro Guzmán y litografía con Emilio Amero, y en donde también tuvo contacto con Fernando Leal y Leopoldo Méndez, por lo que agradece no haber dado con un “maestro académico”. De esta manera, su formación giró en torno a una educación artística que ya configuraba un arte social y ¿democrático?, tendiente a lo popular, por lo que había un acercamiento a otros sectores de la sociedad, como el del proletariado.

A su vez, en este periodo de formación, brota su vocación de “*artista monumental*”, lo confirma Silva: “*la inclusión de elementos geométricos y líricos y de*

¹²⁶ WESTHEIM, PAUL, *El grabado en madera*, FCE, cuarta reimpresión, México, 2013, p. 237.

¹²⁷ TIBOL, RAQUEL. *José Chávez Morado y su última pintura mural*, en *El Nacional*, México, 16 de octubre de 1955 *apud* José de Santiago Silva, *José Chávez Morado*, Colecc. Artistas de Guanajuato, Ediciones La Rana, Guanajuato, 2001, p. 18.

conceptos críticos formulados en la trama compositiva de su mensaje gráfico refleja la problemática de la integración plástica y del arte urbano. Esto sería en lo sucesivo el afán constante y más intenso de su vida".¹²⁸ Esta vocación la dirigió, por invitación e impulso de Méndez, al ámbito educativo, en el que fungió como profesor, gestor, organizador, promotor e inspector en escuelas primarias y secundarias insertas en la aún cruzada vasconcelista que, "a más de servir a los fines necesarios de agitación cultural posrevolucionaria, puso a dicha selección de la inteligencia mexicana frente a la realidad nacional, tonificándole su conciencia ciudadana",¹²⁹ anotó el propio Chávez Morado.

En este camino, Chávez Morado supo conjuntar su trabajo como docente con su producción plástica, ambas labores inherentes a los procesos políticos y culturales posrevolucionarios. Es así que en 1935, incursiona en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una organización emanada del gobierno de frente popular de Lázaro Cárdenas, la cual, explica Híjar, "desapareció luego de cumplir importantes tareas político-culturales con dimensión internacionalista y concreciones prácticas, como los murales por acuerdo colectivo y realización individual o de dúos y tríos con patrocinio sindical y de empresas de Estado, y con proyectos educativos articulados a la educación socialista y a los modos de vida proletarios"¹³⁰.

Chávez Morado es un pintor de cabal formación, como Zalce o Méndez, dedicado a su pintura por entero, fervorosamente. Sus disciplinas son completas como dibujante. Su preocupación social no le ha encerrado – como imaginan algunos- en una torre de conceptos de esos que suelen ser más herméticos que las legendarias de marfil. Sabe que

¹²⁸ DE SANTIAGO SILVA JOSÉ. *José Chávez Morado*, Colecc. Artistas de Guanajuato, Ed. La Rana, Guanajuato, 2001, p. 22.

¹²⁹ CHÁVEZ MORADO, JOSÉ. *Manuscritos*, diciembre de 1983 *apud* José Santiago Silva, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁰ HÍJAR SERRANO, ALBERTO (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, Casa Juan Pablos, Conaculta, INBA, CENIDIAP, México, 2007, p. 19.

*dibujar y pintar bien es sólo el comienzo. El problema es crear con tales medios. Su primera obra mural de importancia la acaba de emprender con mosaico en uno de los edificios de la Ciudad Universitaria de México. El camino lo tiene abierto, porque con alce, son dos de los valores más destacados de la joven pintura mexicana*¹³¹

Grupos visuales

En diversas fuentes documentadas, es posible encontrar evidencias de la participación de José Chávez Morado en grupos visuales: La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR (1934), El Taller de Gráfica Popular TGP (1938), Taller de integración Plástica, entre otros. Es posible que, a partir de estas participaciones, se puedan identificar momentos de influencia en su pensamiento, a partir de lo cual cuales se entienda su prolijidad, flexibilidad disciplinar, capacidad de innovación técnica y capacidad de síntesis conceptual, características manifiestas en su obra.

Un factor para considerar en este análisis, en que estas agrupaciones tenían diversidad en sus objetivos, pero coincidían en sus ideas de lucha social y convicción política. De los dos grupos mencionados, podemos observar que ambas iniciativas confluyeron con el tiempo e interés de Chávez Morado, integrante en su momento de ambos grupos, tuvo en ellos una decidida participación que definió para ambas partes su historia y trayectoria

De algún modo, el maestro entendía que, para hacer escuchar su propuesta estética, no lo podría hacer desde la individualidad, era necesario reafirmar su propuesta desde la voz colectiva de esos grupos que tenían su propio peso específico ante la opinión

¹³¹ CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México 1953, p 73.

social y, por supuesto ante los grupos de poder político. Pertenecer a grupos visuales, era necesario en esa la época, tal vez mas que ahora. Alberto Híjar Serrano señala que *el aura artística*, el reconocimiento de los mejores, era un orden que prevalecía en esos años, como un sistema de reconocimiento gremial, heredado del feudalismo¹³².

La participación de cualquier integrante a estos grupos exigía una postura intelectual e intelectualizada basada en el conocimiento de la historia, ante la necesidad de superar paradigmas estéticos establecidos hasta ese momento y también algunos paradigmas historiográficos devenidos del pasado altamente influido por Europa como centro y origen de todo movimiento, pensamiento o corriente artística hegemónica en los continentes que fueron colonizados por ellos. Entender la historia, entender su posición en ella, le permitiría tener una participación crítica y sólo desde esa base, proponer *sujetos nuevos, objetos nuevos*, como Siqueiros expresaba.

La producción artística en el periodo de vida de Chávez Morado abarca varias décadas, desde los años 30s, en que su actividad y producción comenzó a tener una trayectoria consistente, hasta los 90s en que su carrera consolidada, evidenciaba más de 60 años de constante, prolífica y diversa producción de objetos y sujetos artísticos. Durante ese periodo, no fue ajeno a las transformaciones de las corrientes artísticas y convulsas propuestas diversas y hasta opuestas.

Su ingreso a la academia en 1931, en la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM lo podemos considerar su primer grupo visual en el que se encuentra con profesores y compañeros con los cuales compartir ideas y técnicas. Se encuentra aquí con Francisco

¹³² HÍJAR SERRANO, ALBERTO. Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX. Casa Juan pablos México. 2007.

Díaz de León su profesor de grabado, relación a la cual dedicamos un breve apartado en este estudio y en la cual observamos una influencia significativa para el aprendizaje de la composición, la síntesis en dibujo de escenas de la realidad y el valor de la integración de la idea popular a la estética de sus obras. Toma clases de pintura con Bulmaro Guzmán, de litografía con Emilio Amero, entre otros. De este mismo periodo, Chávez Morado explora otros grupos, por ejemplo el Centro de Pintura “Saturnino Herrán” donde conoce a otros artistas como Leopoldo Méndez quien era ya un artista consolidado y que en palabras del maestro, recogía algunos carteles de los postes de la calle para llevárselos a su cuarto de estudiante.

En 1933 ingresa al sector educativo, la Secretaría de Educación Pública tenía pocos años de haber sido formada y gracias a Vasconcelos, se había dictado como importante línea en su modelo educativo, la enseñanza artística. Chávez morado es nombrado maestro de dibujo en escuelas de educación básica y le toca respirar ahí las complicaciones de la burocracia del sistema de educación pública, las pugnas por plazas y posiciones y las asperezas del gremio, pero lo hace con inteligencia y logra ascender a inspector pero no abandona la docencia, seguramente encontraba más cercanía con su vocación al enseñar que al administrar. También le sirvió para cultivar su personalidad y lograr mejores relaciones públicas. En 1935, ya es jefe de la sección de Artes Plásticas del Departamento de bellas Artes de la misma Secretaría de Educación pública y con ese trabajo ya más estable, se anima a casarse con Olga Costa Sin embargo, aunque breve, su paso por el sistema le permitió conocer las entrañas del sector educativo y las oportunidades que eso significaba para proyectos más adelante, ahora con la complicidad y acompañamiento de Olga, que tenía a su vez conocidos y familiares que serán también importantes para la trayectoria de ambos, tal es el caso de Luis Cardoza y Aragón, esposo de Lía, hermana de Olga. Con relaciones más extendidas, las posibilidades de nuevos trabajos artísticos, también se extiende e incursiona en el mundo de las artes escénicas al diseñar vestuarios y escenografías; también hace diseños decorativos. En ese mismo año, tiene relación con la LEAR, Legión de Escritores y Artistas Revolucionarios.

Su actividad política seguramente es previa, pero se registra como ingreso al Partido Comunista en 1937 y a partir de ahí vincula estrechamente su quehacer artístico con su militancia política y resulta un fructífero matrimonio entre su producción gráfica con su expresión política que vemos en carteles, grabados, panfletos, etc. De ese periodo, seguramente es la capacidad de interpretación y síntesis de la realidad política de su tiempo que se expresa en una peculiar forma de síntesis gráfica que irá conformando y distinguiendo su personalidad y carácter como artista.

En 1938 lo encontramos en el Taller de Gráfica popular aportando su experiencia, presencia y trabajo. En ese mismo año, sin haber abandonado su trabajo como profesor, es elegido como Secretario general del Sindicato de Profesores de Artes Plásticas. Combinando su labor de profesor, en su agenda comprometía tiempo para dibujar, grabar, entintar e imprimir mensajes políticos para el pueblo -regalando su trabajo y talento- incluso saliendo por las noches a pegar estos impresos en los muros y postes de la ciudad. En ese año, integra un comité de redacción para la revista *Ruta*¹³³ que dirige José Mancisidor en su cuarta época, lo hace con Ermilio Abreu, Mario Pavón Flores, Germán Lizst Iturbide, Carlos Zapata Vela, Lorenzo Turrent Rosas, Miguel Bustos, Adolfo López Mateos, Gabriel Fernández Ledezma y Leopoldo Flores. Revista que pese a su corta vida y a sus cuestionados propósitos sirvió a Chávez Morado para replantear su postura personal ante la crítica prevaleciente sobre el dogmatismo pobre y desinformado de la clase militante al partido comunista y reforzar sus convicciones sobre el realismo social de su obra.

¹³³ Carlos Monsiváis se refiere a esta revista en un artículo llamado "Ruta (1938-1939): *el breve reinado de la izquierda cultural en México*. que escribió en 1990 en América. Cahiers du CRICCAL en el que inicia escribiendo que *pese a las diferencias literalmente mortales, en algo están de acuerdo todos los revolucionarios mexicanos entre 1910 y 1940: no habrá estabilidad sin alfabetización, sin romper con las escuelas y carreteras del aislamiento de las comunidades de provincia*. En este artículo Monsiváis critica severamente las posturas de artistas militantes y las propias bases del partido socialista.

En 1939 recibe el nombramiento de productor de arte de la SEP que lo compromete a entregar por lo menos 3 obras de caballete al año. Y en 1940 participa fuertemente en la creación de la Sala de Arte de la delegación 95, Sección IX del Sindicato de Trabajadores de la Educación de la República Mexicana, en la primera exposición de esta Sala invita a Dolores Álvarez Bravo, Carlos Alvarado Lang, Feliciano Peña, María Izquierdo, Angelina Beloff, entre otros artistas -recordemos que para este momento Chávez Morado tiene 31 años-; a los 32 dirige la Galería Espiral para promover la obra de colegas mexicanos que en su mayoría eran ex militantes de la LEAR, que se había disuelto recientemente y cobija con ese mismo objetivo a los integrantes del Taller de Gráfica Popular y colabora como caricaturista en *La Voz de México*, periódico del Partido Comunista Mexicano -en el que firma como *Juan brochas*- y también colabora en el seminario Combate de la Liga de Acción Política -en el que firma como *Chon*-. Continuando en esa línea, en 1942 publica cuatro números de un periódico – cartel llamado *El Eje – Le*, órgano de los Artistas Libres de México y en ese mismo año impulsa junto con compañeros profesores, la transformación de la Escuela de Talla Directa en Escuela de Pintura y Escultura de la SEP.

En 1944 es fundador, junto con otro gran número de artistas, banqueros, intelectuales y funcionarios de gobierno, de la *Sociedad de Arte Moderno* en la que se emulaba al modelo americano “para contribuir al desarrollo de la cultura artística de México” expresaba en sus objetivos. Es en este año que polemiza con Siqueiros en textos publicados en *La Voz de México* sobre el Centro de arte realista que éste propiciaba.

En 1945 forma parte del cuerpo de profesores de la *Escuela de Arte del Libro*, sigue pintando y experimentando técnicas nuevas y colabora también con una revista llamada *1945* en 1945 y *1946* en 1946 la cual era una revista mensual de grupo *Progreso Social Mexicano* que edita Siqueiros.

En 1948 funge como Secretario coordinador de la *Sociedad para el impulso de las Artes Plásticas*, una sociedad que promovía la presencia de artistas y la venta de sus obras. Se entiende que para estos años, había pasado la bonanza del uranismo auspiciado por el gobierno y había que buscar mayores alternativas de colocación de la obra de artistas. Al siguiente año en 1949 es miembro fundador del *Salón de la Plástica Mexicana*. En ese año consolida la formación de Taller de Integración Plástica que había propuesto al INBA Instituto Nacional de Bellas Artes un año antes. En 1951 funge como Secretario de Problemas Económicos y de Trabajo derivado de una decisión de la *Asamblea Nacional de Artes Plásticas*.

En 1953 integra el *Comité Coordinador de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos* y el *Frente Nacional de Artes Plásticas* que buscaba fortalecer las relaciones gremiales entre artistas -especialmente pintores y escultores- y arquitectos. Ese año, junto con un grupo de amigos intelectuales y artistas mexicanos funda la Sociedad Amigos de Cuba para apoyar a ese país de la opresión y bloqueo imperialista.

En 1959 es nombrado jefe en el *Taller de Decoración Mural del Centro Superior de Artes Aplicadas del INBA*, la cual en pocos meses se convertiría en *Escuela de Diseño y Artesanías* Ese mismo año, junto con El primer Rector de la Universidad de Guanajuato, Armando Olivares Carrillo, presenta proyecto para convertir la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato en un Centro Cívico y Cultural, que a la postre sería el museo regional más importante del centro del país del Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH. Al año siguiente, junto con Juan O'Gorman, Jorge González Camarena, José Luis Cuevas, Raquel Tibol, entre otros, integró la comisión para la entrega al primer ministro de la India, que visitó México en ese año, de una carpeta con dibujos de artistas mexicanos -en esa carpeta se incluyó un dibujo que Siqueiros hizo desde la cárcel; esta comisión quiso hacer ese regalo en reconocimiento a un pronunciamiento que había hecho el ministro de la India unos años antes que decía que para la India se necesita una pintura como la

mexicana, que sepa establecer contacto permanente con el pueblo y que esté expuesta en lugares fáciles al público, no en galerías elitistas.

En todo este trayecto se observa además de la intensa participación de Chávez Morado en grupos, asociaciones formales o informales, un constante activismo político y social y una atinada gestión de proyectos culturales, aparejada a una abundante producción de obra de todo tipo, pintura mural en diversas técnicas, caballete, grabado, gráfica y escultura; si analizamos la obra al tiempo de su activismo, podemos notar la evolución de su capacidad de síntesis de los mensajes políticos, por ejemplo en los grabados que hizo en el Taller de Gráfica Popular o para la revista el Eje-Le o en la estética de su producción no política, por ejemplo la gran tehuana o el mural de la torre de Chapultepec en bronce patinado de diversos colores, que no llevan ninguna carga de mensaje político; se observa también la incorporación de nuevas propuestas estéticas e innovaciones técnicas en su obra, seguramente abrevada de las múltiples experiencias al compartir conocimiento en estos grupos; pero ante todo, se aprecia la unidad estética que lo distingue.

Formación social y artística de Chávez Morado.

José Chávez Morado refiere sobre sí mismo, un fuerte vínculo con Francisco Díaz de León, durante su formación académica. Se descubre de ese vínculo, una influencia en aspectos tanto de carácter ideológico y humano -por ejemplo la forma de abordar la figura humana y las escenas costumbristas del México popular y rural, en el encuadre plástico de cuadros y grabados- como aquellos de carácter técnico y plástico -como la pulcritud del dibujo y la limpieza del trazo en el grabado-, que, hasta cierto punto, encaminarán y acompañarán la labor artística y social del prolífico Chávez Morado.

En una época en la que prevalecían condiciones para la formación autodidacta de los artistas, vale la pena indagar un poco sobre el maestro Francisco Díaz de León para rescatar esa afortunada coincidencia en la que el maestro Chávez Morado tuvo ocasión

de tener parte de su formación en la disciplina de la academia, la cual se reduce a unos pocos años de talleres de grabado con el maestro Díaz de León. Narra éste en un pasaje de su niñez en Aguascalientes, que fue cuando comenzó su inquietud por el dibujo. Relató que después de “emborronar muros” con procedimiento inocente, “vino el periodo del grafiti”, pero su padre puso remedio a este disgusto: *...llevarme a la academia de dibujo que dirigía el señor José Inés Tovilla, en cuyas manos encomendó mi inspiración a la maestría del dibujo. Confieso sinceramente que aprendí poco en aquel templo del arte [...] No dibujaría ya con mi antigua libertad. Al trazo libre, espontáneo, con que solía evocar el mundo físico, le sucedía un fastidioso grafismo de líneas con gruesos y delgados que eran modulados con minucia aterradora. Fui el más mediocre entre todos los vespertinos concurrentes y, desde aquellos lejanos días, enemigo de las academias.*¹³⁴

Si bien, en este recuerdo se asoma ya una primera postura de Díaz de León ante el academicismo de la enseñanza de las artes que se impuso durante los primeros años del siglo XX, y cuya base venía desde la tradición europea remarcada con el afrancesado periodo porfirista del México independiente, el grabador no estuvo exento de esta formación puesto que continuó sus estudios en la Academia de San Carlos y, a su vez, en el sistema de “rebelión” que se pugnaba en las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

Ya como maestro, Díaz de León tuvo entre sus discípulos a Chávez Morado, a quien, junto con otros artistas que a la postre figurarían como grandes autores de la plástica mexicana, instruyó en la técnica, pero también en la disciplina de las artes y en el rigor de la observación acuciosa de la realidad para convertirla en escenas plásticas a

¹³⁴ RUIZ NAUFAL, VÍCTOR MANUEL. *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 1998, pp. 37-38.

representar con un ojo disciplinado para la composición visual plástica y una mano adiestrada para la limpieza de los trazos, basados siempre en la pulcritud del dibujo.

Estos artistas formados por Díaz de León para las artes visuales fueron también educados para la crítica, la promoción y la gestión cultural; llevaban la influencia de un maestro que les había transmitido generosamente sus ideales orientados a lograr una identidad mexicana en la cual fuera implícito el ideal de libertad y al mismo tiempo universalidad como elementos para la materialización artística y social. En ese asidero de educación artística enmarcado ya por el período posrevolucionario, un período de “paz”, ejercería una veta transformadora de las artes gráficas principalmente, lo mismo que transmitirá en sus alumnos disciplina y pasión por la cultura mexicana, sin olvidar que al ofrecer sus conocimientos estéticos también reafirmaba su compromiso con la naciente sociedad moderna mexicana, reflejada en sus obras pero que evidenciarán un recordatorio del México profundo: la provincia. Así lo confirma Ruiz Naufal: *En el desarrollo de su obra (de Díaz de León), intervienen grandemente dos factores: la lealtad a una tradición que considera la suma y la síntesis de lo mejor de México, y, en segundo lugar, los estímulos de la cultura de la Revolución Mexicana. En el primer caso, la tradición que le incumbe no es ideológica sino estética. Enemigo del conservadurismo y partidario de las libertades artísticas, Díaz de León, sin contradicción alguna, exalta una cualidad del México viejo que el ímpetu modernizador pasa por alto: el cultivo de formas y colores y la perfección de algunas atmósferas cotidianas. [...] En Díaz de León el amor a la provincia equivale al descubrimiento incesante de la belleza ignorado.*¹³⁵

¹³⁵ *Ibidem*, p. 11.

El entusiasmo y la generosa enseñanza de Díaz de León para lograr una identidad mexicana, como dijimos con el ideal de libertad y al mismo tiempo universal, se verá reflejado tanto en las creaciones realizadas por sus discípulos, como en el pensamiento crítico de esas nuevas generaciones. Un importante ejemplo de ello lo da de viva voz su alumno Chávez Morado, quien, sin dudar, ofreció su testimonio cuando en 1964 el Seminario de Cultura Mexicana inauguró la “Exposición Retrospectiva de Francisco Díaz de León. Pinturas, dibujos, grabados”: *Díaz de León es provinciano del centro de México, como yo. Él es fino, amante de la tierra de su nacimiento: Aguascalientes, a la que ha convertido en el ideal de la provincia; pero es un provinciano culto, dueño de herencias universales. [...] Los que quieran conocer y hacer memoria de los caminos que tomó la expresión artística de nuestra nación, deben examinar con cuidado la obra de Díaz de León. [...] Es fácil simplificar y decir: Diego, Clemente y David. Algunos por pereza, otros por ignorancia, borran generaciones enteras, esfuerzos y figuras sin las cuales no se explica una época.*¹³⁶

El entusiasmo y la generosa enseñanza de este profesor a quien hizo también entrañable amigo, influyó para lograr una identidad mexicana, ideal de libertad y al mismo tiempo universal, como materialización artística y social en su discípulo, se verá reflejada tanto en las creaciones realizadas como en el pensamiento crítico de José Chávez Morado, quien, sin dudar, ofreció su testimonio cuando en 1964 el Seminario de Cultura Mexicana inauguró la “Exposición Retrospectiva de Francisco Díaz de León. Pinturas, dibujos, grabados”.

¹³⁶ CHÁVEZ MORADO, JOSÉ. “Francisco Díaz de León”, en *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 16 de agosto de 1964 *apud* Víctor Manuel Ruiz Naufal, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 1998, p. 333.

Partiendo de lo anterior, se constata que irreductiblemente Chávez Morado estuvo impregnado por la figura del grabador aguascalentense. Desde el recuerdo de sus primeros días, en el año de 1932, cuando ingresa al taller de grabado, ordenado y limpio, que impartía Díaz de León en la Academia de San Carlos, pasando por los convulsos enfrentamientos en las huelgas estudiantiles que se imponían a las cuotas institucionales, sin ignorar tampoco la imposición de ciertos nombres que marginaban o minimizaban la labor de los otros -y que la crítica aún continúa con el maniqueo de la escritura de las artes-, hasta la querencia de la provincia del Bajío que resguarda los recuerdos infantiles, José Chávez Morado construirá, en comunión, su propia identidad social y humana mexicanas, que desembocará en una especie de ‘generosidad estética’.

Como vimos, se puede apreciar que Chávez Morado estuvo influenciado por la figura del grabador aguascalentense, pues el mismo refiere que desde el recuerdo de sus primeros días, en el año de 1932 al taller de grabado de Díaz de León, taller que recuerda, ordenado y limpio, en una Academia de San Carlos que mantenía ese orden aun pasando por los convulsos enfrentamientos en las huelgas estudiantiles que se imponían a las cuotas institucionales y la imposición de ciertos nombres en los cargos directivos y en las cátedras, que marginaban o minimizaban la labor de los otros.

Esa formación de orden y pulcritud técnica, del “todo en su lugar”, a diferencia de otros talleres que había conocido, y de agudo ojo crítico social y estético, se integraba al sentir del maestro, que conservaba la querencia de la provincia, del bajío en el que

resguarda sus recuerdos infantiles, construyendo, en comunión, su propia identidad social y humana mexicanas.¹³⁷

¿Dónde y cómo se origina la *generosidad estética*¹³⁸ de José Chávez Morado?, ¿Cómo es que se expresó en una diversidad de técnicas poco común en los artistas de su tiempo?, ¿Cómo exploró las posibilidades técnicas de los materiales y la materia para la creación artística? ¿Cómo fue su proceso de experimentación – innovación?

Ya veíamos que en el taller de Díaz de León encontró, la pulcritud, las posibilidades técnicas de las herramientas y con ello se abría ante él un mundo que se expandía más conforme tuviera más dominio técnico de los materiales, por ello, tal vez uno de los aprendizajes más valiosos fue justamente el de la observación continua, de la innovación y experimentación, la búsqueda de lo nuevo, lo que aún no se ha inventado.

Por otra parte, había la intención en la comunidad artística, no de todos seguramente, pero sí, de artistas como Chávez Morado, de integrar en su estética visual, la música, la danza o el teatro mexicano, de generarse para sí mismos, elementos estéticos que los distinguan y caractericen, simbolicen y les permitan destacar entre muchos otros talentos que crecían también en la escena artística de ese momento, para con ello trascender fronteras y hacerse un lugar en la historia. Los centros de confluencia de estos artistas eran pequeños círculos integrados no por intelectuales en un círculo cerrado y

¹³⁷ En sus apuntes y bocetos se observa parte de la formación obtenida en la Escuela Nacional de Bellas Artes, San Carlos en los 30's que se caracterizaba por una disciplina rigurosa hacia el dibujo, así Chávez Morado se basa en el estudio que lo llevaría a atinadas composiciones murales y de caballete pues capta y captura con precisión, no solamente los rasgos formales sino la misma psicología y el espíritu de sus objetos de estudio.

¹³⁸ Nos referimos con esto a la abundante producción de obras de diversos formatos y técnicas de Chávez Morado, es notoria su prolijidad, pero también su diversidad disciplinar para experimentar con técnicas que no aprendió en un taller o escuela.

exclusivo, sino por grupos heterogéneos de pensadores comprometidos con la nación y la realidad nacional mexicana en el concierto del mundo.

Centrados en la ciudad de México, pero no ajenos a la provincia de donde provenían muchos de ellos, ponían perspectiva paralelamente la realidad veloz progresista y multimillonaria transformación de la capital, con el lento heterogéneo y diverso avance de la provincia. La reflexión natural para las personas comprometidas con su país conlleva inevitablemente a comparar la desigualdad social tan evidente en esos años, como ahora.

En sus primeras labores profesionales ya como artista, hacia 1934, Chávez Morado es nombrado inspector escolar y en breve gana una plaza para ser inspector de profesores y luego asciende a jefe de Artes Plásticas de la SEP el cual abandona pronto. En esta misma época diseña la escenografía y el vestuario de los ballets El Clarín y Barricada, cuya música era de la autoría de su suegro Jacobo Kostakowsky y la coreografía de Nelly y Gloria Campobello. Observamos aquí que, en sus primeras incursiones al campo interdisciplinar, Chávez Morado siendo pintor, grabador y dibujante aceptó realizar escenografías por lo menos en dos ocasiones¹³⁹ lo que nos permite vislumbrar desde temprana edad una facilidad para conjugar diversas aplicaciones visuales en un mismo marco de concepción estética. Existen breves críticas en las que se describe el resultado del maestro como exitoso, por ejemplo Rodolfo Halster lo describió como un exitoso escenógrafo.

¹³⁹ Los trabajos de escenografía y vestuario los realiza con una diferencia de 17 años entre sí, lo que hace suponer un análisis por separado de cada una para comparar sus resultados estéticos, sin embargo, ante la escasa evidencia de ello, referimos el ejemplo sólo como una evidencia del arrojo del Chávez Morado para aceptar encargos de diversa índole, pero con resultados exitosos resultado de su capacidad creativa.

Su participación en la LEAR y otros grupos visuales seguramente fueron altamente educativos y productivos, pues como él mismo refiere: *Al regresar de Jalapa, Mancisidor me empujó a la LEAR. Pero fue el Taller de la Gráfica Popular el que me formó, porque LEAR estaba en crisis, ya era la antesala para conseguir chamba en la Secretaría de Educación Pública*¹⁴⁰.

Luis Cardoza y Aragón cita a JCHM en *Pintura mexicana contemporánea*, identifica a él, a Zalce y a Leopoldo Méndez, entre otros, como críticos sociales por la característica del grabado, cuando JCHM tenía 42 años, ya con trayectoria y experiencia demostrada en TGP. También lo cita en el capítulo de “Algunos pintores jóvenes” por la madurez estética aunada a la madurez de su conciencia social.¹⁴¹

Aún sin formación académica, sin el rigor técnico académico del manejo de materiales y conceptos artísticos, Chávez Morado siente, se da cuenta que puede ser profesor, maestro de dibujo, de pintura o de artes, pues estaba convencido que además de enseñar la técnica podía incidir en el espíritu crítico de los más jóvenes, pero tal vez el espíritu que lo impulsaba a él era más el del aprendiz que el del maestro. Sin la necesidad de un modelo educativo de alguna forma había adquirido lo más valioso de un académico: la actitud de aprender a aprender, de constante estudio. Pronto se dio cuenta que enseñar técnicas artísticas era posible, sin embargo lo difícil era implantar en los alumnos un sentido crítico y de autocrítica. En ese momento, tuvo la idea de crear un Taller de Integración Plástica. En el que era más importante organizar que enseñar, poner en juego conocimientos y habilidades en trabajos colectivos. En sus palabras refiere: *Conseguí becas para muchachos ya graduados en pintura y escultura y que, además pudieron*

¹⁴⁰ MONSIVÁIS, CARLOS. *José Chávez Morado. Para todos internacional* Banco Internacional, Editorial Patria, México, 1989. P. 17

¹⁴¹ CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México. 1953. P- 23

*hacer obras de pintura en edificios en construcción. Sin haber alcanzado realmente la integración plástica, quien aprendió allí fui yo; de ahí salieron los murales de Ciudad Universitaria y los del Centro Médico, porque yo experimenté y aprendí más que los mismos estudiantes*¹⁴².

Hemos analizado una parte de la vida y obra de Chávez Morado, sin embargo, hay algunos rasgos de él que conviene destacar así como algunos datos que no encontraron cabida en capítulos anteriores pero pueden aportar información útil para entender la relación de entre su formación, vida, obra y circunstancias; por ejemplo, desde nuestra opinión, es destacable que fue un artista de los más prolíficos, como pocos de su tiempo en México y el mundo¹⁴³, obras de todo tipo y en gran número pues su legado pictórico abarca más de dos mil obras que se encuentran en diversos museos e instituciones culturales y colecciones particulares de México y el extranjero. Sería motivo de un estudio de mayor profundidad, conocer la cantidad de obras y la diversidad de técnicas que resultaron en número de piezas o cantidad de metros cuadrados por tipo de material.

La diversidad técnica resulta un rasgo interesante de Chávez Morado pues recordemos que su paso por talleres y técnicas de academia fue breve, por ello llama la atención el arrojo y capacidad innovadora a la hora de resolver toda clase de proyectos artísticos. Entre las técnicas que utilizó en sus obras destacan el fresco -este especialmente, magistralmente logrado en el mural de La Abolición de la Esclavitud en la Alhóndiga de Granaditas, uno de los mejores del continente americano-, el temple de

¹⁴² MONSIVÁIS, CARLOS. *José Chávez Morado. Para todos internacional* Banco Internacional, Editorial Patria, México, 1989. P. 26

¹⁴³ Pablo Ruiz Picasso también dejó gran cantidad de obras en diversidad de técnicas

emulsión de huevo, vinílica, mosaico veneciano, mosaico mexicano, talla en cantera, bronce fundido o calado, temple y acrílico, tezontle, mármol y relieve de basalto, entre otras

El trabajo interdisciplinar es también una característica importante, pues fue un factor clave para que el maestro fuera considerado con frecuencia para integrarse a equipos de trabajo donde debía compartir y aportar soluciones en desarrollos complejos, incluso él mismo fue convocante para equipos de estudio y trabajo inter y multidisciplinar. Además de los diversos campos de expresión plástica como el grabado, pintura de caballete, mural, mosaico, escultura tuvo intensa participación en proyectos de planeación de conjuntos arquitectónicos.

Su capacidad de gestión cultural, de difusión e impulso de las artes lo llevaron a construir una trayectoria poco frecuente en los artistas. Gracias a ello, tenemos hoy abierto al público, al Museo Regional de la Alhóndiga de Granaditas, el Museo Olga Costa y José Chávez Morado y el Museo del Pueblo en Guanajuato, además del Museo Tomás y José Chávez Morado en Silao.

Hombre de auténticas amistades, residió durante algún tiempo en San Miguel Allende y le tocó ver la transformación de esta pequeña y apacible ciudad de provincia a la ciudad de turismo internacional que es hoy y aún es recordado su paso por la ciudad y mucho más en Guanajuato, pues desde fines de 1982, cuando él y su esposa Olga se radicaron definitivamente en Guanajuato, luego de haber dejado – *para gran tristeza de*

*ambos- la casa que tenían en Espíritu Santo, Coyoacán, ciudad de México*¹⁴⁴, hoy en día, en cada homenaje o reunión en su nombre, se cuentan por muchos los amigos de ellos.

Fue un artista ‘adoptado’ por la capital del país, en una nota de periódico se dijo que *debemos celebrar que José Chávez Morado vuelva a la ciudad de México, de la cual supo ser cronista agudo, crítico y sobre todo porque, cuando comenzaba a expandirse la ciudad con una nueva arquitectura, el primer pintor que dejó consignadas estas nuevas estructuras, viguetas y andamios que apuntaban hacia la modernidad de la capital, fue precisamente él.*

Su pintura se caracteriza por mostrar amplios conocimientos técnicos, reflexión, fantasía, buen dibujo, pintura y poesía, además de que a través de ellas rescata las costumbres populares, fiestas y tradiciones mexicanas. Los temas que aborda son escenas cotidianas de la vida mexicana, fiestas y costumbres populares mexicanas, símbolos de mexicanidad, escenas y personajes fantásticos, fenómeno de la edificación, progreso, opresión en la ciudad, la ciudad misma y en menor cantidad, pinta bodegones, naturaleza muerta o retratos

Hombre generoso, donó al pueblo, en 1975, su colección de arte prehispánico, colonial y popular.

Los murales que realizó en el Museo de la Alhóndiga los hizo en un periodo de 12 años, desde el primero en 1955 hasta el último en 1967, luego otros importantes murales se agregan a estos. Con ello podemos decir que Chávez morado significa la

¹⁴⁴ GARDUÑO, BLANCA. *Olga Costa y José Chávez Morado en lo íntimo* (Introducción). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Festival Internacional Cervantino, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato. 1ª Edición. México 2000.

continuación del muralismo mexicano en Guanajuato pues este Estado no sólo es conocido como la cuna de la Independencia de México, es también el lugar de nacimiento del que probablemente sea el más reconocido de los representantes del movimiento muralista: Diego Rivera, -no obstante éste no hizo obra mural en su propio Estado-; acaso estos hechos sean una explicación del porqué, hacia la década de los cincuenta, y pese a la gran influencia de nuevas formas de expresión pictórica en México -como la llamada Generación de la Ruptura, por ejemplo-, el muralismo siguió teniendo un gran auge.

En este contexto, es pertinente destacar los importantes murales que tenemos en Guanajuato, de David Alfaro Siqueiros, aunque de forma inconclusa, en San Miguel de Allende, de Octavio Ocampo en Celaya, de Raúl Almaraz en Irapuato o Jesús Gallardo en León y de otros artistas. En el caso de José Chávez Morado encontramos la continuidad del muralismo mexicano en la Alhóndiga de Granaditas en sus escalinatas de honor, las ceremoniales y las secundarias, también en la capilla barroca del Museo del pueblo, en la presidencia municipal de Guanajuato y en el Museo Tomás y José Chávez Morado en Silao su ciudad natal.

Algo poco conocido de Chávez Morado es que fue el iniciador de programa “pago en especie” de la SHCP como lo dijo en su momento la propia Directora de la Unidad de promoción y acervo patrimonial de la propia SHCP.

Apasionado y alegre, con discreción, a contadas personas nos contaba ciertos pasajes de su vida, a Blanca Garduño le confesó algunas infidencias que ésta publicó luego de la muerte del maestro: *“En distintas ocasiones fui al restaurante Las Embajadoras, donde me contó pormenores que tuvo en su relación con Ruth Rivera, la hija de Diego. Pero en cuanto le pedía que me confesara algo acerca de los posibles*

desencantos amorosos de su esposa – o de los desamores entre ambos -, José se ponía, muy serio para aclarar: “No, de eso no hablamos”¹⁴⁵

A pesar de esos comentarios picarescos, pensamos que realmente siempre mantuvo fiel a su esposa Olga y mucho más a Olga la pintora, así lo demuestra el prolongado y armónico matrimonio del que fuimos testigos familiares y amigos cercanos. Valga el espacio para citar a Garduño: *Olga conoció a Chávez Morados, con quien se casó en 1935, a partir de entonces la pareja compartió las experiencias de sus propias aventuras plásticas y emprendió una convivencia basada en el respeto y el apoyo mutuo que le permitió manifestar en lenguajes diferentes la emoción de transitar por los misterios de la creación artística....consideraba su ingreso a la familia Kostakowsky como un acontecimiento de trascendencia: admiraba en la figura del padre de Olga no sólo al músico excepcional, sino también al hombre de altos ideales políticos y sociales que llegó a ser líder de un grupo importante de México. Por mediación de él, entró a un grupo activo militante donde se encontraban Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce, quienes igual que José seguían de cerca las doctrinas del padre de Olga. Sin duda, las convicciones ideológicas del artista se nutrieron en esas experiencias y así se consolidó una postura manifestada muchas veces en su producción*¹⁴⁶.

La entrevista con Monsiváis

Carlos Monsiváis a la edad de 50 años, siendo ya uno de los escritores mexicanos más importantes y queridos del siglo XX., entrevistó a Chávez Morado cuando éste tenía

¹⁴⁵ GARDUÑO, BLANCA. *Olga Costa y José Chávez Morado en lo íntimo* (Introducción). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Festival Internacional Cervantino, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato. 1ª Edición. México 2000.

¹⁴⁶ ZAMORA BETANCURT, LORENA. *Olga Costa. Un espíritu sensible*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. México 1996, p.14, 15.

80 años y una larga, diversa y fructífera carrea; lo hizo por encargo del extinto banco Internacional que quiso celebrar la trayectoria del maestro con una publicación instruida por su director Jaime Corredor Esnaola. Nos parece ilustrativo citar ampliamente esta entrevista pues aunque hay otras citas referenciales directas del Chávez Morado en otros libros, en este caso la entrevista con Monsiváis resume las diversas etapas de la vida personal y profesional del maestro. Aceptó recibirlo en su casa, ya residiendo en Guanajuato, y conversaron largamente sin un orden aparente, saltando entre pasajes, tiempos historias y anécdotas. Monsiváis resumió la entrevista y la ordenó del mejor modo posible, respetando en gran medida la propia narrativa del Chávez Morado. En esa entrevista podemos conocer en palabras de él mismo, valiosos pasajes de su infancia, vida profesional y las reflexiones de un artista en el ocaso de la vida.

Monsiváis refiere que *puede decirse que Chávez Morado tuvo siempre dos vocaciones: la de creador y la de educador y promotor cultural*, reductivo tal vez por un afán definitorio, Monsiváis, no menciona la vocación de militante político, no obstante que en el cuerpo de la entrevista se leen esta faceta del maestro, ni consideró necesario incluir su lado de ser humano generoso, cariñoso pariente que siempre procuró a sus familiares y seres queridos y como ciudadano que abanderó siempre con respeto y dignidad sus raíces pueblerinas de Silao.

En la entrevista Monsiváis escuchó de viva voz, sin la edición de las referencias antes leídas en libros biográficos y afortunadamente dejó gran parte de la entrevista con detalles directos del maestro, por ejemplo su experiencia en la Chounard School en la que por ser becario, ocupaba posiciones incómodas para hacer sus dibujos -hasta atrás de los demás, que lo tapaban a la hora de dibujar el modelo de figura humana en vivo y además debía barrer al final por ser becario- dato no encontrado en otras biografías.

En la obra del maestro se confirma la afirmación de Monsiváis: *puede decirse que en la siguiente década (la de los años cincuenta) Chávez Morado ya es un pintor singular*

*por la maestría de la ejecución, la asimilación discreta de influencias internacionales y la confirmación de su vocación de artista popular*¹⁴⁷. suponemos que de ahí el “para todos internacional” propuesto para el título, aunque pareciera evidente para él, consideramos que no era necesario señalar esa característica de la trayectoria del maestro, pues a la edad de 80 años, había alcanzado la internacionalización desde hacía muchos años, tan solo por el hecho de que para entonces ya había sólida crítica favorable desde autores de talla internacional como Cardoza y Aragón o Raquel Tibol, incluso había expuesto en incontables foros internacionales obras y discursos.

Coincidimos con Monsiváis en su suposición expresada en su siguiente texto: *En 1955 decoró la Escalera de Honor de la Alhóndiga de Granaditas, obra que puede considerarse como la más ambiciosa y lograda del muralista, y en la que vuelca un gran cúmulo de experiencias y reflexiones sobre la integración plástica*¹⁴⁸, pues efectivamente, consideramos que, aunque no es su mejor referente para señalar su trabajo cumbre en la integración plástica, pues existen mejores ejemplos, tales como el cancel de bronce en la galería el caracol, la columna de bronce en el Museo de Antropología e Historia o los murales en relieve de cantera de colores o en esgrafiado de mármol del Centro Médico S.XX o los de Ciudad Universitaria, coincidimos que el mural de la escalera de honor de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato es también un prodigio artístico desde la perspectiva de la integración formal y narrativa del mural al contexto ofrecido por la arquitectura y función de ese espacio museístico, ni que decir de la magistral ejecución técnica del fresco, considerado uno de los mejores de América.

¹⁴⁷ MONSIVÁIS, CARLOS. *José Chávez Morado. Para todos internacional* Banco Internacional, Editorial Patria, México, en 1989. P.9

¹⁴⁸ *Ídem*.9

Si bien es cierto, como refiere Monsiváis que, *por lo que se refiere a su vocación de educador y promotor cultural, ésta se inicia dentro de un contexto de búsqueda y renovación del arte nacional, bajo la mística de democratización del arte y acercamiento a las masas populares*¹⁴⁹, también es cierto que ese ambiente en el sector educativo aplicaba para todo el gremio de profesores; podríamos agregar que en el caso de Chávez Morado, al haber incursionado desde muy joven, -de hecho sus primeros empleos, digamos formales, son como profesor de dibujo- y recién llegado del trabajo de campo en “el norte” tenía una sensibilidad especial hacia ese acercamiento a las masas populares y a la idea de democratización del arte y tal vez por ello tuvo inclinación por la militancia política y la pertenencia a grupos. *Como activista, en 1951 trabajó en la organización de la Primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas, de la que surgiría el Frente Nacional de Artes Plásticas, con fines de renovación estética y de concientización política de izquierda, y que impulsaría giras y exposiciones por México, Europa y Asia.*¹⁵⁰

En la conversación Monsiváis identifica con claridad la vocación de gestor y promotor cultural del maestro, pues refiere que *en 1966, al jubilarse, sentó su residencia en Guanajuato, y pronto se involucró en la adaptación museográfica de la Alhóndiga de Granaditas. Asimismo, tramitó la adquisición del palacio del Marqués de Rayas, joya arquitectónica colonial, por el gobierno del estado, para depositar ahí la colección que él y su esposa habían reunido, configurando, así, el Museo del Pueblo de Guanajuato, un museo de arte en provincia, en el centro del país, para comenzar la descentralización del arte por la que siempre ha pugnado*, referencia que sin duda permite ver cómo Chávez Morado hizo uso de sus relaciones y capacidades para generar proyectos de beneficio

¹⁴⁹ *Ídem.* P11

¹⁵⁰ *Ídem.* p.14

social, poniendo a la vez de manifiesto ese espíritu generoso que lo caracterizó como artista y como persona.

Escucha, interpreta y consigna en su texto la influencia de Díaz de León, que hemos referido previamente, pues el maestro suele citarlo cada que hay ocasión para ello, transcribe de sus notas Monsiváis: *Me inscribí en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y tuve buenos maestros: Francisco Díaz de León en grabado, Bulmaro Guzmán, autor de dibujos muy cezannianos, en pintura, y Emilio Amero en litografía. En especial, le debo mucho a Díaz de León, un maestro generoso que me enseñó técnica, y que compartía sus conocimientos sin egoísmo alguno*¹⁵¹”.

Otra nota interesante de esta entrevista la obtiene al escuchar sobre la juventud de Chávez Morado lo siguiente: *Cuando llegué a México, no había prácticamente museos ni galerías. En la Academia de San Carlos había unas salas abiertas, muy mal documentadas. [...] Y cada que podíamos, íbamos al Museo de Arqueología de Moneda, muy determinante para mi generación. En cuanto a revistas de arte, casi no había. Yo adquiría en La Lagunilla números de ‘Contemporáneos’, que publicaba reproducciones y revistas como Cézanne sin color, europeas, pero sin color*¹⁵², con lo cual nos permite reflexionar sobre los reducidos recursos visuales que se tenían entonces para conocer la obra de otros artistas en otros países, por supuesto, lejos de la posibilidad de tener al momento imágenes al alcance de una pantalla de escritorio o de bolsillo, la información visual llegaba a cuentagotas y a mucho menos personas que hoy día, los artistas que tenían la oportunidad de viajar y conocer las obras europeas en directo eran para pocos privilegiados. Viene al caso aquí hablar de los muralistas que ya contaban con una

¹⁵¹ Ídem p. 15

¹⁵² Ídem. p.15

trayectoria consagrada cuando Chávez Morado construía la propia. Aquellos habían tenido la oportunidad de formarse académicamente en el extranjero e incluso vivir y convivir con artistas de la vanguardia europea de ese momento; *a los muralistas tardé en conocerlos (Diego en Estados Unidos, Orozco también fuera, Siqueiros nada más metido en política), pero frecuenté los murales desde el primer momento. Al recorrer la Preparatoria de San Ildefonso lo primero que me impactó fue Orozco: su dibujo, la sobriedad de su paleta... Ahí hay dos aspectos de Orozco: el caricaturesco, como en su versión del Padre Eterno, y las figuras de gran sobriedad y dramatismo. (La caricatura de Orozco influyó en mí considerablemente). Íbamos en manada a ver y a discutir los murales; algunos gustaban más de Diego, otros más de Orozco, o de ninguno. La verdad es que de todos aprendimos. El Siqueiros del Patio Chico me impresionó muchísimo por la capacidad para concentrar formas muy escultóricas. Allí realmente se formó mi generación; no había buenos profesores de pintura, todavía estaban los académicos, contra los que teníamos prejuicios. Allí frente a los murales, recuerdo a Fernando Gamboa, Alfredo Zalce, Jesús Bracho, Gustavo Montoya. Algunos eran alumnos de Carlos Mérida y compañeros de Olga (Costa), alumna de Carlos por unos meses. Yo sólo entraba a la clase de Mérida a ver a Olga. Carlos me corría, porque le gritaban que lo hiciera, pero después fuimos muy amigos.*¹⁵³

Chávez Morado polemizó con Siqueiros, lo sabemos por esta y otras referencias, por sus diferencias conceptuales, aunque aquí encontramos un dato adicional interesante, aunque diferían en lo profesional, había gran cordialidad en lo personal, como refiere el maestro en su entrevista: *me decía tocayo porque él era José David. Y lo mismo se encolerizaba que decía 'vamos a tomar una copa vente, vamos a tomar un café'.*

¹⁵³ Ídem P.16

Recordemos que en 1944 Chávez Morado tenía 35 años y Siqueiros unos 49, pero además de la edad, había una diferencia muy grande en ese momento en la trayectoria y reconocimiento de ambos. En palabras de Chávez Morado: *En 1944 polemiqué con Siqueiros. De hecho, él tampoco defendía al realismo. Él buscaba la exaltación, lo gigantesco, algo cercano al realismo socialista del héroe y todo eso. Y yo discrepé. Hablé de la realidad cotidiana, de que lo monumental no era necesariamente lo grandote. Él quería crear toda una escuela alrededor de su gigantomaquia... Frecuentemente platicábamos, y muchas veces yo en broma, y en serio, le decía que él era un caudillo, un equivalente a los militares caudillos de la Revolución. Y él me volteaba la tortilla, me decía que yo era como Ávila Camacho, la revisión de la Revolución. Nos dábamos cordialmente de bofetadas.* Esa camaradería con un ideólogo como Siqueiros, tan importante para la escena artística mexicana, nos habla del nivel intelectual y teórico con el que Chávez Morado construía y defendía sus posturas, recordemos que la formación de uno es académica y la del otro mayormente autodidacta, además el reconocimiento de Siqueiros para entonces era notable por sus vanguardistas proposiciones sobre el arte integral, mientras Chávez Morado esgrimía sus ideas aún desde trincheras más modestas. *Para mí, el realismo no existe, decía, porque el artista debe ser infiel o no es artista, sino una cámara. Ahora, qué cantidad de documentos requieres para convertirlo en fantasía, eso es lo que está en disputa. Cada quien toma lo que necesita. Hay quienes apenas aluden a la realidad, y se centran en el color, el movimiento. En cuanto hay figuración, se aproxima uno a la realidad; incluso creando monstruos te acercas a la realidad, porque propones una zoología, un bestiario de la vida cotidiana. Pero el realismo no existe, en absoluto. Yo lo que busco es apoyarme en lo que veo y dejarlo que salga, a veces muy directamente. Si debo hacer un retrato (que es peligrosísimo y te compromete mucho, porque la gente quiere que uno le quite los estragos de la edad, verse muy digna, etcétera), o si me encomiendan un mural. Estoy urgido o presionado para decir algo concreto. Es el problema de las demandas de un público. Y yo he procurado hasta en las*

obras públicas más comprometidas –como por ejemplo mi trabajo en la Cámara de Diputados- no tomar la posición del poder¹⁵⁴.

La doble postura de los artistas muralistas ante el gobierno mecenas de sus obras era un camino ya bien andado por los primeros muralistas. En el caso de Chávez Morado, con sus sentidos alertas y conectados a esa realidad, tomó lectura de la importancia de conducirse hábilmente entre discursos. *Creo que todos los muralistas hemos usado mucho el rebote. Le pegas a la historia, la usas como referencia al presente, y de ese modo metes con frecuencia críticas de contrabando. Pero si el público no capta esas referencias, entonces se habla no de un realismo sino más bien de símbolos, de figuras o de lenguajes convencionales; pero realismo, realismo, no ha existido nunca¹⁵⁵.* La habilidad discursiva es a la vez habilidad interpretativa, consideramos que ello contribuye en la mentalidad de Chávez Morado para encontrar así como en la pintura, elementos arquitectónicos y urbanos para referir esos simbolismos, directos o de rebote, como él lo explica, para hacer llegar mensajes sensibles al espectador.

Luego de pasada la efervescencia del gobierno de los años de posguerra por la búsqueda del nacionalismo, las siguientes generaciones de artistas en activo, hicieron su propia interpretación de ese concepto, para trasladarlo a través de su obra desde un sentido e interpretación propio, mucho más valioso tal vez. *Me siento más nacional que nacionalista. Para mí, los “ismos” francamente no se deben usar. Veo lo que está o estuvo alrededor de mí, porque efectivamente ya han desaparecido muchas escenas y personajes que encuentras en mis libros. Por ejemplo, en Apuntes de mi libreta describo un mundo popular casi extinto, pero ahora como entonces, si alguien observa una gran*

¹⁵⁴ *Ídem.* P. 23.

¹⁵⁵ *Ídem.* P. 23.

ciudad (y ya hay muchas en México), encuentra elementos que no son folclor, sino dramas y goces. Siempre existe la vida popular, y por desgracia no desaparece el contraste entre el pueblo y la oligarquía. Y uno se sorprende ante el vigor de lo que descubre¹⁵⁶. El mural de bronce en la fachada de la cámara de diputados en San Lázaro parece un buen ejemplo para analizar cómo sin necesidad de una narrativa histórica explícita, resuelve la composición artística y arquitectónicamente con el máximo símbolo patrio, el águila en medallón, y sólo referencias gráficas de objetos conocidos como banderas, serpientes y caras humanas, con una contundencia incuestionable en su significado nacional, más que nacionalista.

Encontramos en esta entrevista otra referencia *Entonces hice una serie de carteles un tanto fuera de la línea del Taller, donde predominaba un tipo de grabado dramático, el estilo de Méndez. Lo mío seguía más bien a los litógrafos de La Orquesta, es decir, buscaba la ironía, la burla... No diré que, en el estilo de Villasana, porque éste era mucha pieza. Fui cartonista de La Voz de México (PCM, de Combate, dirigido por Narciso Bassols, y luego en El Eje-Le, publicación antinazi que dirigió Carlos Madrazo. El ejercicio de la caricatura me sirvió de mucho. Ahora no me atrevería a exhibirlas, hay unos maestros del género: Naranjo, Helio Flores, pero aprecio lo que me dejó esa cosa grotesca, la exageración, la burla que tienen algunas caricaturas la rescato en murales míos y también en cuadros. A mí no me abandona, más que en ciertos momentos, un sentido del humor, de burlas de algo, eso me dejó como herencia la caricatura: los alargamientos... Esto me evitó ser un perfeccionista académico¹⁵⁷.*

¹⁵⁶ Ídem. P. 23.

¹⁵⁷ Ídem P. 17-18

Al estructurar el texto para narrar la entrevista, Monsiváis decide aludir a un aspecto muy humano del maestro, el cual era muy fácil advertir al dialogar con él y cierra con una mención que la constatable congruencia como artista y ser humano, *soy un fanático del trabajo y del amor a mi mujer*¹⁵⁸

Escribió Chávez Morado de Olivares Carrillo

A su regreso a Guanajuato y desde antes de ello, en visitas preparativas de su casa en pastita, cultivó amistades y exploró el terreno en su geografía física, pero también en su geografía humana, sabía que Guanajuato era tierra de grandes personalidades de la política y el arte. En el caso de los universitarios, conoció al más destacado de ellos en su momento, al primer rector de la Universidad de Guanajuato, maestro Armando Olivares Carrillo, con quien articularía esfuerzos y proyectos por mejorar la entidad - proyectos como el del Museo de la Alhóndiga de Granaditas-. A la muerte de éste escribió un texto homenaje que tituló *Despuntó muchas lanzas en lucha contra los molinos de viento*¹⁵⁹, texto que se publicó en una revista universitaria de la Universidad de Guanajuato en 1971; sugiere ahí una elegante yuxtaposición de imágenes figuradas del quijote y del maestro Olivares. No es para menos, cuando el maestro ideó los entremeses cervantinos e incluso los interpretó como precursor del Teatro Universitario que a la postre serían motivo de fundación del Festival Internacional Cervantino.

Es interesante la referencia que hace a la provincia del bajío de los años 40 en la que existía el Guanajuato posterior a la abundancia minera, pobre, oscuro y sucio: *Tiende*

¹⁵⁸ *Ídem* P. 28

¹⁵⁹ CHÁVEZ MORADO, JOSE. *Despuntó muchas lanzas en lucha contra los molinos de viento*. Ed. Universitarias. Guanajuato, México 2013, p.53. de Colmena Universitaria, núm. 11, año 1. Universidad de Guanajuato, México. Octubre 1971

la provincia a la molicie, la sangre, pierde el paso que acelera la vida y el cuerpo de los pueblos afecta la propia del caracol dentro de la concha, escribi6.

Ilustra aquella ciudad con poca luz, apenas iluminada por faroles tenues y sin riquezas, que no tiene mucho que ver con la ciudad que vive hoy en un dinámico, bullicioso ambiente turístico y pintoresco: *En nuestras barrancas guanajuatenses, la ciudad capital anida, cubierto el paisaje por ese parchado manto de su caserío, que en las bonanzas de sus minas fue espléndida capa recamada en plata y en su decadencia se tornó en la parda del mendigo, rota por la pobreza del minero y de los que de él vivían*¹⁶⁰.

Con Armando Olivares y muchos otros guanajuatenses entusiastas y progresistas impulsaron mejoras a la ciudad, proponiendo pintura masiva de las fachadas que configuran el característico paisaje urbano de casas en cañada, y comprometieron de la mejor forma el servicio social estudiantil, buscando siempre sumar voluntades políticas y sociales. *Esa atonía que está por concluir se extendió pesada como lápida por largo tiempo, despoblando a la ciudad, cuyas casas vacías se destruían cada año ante los ojos de las impotentes o indiferentes autoridades y ciudadanos. Solo una llama ardía continua en el antiguo Colegio del Estado, en donde el fervor cultural lo alimentaban viejos sabios maestros y jóvenes, inquietos estudiantes*¹⁶¹.

Con refinada pluma, reconoció la labor de Olivares, acentuando sus renacentistas características de hombre brillante y capaz en la gestión educativa y visionario en las artes. *Entre estos últimos, ayer quijotes, hoy juristas sesudos y altos funcionarios, existió una vibrante voz que surgía de un agresivo perfil, cuerpo delgado como estoque, movido*

¹⁶⁰ CHÁVEZ MORADO, JOSE. *Despuntó muchas lanzas en lucha contra los molinos de viento*. Ed. Universitarias. Guanajuato, México 2013, p.53. de Colmena Universitaria, núm. 11, año 1. Universidad de Guanajuato, México. Octubre 1971. P. 53

¹⁶¹ Ídem p.54

por encontradas inquietudes, que tuvieron el don de agitar e impulsar a la creación, crear él mismo en las letras, el teatro o la plástica. Me refiero, claro está, a Armando Olivares¹⁶².

Se condolece por lo efímero de la existencia del maestro Armando, contrastante con su propio vigor y longevidad y escribe *Breve fue la vida de este inolvidable amigo, exaltado varón, quien vivió de prisa, como si presintiera que el hilo de su existencia era corto; con ardores de espadachín entró a saco en todos los talleres, le faltó tiempo y paciencia para pulir su canto rodado, pero despuntó muchas lanzas en lucha contra los molinos de viento.*

El cuidadoso texto con que el Chávez Morado reconoce al maestro Armando Olivares Carrillo y el hecho de haber incluido su imagen – y la de otros personajes universitarios- en el mural de las escaleras secundarias de la Alhóndiga de Granaditas nos habla de la estrecha relación de ambos y del conocimiento y reconocimiento de éste hacia la máxima casa de estudios de los guanajuatenses. Seré motivo de otro estudio conocer las razones por las que no se haya consolidado el intento de doctorado honoris causa de esta institución al maestro.

Muralismo e Integración Plástica de Chávez Morado

Leemos respecto a Chávez Morado referencias de algunas obras realizadas en la ciudad de México¹⁶³; nos situamos en septiembre del 2017, cuando un temblor de gran magnitud volvió a sacudir la Ciudad de México, dejando daños en inmuebles y edificios,

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Tomamos como base en los textos de *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*, de Jean Charlot y de José de Santiago Silva, José Chávez Morado, Colección Artistas de Guanajuato, Ediciones La Rana, Guanajuato, 2001

entre éstos el edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT), proyectado por el arquitecto Carlos Lazo en los años cincuenta. Éste se encuentra ubicado en Eje Central y Xola, mismo que es conocido como “edificio SCOP”, y el cual está catalogado por el INBA como Inmueble con valor artístico. Ante el inminente riesgo de su colapso, autoridades de la SCT propusieron desmontar los murales de mosaico de vidrio elaborados por imprescindibles artistas mexicanos, entre ellos el de José Chávez Morado, y trasladarlos al nuevo aeropuerto de la ciudad. Ante esta propuesta, investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM expresaron en una carta dirigida a tales autoridades lo siguiente:

Los murales se concibieron en concordancia plena con el proyecto arquitectónico del edificio. Sería difícil conservar o actualizar su valor como patrimonio cultural o artístico en un entorno arquitectónico distinto y en el que su función no podría ser equivalente a la original [...] El divorcio físico espacial respecto al lugar de origen alteraría en forma negativa el conjunto y está expresamente desaconsejado por todos los documentos normativos y éticos que se refieren al patrimonio.

Esta referencia es útil, pues para los tiempos actuales en que se intentó este desplazamiento, existe ya en México una conciencia social mayor por el patrimonio cultural y artístico, y el manejo de argumentos como el que leemos arriba, referente a la función integral del arte y la arquitectura como un solo objeto indivisible. Por otra parte, encontramos otra referencia anterior, en Jean Charlot que mencionó en el prefacio de su libro *El renacimiento del muralismo mexicano* que *Lo único que no varía en las escenas mexicanas es su constante cambio. Mientras nuestra generación maduraba, se desarrolló una generación intermedia; ésta también la integraron auténticos muralistas que tuvieron éxito donde nosotros fallábamos: en la pintura colectiva. Su trabajo no encaja*

*en los límites temporales de este libro y ellos merecen una historia propia*¹⁶⁴. En este sentido, el propósito de esta parte de la investigación consiste en abordar la propia historia de Chávez Morado, pero a partir de la colectividad que funda una nueva propuesta a la que el artista guanajuatense le apuesta: la integración plástica; quizá la fórmula o el modelo que siguió la “generación intermedia”, a la que se refiere Charlot. Y aunque el artista francés se refirió a dos generaciones de muralistas, consideramos que es, más que negar, en esta división, en reconocer sus diferencias que, no dudamos, fueron alcanzadas en la sucesión de los hechos bélicos que transformaban al país y con ello, además, se consolidaban las instituciones de diversa índole, entre las que se encontraban las culturales y artísticas.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, la agitación social, cultural e intelectual en América Latina fue simultánea a los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial en 1914 y de la Revolución Soviética en 1917. Estos sucesos dispondrán nuevas herramientas ideológicas y estéticas que cambiarán la visión del hombre y su relación con el mundo y el arte, un mundo que ya venía transformándose desde la Revolución Industrial, cuyos procesos fabriles abastecerían las necesidades de las masas sociales, por un lado, y por el otro la inserción del arte en esa cultura de masas. Al respecto, Benjamín Valdivia afirma que: *El objetivo manifiesto de las revoluciones en toda la breve y larga historia de la humanidad ha sido la mejoría del pueblo. Esa entidad tan extraña que ha sido definida como la masa, la plebe, el vulgo ignaro y, más recientemente la sociedad civil. Ese pueblo ha sido el motor y el lastre de la historia y se le han aparecido*

¹⁶⁴ CHARLOT, JEAN. *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*, Editorial Domés, México, 1985, p. 10.

*redentores, aliados, dirigentes y todo. Se le ha dado, ofrecido, quitado y puesto el gobierno, el poder y las leyes. Y, por qué no, también las artes.*¹⁶⁵

En este entendido, los acontecimientos revolucionarios tendrán recepción en América Latina, donde la formación identitaria de sus pueblos ya contaba con sus propios procesos transformadores, por lo que las luchas sociales se convertirán en un fenómeno continental. Sin embargo, la Revolución Mexicana de 1910 será el acontecimiento más “espectacular”, acaso sea porque el carácter conciliatorio de México dio cabida a todas las tendencias artísticas vigentes y sus políticas culturales apoyarían hasta aquellas que le opondrían resistencia crítica al Estado mexicano.¹⁶⁶ En cuanto al tutelaje gubernamental, tenemos el claro ejemplo de las Misiones Culturales impulsadas por el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, y la Universidad Nacional, durante el gobierno de Álvaro Obregón, para alfabetizar a la población rural mermada por el conflicto armado que había *concluido* en 1921, y que prometía el surgimiento de una nueva sociedad, y con ello el renacimiento de las artes.

En este tenor, se da otra correspondencia con el modelo soviético en relación con el plan educativo mexicano ya que éste respondía a la inquietud de los educadores del momento, pero también estaba “inspirado en la labor educativa llevada a cabo en Rusia inmediatamente después de la revolución bolchevique. Las primeras acciones de Vasconcelos siguieron la huella de Gorki y Lunatcharsky: enseñar a leer y escribir a toda la población y simultáneamente darle qué leer”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ VALDIVIA, BENJAMIN. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1992, p. 25.

¹⁶⁶ *Ídem*, p. 24.

¹⁶⁷ LOYO, E. Lectura para el pueblo 1921-1940. *Historia Mexicana*, (1984)., 298-345. Consultado el 19 septiembre 2018 de <http://www.jstor.org/stable/25732113>. P.301

En relación con este propósito educativo, la empresa cultural vasconcelista auspició principios reformadores dirigidos a la población para que ésta pudiera aprenderlos. Al contexto del modelo educativo de la posrevolución habrá que sumársele otros factores culturales como el lanzamiento de manifiestos, uno de ellos fue el de “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, de David Alfaro Siqueiros, y el muralismo de los “tres grandes y sus Dieguitos” que, ante la promesa de la máquina, *manipulaban los signos conspicuos de la modernidad material y, al hacerlo, familiarizaban poéticamente la tecnología de punta de su tiempo, frecuentaban las grandes ciudades, internacionalizaban la mirada*¹⁶⁸.

Como ya se mencionó, el manifiesto de David Alfaro Siqueiros, *Tres llamamientos de orientación actual*¹⁶⁹, que circulaba de manera fragmentaria en otros medios, fue publicado en el único número de la revista *Vida Americana*, dirigido por el propio Siqueiros. Esta revista publicada en mayo de 1921 en Barcelona para “los intelectuales, para los comerciantes, para los industriales” difundió los postulados por un arte público, abierto a las nuevas tendencias: “¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica!”, decía, concebir grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica, y también apuesta por desechar las teorías basadas en la relatividad del ‘arte nacional’; *¡universalicémonos!*, *que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemente se lee en dicho manifiesto.*

¹⁶⁸ BUENO, RAÚL. *La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana*, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”-CELACP, año XXIV, no. 48, Lima-Berkeley, 1998, p. 25. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/4530992>

¹⁶⁹ Vid TIBOL, RAQUEL, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, FCE, México, 1974.

Por otra parte, y como ya se ha expuesto, el programa mexicano de renovación social y artística fue depositario de diversas propuestas que dieron inicio al pretendido modelo posrevolucionario, el cual fue inherente a la labor soviética. Un claro ejemplo de ello fue la iniciativa de Alfredo Ramos Martínez que crea en 1921 las Escuelas de Pintura al Aire Libre “para demostrar las nuevas teorías pedagógicas en materia artística”. Al respecto, el escritor Manuel Maples Arce recordará que:

Con la llegada al poder del general Cárdenas se intensificaron las reivindicaciones de la Revolución mexicana, se hicieron respetar las instituciones nacionales, se recuperó la riqueza petrolera, nacieron estilos renovadores por todas partes y se creó un ambiente propicio a la crítica de los vicios y debilidades de la vida nacional, y nuevas formas de exaltación de esta. [...] Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Ángel Bracho y Luis Arenal, que con su impulso habían dado al grabado una enorme fuerza de expresión, decidieron continuar la tarea de aplicar los recursos de la plástica a nuestras luchas sociales y satisfacer las aspiraciones del pueblo mexicano.¹⁷⁰

Como se ha ido exponiendo, después del conflicto armado en México, se pondrá en marcha el nuevo proyecto de nación dirigido a la educación de la población rural segregada de la urbe capitalina, sin embargo, al unísono, en sus calles circulaban tranvías y automóviles, caballos y trenes de mulas, y una población de más de medio millón repartida entre colonias aristócratas, barriadas y pueblos aledaños. Pese a las diferencias, ésta era la única ciudad en el país que se podía calificar de moderna en la segunda década del siglo XX. Más allá de la capital, el país agrario todavía respiraba pólvora y sangre.¹⁷¹ En estas vertientes de lo rural y lo urbano, del progreso y la miseria, la Máquina aparecerá

¹⁷⁰ MAPLES ARCE MANUEL, *Leopoldo Méndez*, FCE, México, 1970, pp. 11-18.

¹⁷¹ ZURIÁN DE LA FUENTE, CARLA ISADORA, *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador*, UNAM, México, 2010, p. 20. Tesis de maestría.

en la cotidianidad de la gran ciudad imaginada por el proyecto moderno, donde el desarrollo de lo tecnológico y de lo comercial cada vez se hacía más presente.

Estos factores consolidarían el elogio de la máquina, que daba vida a propuestas plásticas que recayeron en un lenguaje geométrico, en elementos iconográficos que denotaban progreso y modernidad. La industria, la electricidad y los avances tecnológicos del momento -aviones, automóviles, los grandes trasatlánticos, la radio, los verticales edificios- darán forma a composiciones gráficas que se convertirán en los símbolos de la nueva sensibilidad del momento. Y fue a partir de esta cotidianidad industrial y urbana, experimentada principalmente en la capital del país, que José Chávez Morado también produjo sus obras, ejemplos de ello son “Cubierta de barco”, de 1949, “Réquiem”, de 1950, “Urbanismos S.A. de C.V.”, de 1957, y “Construcción nocturna”, de 1959, en las que interviene una mirada urbana, “progresista”, primero, para luego lograr una universalidad. Dicho proceso de transformación plástica, en el plano individual, se observa intelectual y político, pero también atraviesa lo colectivo -quizá un acercamiento a la base del concepto de integración plástica- que McLuhan explica: *(es) una clara idea de la modernización urbana, entendida como urbanización de la mente, como proceso abierto, disperso y contradictorio. (Y que) comparte imaginarios y proyectos con ingenieros y arquitectos, y juega a las comparaciones con otras metrópolis. Los puntos en común que unieron a escritores, pintores, grabadores y fotógrafos fueron la transformación de la mirada y las perspectivas, el impacto sobre las nociones de espacio y tiempo, la percepción de uno mismo como sujeto fragmentado en un mundo en proceso de transformación quizá más radical de lo que la historia permite ver.*¹⁷²

¹⁷² MARSHALL MCLUHAN, *La galaxia Gutenberg*, Planeta, España, 1985, pp. 33-35.

La mirada se transforma. Se observará entonces que la función de las artes dirigida por la modernidad que detonaba en Europa y en Estados Unidos, ganaba terreno en México a través de los artistas que habían regresado de sus estancias en aquellas geografías, y cuyos ideales correspondieron a los propósitos revolucionarios, por lo que se da un giro radical contra la tradición decimonónica de corte totalmente europeo, y es que, tal como anota Paul Westheim, *lo que el nuevo arte reprocha al del siglo XIX no son tanto las cuestiones artísticas de que se ocupa, su estilo o su modo de pintar, como su indiferencia ante los problemas de importancia decisiva para el nuevo público que empieza a consolidarse en medio de los cambios sociales del presente.*¹⁷³

En esta dirección, recordemos, en 1925 Chávez Morado, con 16 años de edad, viaja a Estados Unidos donde tuvo contacto con la ejecución del mural al fresco de José Clemente Orozco en el Pomona College, en Claremont, California, así lo recordó: *yo vi el Prometeo a medio pintar, y eso se lo debo a mis compañeros braceros. Ellos me veían dibujar siempre que podía; eran dibujos de adolescente, copias, pero yo los hacía con entusiasmo; por eso mis compañeros me vinieron a decir que por ahí andaba un mexicano pintando muros. Ver aquel maravilloso Prometeo fue para mí un choque, informe aún, pero un choque que me lastimó, que me enfermó. Al regreso no pude quedarme en mi pueblo y vine a México.*¹⁷⁴

Su mirada había cambiado. Posteriormente, en 1931, se inscribe en la Escuela Nacional de Bellas, en la capital, donde como vimos, estudió grabado con Francisco Díaz de León, pintura con Bulmaro Guzmán y litografía con Emilio Amero, y en donde también tuvo contacto con Fernando Leal y Leopoldo Méndez, por lo que agradece no

¹⁷³ WESTHEIM, PAUL. *El grabado en madera*, FCE, cuarta reimpresión, México, 2013, p. 237.

¹⁷⁴ TIBOL, RAQUEL. *José Chávez Morado y su última pintura mural*, en *El Nacional*, México, 16 de octubre de 1955 *apud* José de Santiago Silva, *José Chávez Morado*, Colecc. Artistas de Guanajuato, Ediciones La Rana, Guanajuato, 2001, p. 18.

haber dado con un “maestro académico”. De esta manera, su formación giró en torno a una educación artística que ya configuraba un arte social y democrático, tendiente a lo popular, por lo que había un acercamiento a otros sectores de la sociedad, como el del proletariado.

Es posible que en este periodo de su formación, brotara su vocación de “artista monumental”; encontramos en Silva la siguiente referencia: *la inclusión de elementos geométricos y líricos y de conceptos críticos formulados en la trama compositiva de su mensaje gráfico refleja la problemática de la integración plástica y del arte urbano. Esto sería en lo sucesivo el afán constante y más intenso de su vida.*¹⁷⁵ Esta vocación la dirigirá, por invitación e impulso de Méndez, al ámbito educativo, en el que fungió como profesor, gestor, organizador, promotor e inspector en escuelas primarias y secundarias insertas en la aún cruzada vasconcelista que, *a más de servir a los fines necesarios de agitación cultural posrevolucionaria, puso a dicha selección de la inteligencia mexicana frente a la realidad nacional, tonificándole su conciencia ciudadana,*¹⁷⁶ anotaría el propio Chávez Morado.

En este camino supo conjuntar su trabajo como docente con su producción plástica, ambas labores inherentes a los procesos políticos y culturales posrevolucionarios. Es así que en 1935, incursiona en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una organización emanada del gobierno de frente popular de Lázaro Cárdenas, la cual, explica Híjar, *desapareció luego de cumplir importantes tareas político-culturales con dimensión internacionalista y concreciones prácticas, como los murales por acuerdo colectivo y realización individual o de dúos y tríos con patrocinio*

¹⁷⁵ DE SANTIAGO SILVA, JOSÉ, *José Chávez Morado*, Col. Artistas de Guanajuato, Ed. La Rana, Guanajuato, 2001, p. 22.

¹⁷⁶ CHÁVEZ MORADO, JOSÉ. *Manuscritos*, diciembre de 1983 *apud* José Santiago Silva, *op. cit.*, p. 22.

*sindical y de empresas de Estado, y con proyectos educativos articulados a la educación socialista y a los modos de vida proletarios*¹⁷⁷.

Para tratar de identificar otros elementos que nos permitan entender la propuesta conceptual de Chávez Morado, conviene analizar algunas de sus obras monumentales, son la certeza de que esta enunciación es excluyente, seleccionamos algunos murales que pueden conjuntar elementos conceptuales y formales de interés para nuestro estudio, tales como el mural en bronce El pluralismo político en la fachada del edificio sede de los diputados en San Lázaro en la ciudad de México, el mural en fresco La abolición de la esclavitud en la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato, el mural en mármol esgrafiado en el Centro Médico S.XXI en la ciudad de México y el mural en bronce Chapultepec, en el edificio del mismo nombre, también en la ciudad de México y finalmente una obra de caballete La Gran Tehuana en óleo sobre tela. Cuatro murales y una obra de caballete nos permitirán analizar los aspectos por los que se les puede denominar *monumentales* en un sentido más allá de su tamaño

MURAL EL PLURALISMO POLÍTICO

Para abordar el análisis de este y los siguientes murales, proponemos dividir éste en dos partes: el tema y el formato. Al analizar la forma en que se resuelve la narrativa pretendida en cada mural, para convertirse en formas, figuras, composición, color, textura, etc., podremos encontrar la dimensión del concepto a expresar. Al analizar el formato, los materiales y la solución material del proyecto visual, podremos encontrar la forma en que se logra la integración espacial del objeto artístico con el objeto

¹⁷⁷ HÍJAR SERRANO, ALBERTO (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, Casa Juan Pablos, Conaculta, INBA, CENIDIAP, México, 2007, p. 19.

arquitectónico para ver cómo se resuelve o se comporta ello en el entorno urbano que lo contiene, podremos observar y opinar si se logra o no la unidad -arte – arquitectura-ciudad – sociedad y dilucidar sobre su monumentalidad física y conceptual.

Veamos en este caso el tema del mural *el pluralismo político* en el que se busca la representación simbólica del ideal de la nación mexicana; aquí juegan valores como el compromiso social, el sentido político y la propia historia nacional, conjuntamente entra la creatividad y la experimentación con las técnicas para elegir los materiales que garanticen congruencia y perdurabilidad.

Este mural busca representar una nación en que se reconoce la diversidad y se organiza como un Estado cuya forma de gobierno es la democracia representativa que estructura políticamente tres poderes constitutivos, el ejecutivo, el legislativo y el judicial. Desde los primeros movimientos ideológicos y armados que dieron origen a México hasta el actual sistema sociopolítico el móvil fuera sido integrar funcionalmente la diversidad y la pluralidad que le sustentan. En política, un sistema plural es aquel que acepta, reconoce e integra la diferencia, consiste en la participación de distintos sectores sociales en la vida democrática por medio del diálogo y del debate.

El pluralismo, principio ético de la igualdad de los ciudadanos, quienes tienen derecho a asociarse y a agruparse en la defensa de sus intereses y de sus demandas, se sustenta en la heterogeneidad social, étnica, cultural e ideológica que integra un Estado, de modo que se amplía la base del poder y evita la representación monopólica de un solo sector social, se organiza institucionalmente para ordenar la diversidad en la toma de decisiones y en el quehacer gubernamental. En el pluralismo una de las características más importantes de la democracia, a diferencia del totalitarismo, es el principio organizador de Estados con base en la coexistencia y el consenso entre distintos intereses, desde el supuesto de que el bien común sólo es alcanzable mediante la negociación en un marco pluralista

Este principio permite la coexistencia pacífica de los distintos intereses para evitar la concentración de poder, que las decisiones son tomadas por unos pocos miembros de la sociedad, por minorías que detentan el poder. También permite ampliar la participación y aumentar el compromiso por parte de los ciudadanos y de sus representantes y, en consecuencia, lograr mejores resultados en la lógica del bien común. Para ello es condición el consenso mínimo sobre valores compartidos, aquello que una a los diferentes sectores sociales, y normas comunes para la resolución de conflictos, de modo que las decisiones de gobierno tomadas no sean imposiciones, sino acuerdos resultantes de la negociación.

El pluralismo político es un principio constitucional que rigen al Congreso de la Unión, y por lo tanto es necesario buscar elementos que ilustren y representen públicamente – por eso se elige la fachada, lo más visible como recurso visual- es la directriz que norma la integración y las competencias del Senado de la República y de la Cámara de Diputados. El poder legislativo, constituyente del Estado mexicano junto a los poderes ejecutivo y judicial, tiene como ideal el consenso entre la pluralidad de concepciones, interpretaciones, posturas, intereses y demandas que ante la realidad nacional construyen los ciudadanos y que deben ser expresados por sus representantes, los legisladores, en la búsqueda del bien común, del desarrollo del país y del bienestar de todos sus habitantes.

Tal es la trascendencia del pluralismo político que es el tema de la representación en el mural de Chávez Morado en el Palacio Legislativo, esta obra se circunscribe al espacio institucionalizado, a la sede del órgano cameral. Constitucionalmente, la representación del pueblo que tiene el Poder Legislativo le confiere la misma jerarquía que la que por lo mismo tiene el Poder Ejecutivo, las sedes de ambos deben tener la misma dignidad. De modo que en la construcción del Palacio Legislativo se consideró de manera

especial su simbolismo y solemnidad¹⁷⁸, lo cual es evidente al observar la obra monumental del maestro Chávez.

En 1981 se inauguró el complejo arquitectónico, construido en donde estuvo la antigua estación del ferrocarril de San Lázaro, en la zona oriente de la ciudad de México¹⁷⁹. La fachada del complejo arquitectónico se integra por tres cuerpos ante un amplio patio de acceso, el del centro fue cubierto con mármol blanco, los de los extremos con tezontle rojo. En el cuerpo del centro, sobre la puerta principal, se encuentra el mural El Pluralismo Político, obra encargada al artista José Chávez Morado. Es un conjunto escultórico esculpido en bajo relieve sobre una plancha de bronce oxidado en verde que simboliza el ideal del Estado democrático, el pluralismo político.

Y en centro del mural, este ideal surge de la identidad mexicana formada en la convergencia de diversas culturas y representada en el escudo nacional, realizado en bronce mide de diez metros de diámetro. El mito fundacional en el escudo, símbolo de la nación. Los colores nacionales se muestran en los materiales, el verde en el bronce que forjó el escudo, el blanco en franjas de mármol y el rojo en el tezontle de los muros. Corona al escudo nacional un sol con la inscripción Constitución Política, texto magno de derechos y obligaciones que norma la conformación del país, su vida interna y sus relaciones con otras naciones. Al escudo lo rodea una serie de banderas en movimiento que simbolizan la pluralidad de pensamientos desde la época prehispánica hasta el presente. Y junto a él, a su derecha, el dios Quetzalcóatl, la gran serpiente emplumada

¹⁷⁸ RIVAS PRATS, FERMÍN E. Cultura viva en la Cámara de Diputados y su herencia simbólica, Capítulo V. En Palacio Legislativo de San Lázaro. Historia y Vida de la Cámara de Diputados. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, LVIII Legislatura. México. 2003.

¹⁷⁹ CAMPOSECO CADENA, MIGUEL ÁNGEL, Los recintos del Congreso de la Unión en la historia de México, Capítulo II. En Palacio Legislativo de San Lázaro. Historia y Vida de la Cámara de Diputados. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, LVIII Legislatura. México. 2003.

símbolo del pasado prehispánico y recordatorio de las tradiciones y pueblos indígenas, fundamento de la mexicanidad.

Vírgulas y manos ascienden por el cuadro. Las vírgulas, representación prehispánica de la palabra hablada, la vía de la integración, del diálogo, de la transmisión de conocimiento y de cultura, evocan al proceso histórico del país y el quehacer del legislativo, su argumentación, debate y acuerdos, el pluralismo político que integre a los poderes constitucionales. Las manos se acompañan de diferentes alegorías, remiten a la actual diversidad del país. Mano y paloma, la paz; mano y semilla, el campo mexicano, labor campesina ancestral; mano y libro, educación; mano y estrella, precisa observación astronómica de las culturas prehispánicas; mano, compás y tubo de ensayo, el desarrollo científico. El México urbano y el México rural, edificios y casas, en las esquinas inferiores, uno a la derecha, otro a la izquierda. Los asentamientos que distinguen el territorio mexicano. En la parte inferior de la composición surgen rostros que representan los movimientos sociales que han configurado el pasado y el presente de México

El mural simboliza la identidad nacional: el pasado que originó la identidad del pueblo mexicano, que se formó a partir de la diversidad étnica, cultural, social y política; el presente que reconoce la pluralidad y busca el consenso, el ideal de un Estado democrático. Esta obra no sólo es reconocimiento y valoración del pasado, de las culturas, ideales y movimientos que configuraron a México, es también una expresión de confianza en el pueblo mexicano asentado en sus raíces y consciente de su composición plural y de esperanza en este pueblo ante el devenir de la nación sino pierde la noción de su pasado.

Representa el ideal político en el espacio mismo donde éste debe ser, donde se encuentran los representantes de la ciudadanía, elegidos democráticamente y que protestaron hacer cumplir la Constitución. La función pública para la que fueron designados les obliga a llevar a debate los intereses y las demandas de sus representados, al encuentro de diversas posiciones con fin de consenso y bien común.

El Pluralismo Político es un recordatorio para legisladores y legisladoras y para la ciudadanía de la función legislativa, simbolizada en las vírgulas, las banderas y las manos, del pasado compartido, de la identidad nacional y del compromiso social que fundamenta a la nación. Una alegoría del ideal político del Estado. *En Chávez Morado existen los conflictos de un contenido humano dentro de una pintura rotunda y clara, aunque imaginativa, y la urgencia de un mensaje y directa significación política y social. En ambos aspectos que no son contradictorios ha logrado obras importantes*¹⁸⁰

Para los funcionarios y trabajadores del edificio, el mensaje contenido en los signos del mural es un recordatorio permanente en su actuar cotidiano, un recordatorio que la trascendencia de sus decisiones para el destino del país, por ello, su símbolo más identificable es el mayor símbolo de unidad de los mexicanos, la bandera nacional, el trabajo que se realiza ahí, es por la patria. Chávez Morado y el Arquitecto Ramírez Vázquez seguramente coincidieron de inmediato en que la mejor solución era recubrir cada uno de los tres cuerpos del edificio con colores representativos de la bandera, y al centro el escudo nacional, el medallón estilizado del águila nacional. Las enormes superficies de fachada fueron recubiertas, los volúmenes de los cuerpos laterales con tezontle rojo, el centro con mármol blanco y encima de este, de forma central, un mural en bronce con pátinas de color verde y dorado en el centro. De tal modo que la primera vista resulta en un símbolo inconfundible, la fachada es en sí misma una bandera monumental que puede ser apreciada de cerca, pero sobre todo de lejos, incluso desde vehículos en movimiento, la arquitectura del edificio se convierte en bandera, en símbolo. Conformaron así una simbiosis inseparable entre arte – arquitectura y urbanismo, pues el resultado es a su vez perfectamente congruente, no solo con la función de edificio, sino

¹⁸⁰ CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México 1953. p.76.

con la función social que el edificio tiene, cumple cabalmente con su valor de representatividad: la sede del poder legislativo que a su vez, hace contacto permanente con la sociedad al mostrarse. De cerca, y mediana distancia, se pueden observar los detalles del mural de bronce, si bien es cierto, por su tamaño podría ser es aplastante a la escala humana, no lo es ya en su conjunto arquitectónico, resulta monumental también por la solución visual de sus elementos gráficos, funciona como una enorme placa de grabado, así lo ha referido el propio maestro, en la que su imagen se imprime, no en papel, sino en la mirada de los mexicanos.

MURAL LA ABOLICIÓN DE LA ESCLAVITUD

En el año 1954, el gobierno del estado de Guanajuato estaba a cargo del Lic. José Aguilar y Maya (1897-1966); a instancias de él se decide el remozamiento del edificio histórico de la Alhóndiga de Granaditas, en dichas labores participarían artistas de gran renombre a fin de hacer del recinto un importante centro cultural del estado. Se trata de un edificio de dos plantas con una escalera principal y una secundaria, los grandes muros que enmarcan dichas escaleras eran lienzos perfectos para la realización de murales, de manera que se pensó en Diego Rivera para hacerse cargo de pintar la escalera principal; desafortunadamente, tal encomienda no fue posible y ésta pasó a ser responsabilidad de otro gran muralista guanajuatense, José Chávez Morado.

En una elocuente carta, el maestro expresaría sus dudas ante tal empresa y su petición para que se hiciera lo posible de que Rivera aceptara el ofrecimiento. Así lo relata el artista: *Ahora vengo a escribir en estos nobles muros de Granaditas una carta de amor a esta noble y austera ciudad. Me pregunto si seré aceptado en el seno de la familia guanajuatense. No quiero defraudar, no quiero fallar en la comisión que traigo de pintar un mural en la Escalera de Honor de la Alhóndiga, comisión que correspondía a Diego*

*Rivera y que la pequeñez y la intriga de algunos beatos pusilánimes de aquí frustraron, logrando que el gobernador Aguilar y Maya no lo invitara a pintar en su tierra natal.*¹⁸¹

Y a continuación explica: *Yo quise convencer al gobierno de que me dieran la escalera menor y llamaran a Diego para la mayor, pero no logré mi empeño. Diego, al saber mi gestión, no me lo tomó a bien y me dijo cosas que sólo se pueden tolerar al gran viejo maldiciente. ¡Qué lástima!*¹⁸²

A pesar de que Chávez Morado reconoció no tener una gran influencia de Diego Rivera, y aunque acaso no haya recibido palabras amables por parte de éste, observamos en su escritura un profundo respeto por su colega y paisano. Pasado el incidente, inicia su tarea tomando, como quizá no podría ser de otra manera, el tema de la liberación de los esclavos por parte de Miguel Hidalgo: *la liberación de todos los mexicanos pintada y ‘abusada’ miles de veces, salvándose sólo Orozco con su ‘Hidalgo incendiario’, del Palacio de Gobierno de Guadalajara.*¹⁸³

Gracias a una buena y educada pluma, podemos leer en las reflexiones de Chávez Morado, al igual que lo hemos hecho con sus anécdotas autobiográficas, esa especie de poética que encerraba para él un trabajo como el que en ese momento estaba realizando; su diálogo con la arquitectura y sus empeños por no caer en lugares comunes de un personaje y un tema tan ampliamente tratados.

José Chávez Morado tenía una forma propia y especial de abordar sus obras monumentales, podemos encontrar textos escritos por él mismos en los que abunda en

¹⁸¹ José Chávez Morado, “1954” en *Textos de José Chávez Morado...* p. 135.

¹⁸² *Ibid.*, p. 136.

¹⁸³ *Ibidem.*

reflexiones previas a sus obras, si bien no todas, sí es el caso de este mural. Como se ha mencionado, mediante ensayos breves a manera de una especie de cartas a un amigo, describía la historia de cómo le fue encomendado el encargo, los aspectos estéticos que definían su abordaje, buscando entre los muros y sus elementos circundantes, el permiso necesario para intervenirlos atinadamente y desde ese atino “hacer cantar a la arquitectura” desde la atinada policromía y manejo de formas, volúmenes e incluso relieves, como él mismo definía la fórmula del éxito para lograr la buscada integración plástica entre la arquitectura y la pintura mural.

Múltiples visitas de observación al sitio fueron hechas por el maestro, recorridos de contemplación y diálogo del artista con la arquitectura. Subiendo escalón por escalón, haciendo pausas para escudriñar, buscar los ángulos incidencias de luz que se van revelando desde los distintos puntos del recorrido, de subida o de bajada, de esas monumentales escaleras de cantera verde, descubriendo los mejores remates visuales, para decidir qué imagen de la narrativa mural debería ocupar cada figura, de acuerdo con su relevancia, en cada metro cuadrado de los más de 200 de superficie que le ofrecía ese inmenso espacio arquitectónico en blanco. Muros planos, muros curvos, bóvedas integradas en un solo conjunto significaban un reto para integrar visualmente todo el espacio, cada muro era como una hoja en blanco, el reto era lograr algo así como que un libro pudiera ser abierto en todas sus páginas simultáneamente y ser vistas al mismo tiempo. Motivo de decisión era también la elección de la técnica, pues para esa edad, Chávez Morado era ya un artista experimentado que había dominado el fresco, temple de emulsión de huevo, vinílica, mosaico veneciano, mosaico mexicano, talla en cantera, bronce fundido o calado, temple y acrílico, tezontle, mármol y relieve de basalto, entre otras.

Encontró pretextos en los propios elementos arquitectónicos de las bóvedas, columnas o arcos de cantera, para dotarlos de significado en el marco del propio mural y logró así, incorporarlos armónicamente, aprovechándolos como elementos de la misma

composición estética del mural. De esta forma, la columna central que divide, a manera de dos carteles, el muro de remate natural se convirtió en columna viva del mural, centrada y con volumen real; más que dividir, integra y articula las historias contadas en los muros que abraza con las aristas de sus nervaduras. Decidió el Fresco como técnica, sin duda, la mejor elección para el sitio. *Esta columna representa para mí, el intento racionalista con que la decadente monarquía española quiso apuntalar su esqueleto inútilmente. He aquí el punto de arranque de mi tema.*”, escribió el maestro.

De poco en poco, fue sumando bocetos y armando en papel un complicado constructo tridimensional que resolvía integralmente la estética y la narrativa necesaria para comenzar, ahora sí, los trazos al muro, a iniciar con el complicado armado de andamios, que, sobre escaleras, complica aún más el trazo y el propio desarrollo de las jornadas de las diversas capas que son necesarias en la técnica del fresco. Los muros curvos y planos que conforman el cubo de la escalera debían ser integrados en un todo, en un conjunto pictórico-arquitectónico espacialmente integral.

Tengamos en cuenta que unos años antes de la realización de este mural en 1954 -1955, José Chávez Morado, de 44 años, escribía textos orientados hacia una nueva plástica integral; por ejemplo, en la revista *Espacios*, hacia 1948, de la cual él era parte del consejo directivo junto con Raúl Cacho, David Alfaro Siqueiros, entre otros que profesaban y esgrimían profundas reflexiones sobre la importancia y trascendencia de la actividad de los arquitectos y artistas para la sociedad, es decir el objeto social de la actividad artística.

José Chávez Morado se había enfrentado ya a experiencias significativas de trabajo conjunto entre artistas, arquitectos, ingenieros o artesanos, y había acumulado la experiencia necesaria para asumir con gran entereza y capacidad el reto de pintar un mural en un espacio con tal relevancia en la historia nacional, por su papel en el movimiento de Independencia y con una gran importancia como sitio emblemático de Guanajuato.

Para cuando Chávez Morado asumió el encargo y se decidió como tema central para el mural el de la liberación de los esclavos decretada por Hidalgo, el tema de representar en un mural al padre de la patria había sido ya abordado por otros pintores en otros muros. Conociéndolos, expresó su respeto ante la tarea, pues él mismo reconocía como un referente difícil de superar al “Hidalgo incendiario” pintado por José Clemente Orozco el Palacio de Gobierno de Guadalajara entre 1938 y 1939.

Dicha responsabilidad, además de lo mencionado, cruza otro aspecto bastante destacado en el Muralismo: su expresión social y filosófica. La apropiación de los espacios públicos como un arte de masas proporcionaría la clave ideológica fundamental para esa otra abolición del espacio cerrado y elitista.

Si bien, como menciona Héctor Jaimes, la derivación revolucionaria que animaría las obras muralistas tenía como referente inmediato las corrientes marxistas, por ejemplo, la eliminación de las clases sociales, además de buscar una estética de índole dialéctica al representar las diferencias en la sociedad mexicana y el marcado nacionalismo¹⁸⁴, *La abolición de la esclavitud* se enfrenta a la tarea de representar el génesis de toda esa historia.

La narrativa de este mural demuestra, con el dramatismo propio del arrojo con que los campesinos emprenden la lucha y la conmiseración en el gesto del cura Hidalgo, ese aspecto dual que anima la reflexión crítica propia de las obras que se presentan con un gran calado. La búsqueda de la libertad implica, en la obra, pero también de manera

¹⁸⁴ JAIMES, HÉCTOR. *op. cit.*, pp. 23-25.

general, ambos aspectos; heroísmo y tragedia son, por tanto, esa síntesis que complementa a la perfección la historia del edificio con su simbolismo.

José Chávez Morado asumió el reto con esa responsabilidad histórica de saber inequívocamente que su obra será estudiada, comparada, objeto de crítica desde sus resultados estéticos y técnicos o desde el análisis de lo logrado en la narrativa visual del tema. Así inició trazos, abandonó y retomó bocetos, corrigió, cambió sobre el mismo desarrollo del fresco, hasta sentir soluciones totales en cada uno de los ángulos visuales del mural.

El fresco como técnica se caracteriza por realizarse por “jornadas”, es decir, superficies del muro calculadas de acuerdo a la capacidad de pintar en unas horas por el artista en una superficie recién preparada, fresca, húmeda; condición ideal para recibir la pintura, pues su principio se basa en que al secar y cristalizar la superficie del fresco, se encapsula, cristaliza y funde consigo mismo en el muro, las partículas de color depositadas en ella, preservando así en unidad por muchos años el color y haciéndolo resistente al paso del tiempo. Estas jornadas se notan con frecuencia en las obras al fresco y en ocasiones distraen la mirada, distraen la atención al contenido estético y llaman a los detalles técnicos, efecto a veces indeseable, que conducen incluso a juzgar el trabajo como no pulcro o descuidado. No es al caso de esta obra, pues llama la atención a los conocedores, incluso a los restauradores, ese aspecto de excelsa manufactura de parte del maestro. Restaurado hace poco, luce hoy impecable casi todo y sus colores parecieran haber sido aplicados recién, lo que nos permite hoy ver como lo hizo su creador, la obra en todo su esplendor.

Un contexto de dominación, segregación por castas y explotación dinamitó la lucha de independencia, transformando el orden conocido durante tres siglos de colonización. Es esa realidad la que el maestro José Chávez Morado representa en el mural la Abolición de la esclavitud. En las superficies irregulares de la cara interior de

los muros que dan cuerpo al cubo de la escalera norte de la Alhóndiga de Granaditas, edificio emblemático de la guerra de Independencia, gruesa mole de cantera construida entre los años de 1797 y 1809 que sirvió de fortificación a los españoles radicados en la ciudad de Guanajuato durante la toma de ésta por parte del ejército Insurgente comandado por el cura Miguel Hidalgo el 28 de septiembre de 1810 proveniente de Dolores Hidalgo donde el cura dio el Grito de Dolores llamando al pueblo a rebelarse y a unirse a la causa.

La importancia del hecho fundamental de la independencia de la nación mexicana, la abolición de la esclavitud, fue plasmada por Chávez Morado en una representación de símbolos que se integran conformando una visión integral del periodo colonial, situando en el muro central a Miguel Hidalgo en su memorable acto; ha roto las cadenas, sostiene en un brazo a la población esclavizada y explotada, con el otro invita a liberarse, a unirse al ejército Insurgente que avanza en la lucha armado con antorchas, machetes, garrotes y lanzas.

La lucha de independencia se compuso de distintos y poderosos elementos, además de la abolición de la esclavitud: el despertar del pueblo explotado arriesgando su vida ante el hartazgo y la desesperanza; los líderes criollos son sus propias motivaciones de independencia de la Corona y su estímulo basado en las ideas de la Ilustración y en la guerra de independencia de Estados Unidos; se oficializó la religión católica; el decaimiento de España, de su dominio colonial, invadida por moros; y el crecimiento de la Nueva España como una gran organización de centros urbanos rodeados, abastecidos por núcleos rurales, de actividad productiva muy rentable basada en la agricultura y en industrias de explotación y de manufactura.

La abolición de la esclavitud es el origen de un largo proceso de independencia y emancipación en América Latina, se convirtió en el distintivo social de las luchas independentistas de las colonias españolas en el continente americano, pues tenía como objetivo la emancipación política y la soberanía de territorios que se organizarían como

naciones independientes, conformadas, lógicamente, por individuos libres, sin distinciones de castas, que determinan la organización de su gobierno con base en el principio de igualdad jurídica y política a todos los habitantes.

Esta es la importancia del acto que encabezó Miguel Hidalgo, decretó por primera vez en América la abolición de la esclavitud, legitimando así la lucha armada por la independencia de las colonias de la Corona española en el continente e iniciando así el movimiento antiesclavista que habría de desencadenar la conformación de las naciones.

La explotación, la esclavitud y el sometimiento fueron pintadas con todo su dramatismo e intensidad en la primera sección de la escalera: el trabajo infrahumano que sufrían trabajando en las minas de oro y plata; los barcos colonizadores traficando esclavos, en la proa Hernán Cortés vistiéndose erguido su armadura y un fraile franciscano esgrimiendo como arma una cruz; Bartolomé de las Casas con la Carta de Indias defendiendo a los indígenas; una mujer protegiendo a su hijo ante un hombre que pretende marcarla con hierro caliente; y la bonanza colonial en espléndidas columnas barrocas.

Las banderas de luchas por la libertad y la independencia acompañan al Pípila, que antorcha en mano cierra el cuadro al final, en la bóveda.

El *Decreto contra la esclavitud, las gabelas y el papel sellado* es la primera declaración antiesclavista del continente, lo expidió y firmó Hidalgo declarando abolida la esclavitud en América el 6 de diciembre de 1810 en Guadalajara. La primera versión la redactó, a petición del cura, por José María Anzorena y se fechó el 29 de noviembre de

1810¹⁸⁵. Este documento inicia con un proemio en donde se justifica como uno de los «principales objetos» de la lucha la abolición de los impuestos, gabelas. Comprende cuatro artículos, el primero de ellos declara abolida la esclavitud otorgando a los “dueños de esclavos”, señala un plazo de diez días para liberar a sus esclavos y pena de muerte a quien transgrediera. El segundo artículo abolía los tributos impuestos por castas y a los indígenas; el tercero es sobre la abolición del uso del papel sellado en negocios; y el cuarto artículo establecía la libertad en el trabajo de la pólvora. Con estos tres últimos se pretendía evitar monopolios y otorgar igualdad económica. Y cierra con una orden de promoción “para que llegue a noticia de todos, y tenga su debido cumplimiento” mediante su publicación en Guadalajara y “demás ciudades, villas y lugares conquistados”.

Para entonces, no hacía más de un siglo, que la esclavitud era considerada normal, útil y necesaria en el mundo occidental, idea sustentada en planteamientos filosóficos de gran trascendencia para el desarrollo de la humanidad. Desde la Gracia clásica dominó la idea de la división natural entre las personas, nacidas unas para ser amos y otras para esclavos, en el Renacimiento y en el periodo clásico también la sostuvieron importantes pensadores. Esta era la manera de justificar la dominación y la explotación entre los seres humanos. Fue hasta el siglo dieciocho que la filosofía Iluminista defendió la noción de igualdad y condenó la esclavitud en todas sus formas y grados.

La colonización del mundo se basó en la esclavitud de los pueblos originarios y de la población de piel negra extraída de África en tal condición. En la colonia española, los primeros esclavizados fueron los indígenas que sobrevivieron a la guerra de conquista, durante su evangelización y la destrucción de su mundo simbólico y material. La

¹⁸⁵ Nota: Tres años después, el 14 de septiembre de 1813, José María Morelos en los *Sentimientos de la Nación*, confirma la abolición de la esclavitud en México, mandando que se pongan en libertad cuantos esclavos hayan quedado y que los naturales que forman pueblos y repúblicas realicen elecciones libres.

intervención de religiosos de aspiraciones humanistas que se opusieron a la esclavitud, como Fray Bartolomé de las Casas, aminoró su situación, pero la esclavitud de indígenas y de africanos fue durante todo el periodo colonial la dinámica de explotación minera y de producción agrícola y manufacturera.

Pintó el mural en 1955, un fresco de aproximadamente 200 metros en superficies irregulares del cubo de la escalera norte de la Alhóndiga de Granaditas, edificio emblemático de la guerra de Independencia, gruesa mole de cantera construida entre los años de 1797 y 1809 que sirvió de fortificación a los españoles radicados en la ciudad de Guanajuato durante la toma de ésta por parte del ejército Insurgente comandado por el cura Miguel Hidalgo el 28 de septiembre de 1810 proveniente de Dolores Hidalgo donde el cura dio el Grito de Dolores llamando al pueblo a rebelarse y a unirse a la causa. *El maestro Luis Cardoza y Aragón nos dice, a propósito del mural que el artista plasmó en la Alhóndiga de Granaditas, fresco que resume inmejorablemente su trayectoria y que es una descripción de sus propósitos y de sus realizaciones: Toda su obra se reúne en el con ahínco para alcanzar el equilibrio en la interpretación del tema sin sobreponer una preminencia narrativa o ilustrativa a la pintura misma [...] Pintar en la escalera de honor de este altar cívico de México no podía ser una obra más, sino una afirmación artística que conjugara los requerimientos nacionales y los más íntimos del pintor. Superar la anécdota, que el suceso se haga sueño o revelación, conquistando su realidad profunda*¹⁸⁶.

La importancia del hecho fundamental de la independencia de la nación mexicana, la abolición de la esclavitud, fue plasmada por Chávez Morado en una representación de

¹⁸⁶ GARDUÑO, BLANCA. *Olga Costa y José Chávez Morado en lo íntimo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Festival Internacional Cervantino, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato (2000). 1ª Edición. México: 11.

símbolos que se integran conformando una visión integral del periodo colonial, situando en el muro central a Miguel Hidalgo en su memorable acto; ha roto las cadenas, sostiene en un brazo a la población esclavizada y explotada, con el otro invita a liberarse, a unirse al ejército Insurgente que avanza en la lucha armado con antorchas, machetes, garrotes y lanzas.

El clero incendiario hacia los libros, la transmisión de las ideas de libertad e igualdad, los ideales que reconfiguraban el mundo occidental y que debían ocultarse y negarse en las colonias para perpetuar el imperio; los mexicanos que aceptan la imposición de la cultura dominante y la sumen distorsionadamente como propia; y la monarquía española cae en una columna; esto es la segunda sección de la escalera. Las banderas de luchas por la libertad y la independencia acompañan al Pípila, que antorcha en mano cierra el cuadro al final, en la bóveda.

El maestro Chávez Morado captó y supo expresar la esencia y la complejidad de un largo periodo de dominación, de mestizaje y de las fuerzas que se enfrentaron o asimilaron y que dieron origen a la nación mexicana. Un amplio marco temporal centrado en la abolición de la esclavitud, sintetizado en figuras, símbolos y color, La Abolición de la Esclavitud es historia en fríos muros testigos de guerra y devenir.

MURAL HOMENAJE AL RESCATE

El sismo del 19 de septiembre de 1985 afectó secamente la ciudad de México, una de las edificaciones dañadas fue el Centro Médico Nacional Siglo XXI del Instituto Mexicano del Seguro Social, fue derrumbado parcialmente y durante su reconstrucción se encomendó a al artista José Chávez Morado la elaboración de un mural. El mural Homenaje al Rescate lo realizó en una gran pared del vestíbulo del edificio, es una de las obras más recientes del muralismo mexicano.

Este evento se considera parteaguas en la configuración de la sociedad mexicana, el origen de la solidaridad ciudadana. Espontáneamente, mujeres y hombres de todas las edades, sin liderazgo, sin experiencia previa y sin directriz del gobierno se lanzaron a las calles de la ciudad a rescatar a las personas sepultadas bajo los escombros, se organizaron ahí mismo, formaron filas de trabajo, de asistencia, de rescate. La emergencia detonó un sentido de solidaridad que asombró al mundo. La cobertura mediática fijó escenas e imágenes vistas por millones de personas a lo largo de los años, que provocan conmoción inmediata al ser reconocidas en esa situación de tragedia y de reacción solidaria. Quizá por ello ha sido poco representado en manifestaciones artísticas, por el privilegio al registro visual que se realizó.

Resalta entonces el mural de Chávez Morado que remite al pasado reciente de la ciudad de México, lo realizó en los años 1988 y 1989, plasmando el drama vivido por sus habitantes durante el sismo y su reacción ante la tragedia. Es un homenaje a la ciudadanía, al pueblo mexicano que tan bien conoció, en el que tuvo fe y al que consideraba su bandera ideológica, pues para él no era posible un artista que no la tuviera, la suya siempre fue el pueblo¹⁸⁷.

Convencido de que el arte debía ser público y, en su mejor expresión, monumental, perteneciente a una generación de artistas comprometida con los principios sociales de la Revolución Mexicana y con los movimientos sociales, Chávez Morado representó la historia de México, sus tradiciones, culturas, luchas, héroes y creaciones

¹⁸⁷ *José Chávez Morado, uno de los más grandes artistas de la plástica mexicana del siglo XX*. Comunicado No. 6/2011, 03 de enero de 2011. En <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=10514#.VByVGf15N-k>

integrando los ideales de igualdad, libertad y justicia social y la esperanza en un mejor país¹⁸⁸.

El mural Homenaje al Rescate integra cuatro cuadros. El primero de ellos, a la izquierda de la pared, muestra al México de la década de los ochenta: el desarrollo urbanístico e industrial, el trabajo de constructores, obreros y campesinos, al campo. A la ciudad y a la demanda organizada de la población por casa, agua, luz, trabajo, cultura, escuela y deporte. En la segunda sección pintó la destrucción de la ciudad por el sismo y el drama de las personas afectadas, representado por una pareja de mujer y hombre que se duelen y acompañan. El rescate está en la tercera sección. Hombres cargan cuerpos de personas heridas, con ellos camina una mujer que lleva un bebé en sus brazos. Detrás, personal médico atiende a heridos. Resalta en color las leyendas *Rescate humano. 2300 personas y 7:19 hrs. 19 de sept. 1985*. Al final, en la cuarta parte del mural, está la institución, el IMMS, su personal y su logo con un gran árbol, representan la reconstrucción, el compromiso y el servicio.

De la sensibilidad y de los principios de Chávez Morado surgió una obra, que además de sus cualidades técnicas y estéticas, muestra claramente y sin maquillaje al país, con sus complejidades y problemáticas, sus valores y virtudes, su tragedia y su despertar.

De forma innovadora, utiliza mármol blanco y lo esgrafía en surcos a manera de líneas de dibujo como solución técnica, resulta una enorme placa que se integra atinadamente a la estética del recinto, de forma simple sin afanes protagónicos que intenten restar presencia a la arquitectura misma. José Chávez Morado tenía como base metodológica para la realización de sus obras monumentales o de caballete el dibujo con

¹⁸⁸ *Ibidem*.

el cual descifraba la composición, estructura formal y psicológica de sus obras, especialmente valioso en la composición mural.

La narrativa del mural es una historia por encargo dentro de una obra pública pagada por el gobierno, seguramente con instrucciones simples y precisas respecto a su temática, permite a Chávez Morado explorar y demostrar la utilidad del muralismo sin necesidad de recurrir al tema político. El rescate, el comportamiento social heroico, la solidaridad de los mexicanos ante las tragedias del pueblo, incluso numeralias -2300 personas rescatadas- y fechas -19 de septiembre de 1985-, incluso la hora precisa -07:19- significativas, son parte gráfica del mural y pretexto visual para incorporar acentos de color en la enorme placa de mármol blanco y esgrafiado negro. Se pone de manifiesto la habilidad y experiencia del maestro en el empleo de técnicas, eligiendo cada vez la más adecuada para el objeto integral: mensaje – mural - arquitectura.

MURAL CHAPULTEPEC

Este mural, es una de las últimas innovaciones técnicas del maestro, se trata de un mural de bronce suspendido en una tridilosa que enmarca el acceso de la torre Chapultepec del Arquitecto Benjamín Romano, en pleno paseo de la reforma en la ciudad de México. El arquitecto romano, a manera de un acercamiento al paisaje originario, una visión materializada de la naturaleza que subsiste ya sólo en el imaginario, en la memoria de la población de un enorme entramado urbano; esto es el mural de Chapultepec. En el espacio densamente urbanizado se posiciona una ventana a un pasado remoto, natural y ordenado, una obra plástica de grandes dimensiones cuyo tema es la naturaleza, el ecosistema al que se integraron sus primeros habitantes humanos. En Chapultepec, en una histórica zona de la Ciudad de México, creó un mural representativo de la naturaleza, una expresión simbólica del entorno natural.

Las sociedades son propensas a crear símbolos, a transformarlos y a transmitirlos, atribuyéndole un significado particular a las distintas creaciones de la experiencia humana. Ya que todo puede asumir relevancia simbólica: elementos naturales, objetos y creaciones abstractas realizados por el ser humano; las sociedades fortalecen su cohesión interna por medio de la interpretación simbólica de los elementos producidos o introducidos en su organización, crean su cultura, que es el entramado de interpretaciones de su experiencia colectiva, de su proceso histórico, y que les identifica como comunidad, grupo, que les dota de identidad.

Así, a la naturaleza, al proceso histórico y a las creaciones humanas se les asigna significado, y sólo son cognoscibles, aprehendidos y vividos mediante el tamiz cultural que los interpreta, resignifica y transforma continuamente.

El arte, distintivo de la especie humana, es una de las posibles representaciones y expresiones de la experiencia en sociedad, se crea en la cultura misma, es decir, no es un filtro para conocer y vivir una realidad concreta, como lo es el lenguaje, es una expresión cultural, surge en la significación que de esa realidad produce la sociedad. El arte, como toda creación humana, corresponde a un momento histórico y a un entramado cultural de una colectividad, con los contactos, flujos e incorporaciones propios del sistema social.

Ubicarse frente al mural de Chapultepec es la posibilidad de experimentar una correspondencia con el espacio y de conocer la identificación del entorno natural y urbano que el artista observó y expresó.

Dada la integralidad de elementos, fenómenos y procesos físicos, sociales, culturales, económicos y políticos que caracterizan el contexto urbano, la construcción de la ciudad implica una constante apropiación y resignificación del espacio público y del privado. Entre las posibles formas de apropiación conceptual de la ciudad se encuentra el arte, creación estética y material que posibilita una nueva interpretación del entorno. Este mural es la visión del pasado natural en una construcción urbana.

Chávez Morado, con la total libertad temática y compositiva que le dio el arquitecto Romano para su encargo, empleó elementos simples pero poderosos: árbol, sol, chapulín, agua y cielo con sus animales, tierra con sus plantas y el detalle tricolor; la vida natural representada en su orden y un indicio de la sociedad que habría de incorporarse a ese cuadro, el pueblo mexicano.

De alguna forma vemos la intención de incorporar esos elementos en el repertorio identitario de los habitantes locales, pero empleando su potencial visual para hacerlo de todos, después de todo, aunque es un edificio corporativo de uso particular, es también un edificio de la ciudad, en la que importan sus símbolos como elementos de identidad social. Hacer ciudad es posicionarse en ella, aprehenderla y resignificarla a partir de los elementos que integran su devenir histórico. El mural de Chapultepec contribuye a ello al representar elementos del ecosistema en que se asentó y desarrolló, particularmente la base natural en que surgió y creció el antiguo barrio de Chapultepec en la época prehispánica y que, en el proceso histórico que desencadenó en la nación mexicana, se integró a la gran ciudad.

El detalle de dos listones tricolores entre las ramas de un árbol endémico es un poderoso símbolo de la historia nacional, de la presencia humana en un entorno natural remite inmediatamente a la bandera de México, al emblema de la nación, al presente y al pasado, a la historia que nos ubica en el presente del Estado mexicano. El resto es la naturaleza, sus elementos culturizados y resignificados como distintivos del lugar y, por ende, de la sociedad que ahí se asentó y desarrolló.

Un gran árbol remite al ahuehuete y al ocote, endémicos de la región, un lago o una laguna, propios del lugar, un chapulín, animal distintivo de la región que dio origen al nombre del asentamiento: Chapultepec significa Cerro del Chapulín en lengua náhuatl. Fue un sitio sagrado en la cultura mexicana. En su cumbre, el emperador Moctezuma II edificó un templo al dios Huitzilopochtli y, en las faldas, la residencia de los tlatoani,

dirigentes y religiosos aztecas. Chapultepec fue una zona, que además de esa relevancia de sitio sagrado, tuvo importancia ecológica y urbanística, ya que surtía de agua potable a la ciudad de Tenochtitlan.

Ajolote, axolotl en náhuatl, “monstruo de agua”, anfibio caudado endémico del territorio mexicano. Ranas y tortugas pueblan el agua junto a los ajolotes. Animales acuáticos, personificación de la sociedad prehispánica y mestiza.

Plantas que sustentaron la vida humana y que fueron integradas en el imaginario colectivo como distintivos de la cultura mexicana: nopales, cactáceas y plantas herbáceas, que remiten a la familia del agave. Diseño simétrico, excepto un nido de pájaros en la parte superior derecha y el chapulín al centro, son los mismos elementos a la derecha y a la izquierda, los animales muestran su perfil derecho o izquierdo, según el caso.

Colores adecuados a la naturaleza de los elementos representados, árbol antropomorfo, con cara de sol al centro, seis ramas y ramaje en forma de círculos sobrepuestos, el tronco tiene brazos abiertos, con las palmas de las manos al frente. La cara de sol está en el centro de un círculo, tiene ocho rayos triangulares, dos cintas de bandera tricolor, verde, blanco y rojo, entre las ramas. Detrás y por encima del árbol está el cielo, color azul claro.

En la base del árbol está la tierra, cuyo centro tiene un cuerpo de agua, como un estanque en forma de óvalo. Chapulín, de mayor tamaño que el de los demás animales y el de que las plantas, en el centro del tronco, de perfil derecho posado sobre un semicírculo, como un montículo de tierra. A “nivel de tierra” se ven dos plantas con flor color rojo, dos nopales, dos agaves, dos lechuguillas y dos cactáceas. En el “nivel agua” dos tortugas, dos ranas y dos ajolotes. Entre el ramaje del árbol dos palomas posadas entre sus hojas del costado izquierdo de la fachada y con detalles como nidos con aves y polluelos en el ramaje del costado derecho de la fachada.

Placas de bronce con pátina de distintos colores, unidas y sostenidas en una estructura diseñada expresamente por Heberto Castillo, reconocido ingeniero del país, inventor de la tridilosa y activo militante político de izquierda, fue una hazaña técnica, arquitectónica, artística e ingenieril. El moldeado, vaciado, fundición y la integración de las placas estuvieron a cargo de Mario Rendón Lozano, un importante escultor mexicano con quien Chávez Morado había compartido ya trabajo y amistad desde hace años.

No es propio hablar en un trabajo de tesis en primera persona, sin embargo, ruego a los lectores, se me disculpe por un momento hacer una excepción, pues considero conveniente incluir aquí mi experiencia como colaborador en este mural. Siendo estudiante de arquitectura, apoyado por Chávez Morado, era parte de mi rutina acudir a su casa, aunque lo hacía desde muchos años antes de entrar a la carrera de forma intermitente, durante la carrera lo hacía con mayor frecuencia, cada semana, pues era parte de mi ‘retribución’ ayudar en variadas tareas en su casa, por ejemplo clasificar los libros de su biblioteca o dibujar algunos proyectos según sus indicaciones. En el caso del mural, resulta que un día lo encontré con un cuadro de caballete con una figura de árbol y cuadrículado como si éste debiera ser pasado a escala, conversamos brevemente y me dijo: ayúdame a pasarlo a escala 1:1, por supuesto, inicié mi encomienda con gran emoción. Encontré despejado el estudio de mi tía Olga, con el piso limpio y preparado para recibir tiras de papel Kraft, el cual debía unir en grandes ‘planas’ para luego reticularlo en cuadros de 1 metro por 1 metro. Tiralíneas de gis, reglas y plumones de punta de fieltro de tinta permanente eran necesarios para preparar una superficie sobre la cual; luego, con un banquito -para ese tiempo él tenía unos 80 años-, un extensor de puntas de carbón y el cuadro de caballete reticulado a la vista, el maestro iba trazando líneas sobre el papel, para reproducir su cuadro a escala, de cuando en cuando, corrigiendo trazos -para lo cual me pedía borrar con trapo la zona- hasta tener zonas completas; otra de mis tareas era repasar cada línea con tinta permanente, delineando trazos y definiendo zonas con sombreados, sugerentes de volumen, a manera de información útil para los modeladores, para después numerar los cuadro y cortarlos y entregarlos al escultor que a

su vez iniciaría con ellos un proceso de modelado, vaciado y fundido de las placas. Luego de fundidas las placas, proceso que se realiza en la ciudad de México, el escultor regresa a Guanajuato con muestras de los colores de las pátinas, para ponerlas en consideración al maestro y elegir con ello, los colores de cada elemento del mural, una vez aprobadas, se patinan, colocan en sitio y se unen con soldadura para difuminar las uniones y se retocan para terminar.

Este mural no está registrado en los libros hasta ahora publicados en que se cita la obra de Chávez Morado, significa una oportunidad para ampliar su estudio y completar un catálogo de su obra.

LA GRAN TEHUANA

Elegir una pintura de pequeño formato propicia una pregunta natural: ¿La pintura de caballete puede ser considerada monumental?, justamente ese será la interrogante que motiva esta elección. Sin duda es fácil encontrar consenso al respecto cuando se trata de murales, aún si éstos fueran de formato mediano, pero es necesario buscar más argumentos cuando se trata de obras de caballete.

En la pintura mexicana -también en el cine y en las letras-, la figura de ‘la tehuana’ ha sido objeto de atención y representación como ícono de la mujer indígena en México, tal vez por ser de alguna forma el arquetipo de la mujer indígena que rompe con el esquema de mujer sumisa y se convierte en mujer orgullosa, digna, incluso altiva y desdeñosa, a manera de ‘amazona matriarcal’, como la han apreciado viajeros y artistas. Este es un tema relevante en una sociedad mexicana indígena dominada por el hombre históricamente opresiva con la mujer, aquí, el reconocimiento de la existencia de un matriarcado constituye un tema atractivo para la sociología y para el arte. De esta forma, más allá del formato de la pintura, el tema de las tehuanas adquiere un gran interés para

los ojos de aquellos mexicanos atentos a ciertos elementos de identidad que por su significación pueden a su vez ser de proporciones monumentales.

El tema de las tehuanas, se refiere a este grupo étnico de los zapotecas del Istmo de Tehuantepec, los cuales con su riqueza étnica manifiestan en sus expresiones sociales culturales y religiosas su forma de vida cotidiana así como en su constitución política y han conservado sus costumbres y preservado su lenguaje -el didxazá-, resistiendo la aplastante influencia cultural externa, de modo que ha sido objeto de atención de estudiosos y artistas que identifican a este grupo como símbolo de resistencia cultural ante un mundo agresivamente influyente por su economía y transgresor de las diversidades. Por ejemplo, en el caso de la diversidad normalizada entre los zapotecas se incluye la aceptación a un tercer sexo, sin discriminación que también ha sido objeto de representación visual. Esto ha *llamado la atención de cronistas, historiadores, viajeros, intelectuales y artistas, quienes han quedado admirados con la extravagante belleza seductora de estas mujeres sonrientes, simpáticas y excelentes comerciantes, a quienes reconocen como virtuosas y han denominado “Amazonas de México”*¹⁸⁹.

Este simbolismo no fue ajeno a Chávez morado y decidió unirse al intento de interpretación desde lo visual que habían iniciado ya otros artistas como Diego Rivera, Saturnino Herrán, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, o Einsenstein -en el cine- entre otros; tarea nada sencilla ante los excelentes resultados de los artistas mencionados. Chávez Morado resuelve el tema con una reducida paleta de colores verdes, blancos, rojos, violetas, con una limitada inclusión de elementos en la composición: solo una sola figura femenina y mínimos elementos orgánicos que sugieren una semi abstracta vegetación. La

¹⁸⁹ DALTON, M. *Mujeres: Género e Identidad en el Istmo de Tehuantepec*. Centro de Investigaciones Superiores en Antropología Social. Publicaciones de la Casa Chata. Oaxaca, México, 2010.

figura principal es la de una mujer robusta, de vientre prominente y amplia falda de interesante caída, senos pequeños, brazos fuertes y gruesos pero de manos delicadas, cabeza pequeña con rasgos eminentemente indígenas. La composición es lineal obliga la mirada de arriba abajo con pocas distracciones a los lados, la figura de la mujer ocupa los dos tercios izquierdos del cuadro y el otro, un indefinido tipo de planta blanca, comestible, robusta, carnosa, encima de la planta, unos fragmentos que se han desprendido de la misma planta o tal vez se han convertido en aves. Un fruto de esta planta es llevado a la boca por la mujer que sin necesidad de trepar o excavar ha podido obtener el fruto apenas sin esfuerzo, lo cual se nota en su tranquila expresión corporal, una mano sosteniendo su larga falda, lo cual sugiere que no está en labor de campo sino de gala o lucimiento, y en la otra mano con suavidad acercando el delicado fruto a la boca. El tocado en su cabeza no pretende ser grande prominente ni exuberante, aparece mínimo pero elegante y suficiente para completar el atuendo -a diferencia de las tehuanas pintadas por otros artistas, Chávez morado no intenta resolver visualmente el tema con el vistoso tocado o con los hermosos atuendos usados por las tehuanas-. El fondo del cuadro es apenas el necesario para dar luz, profundidad, sombra y ambiente a la composición. Los gruesos emplastes de pintura, de pinceles gruesos y firmes, casi como espátulas, demuestran que el cuadro no está hecho para apreciarse de cerca, aunque sugiere holanes y encajes, sus detalles no son importantes a la cercanía visual, el cuadro está pensado para apreciarse de lejos. Así lo logra, pues en los museos y galerías, con frecuencia los curadores han elegido este cuadro para ubicarlo en remates visuales visibles desde puntos lejanos estratégicos. La luz, manejada de esa forma tan característica del maestro, parece una escena de noche, teatralizada por la luz que ilumina las áreas que interesa a la composición, de forma difusa, como si fueran diferentes fuentes y focos colocados para hacer de un momento cotidiano, una escena de retrato de estudio.

La Gran Tehuana es una de las mejores logradas por el maestro, sin demérito alguno de las tehuanas previas, como las de 1949 que ya habían logrado atraer la atención del importante crítico Cardoza y Aragón sobre las que escribió *...ha estudiado las últimas*

especulaciones para afianzarse cada día más en una forma cerrada, en un dibujo noble, alejando la anécdota por completo. No son sus cuadros en que el Bosco asoma con su mundo fantástico, los que representan, sino las sólidas figuras de sus tehuanas, por ejemplo. En ellas predominan los valores plásticos, con su dibujo firme, no imitativo, que nos dan la naturaleza y no sólo por lo natural, y nos muestran el camino, casi sorprendente por olvidado, de llamar a las cosas por su nombre¹⁹⁰. Sobre esas y otras tehuanas también escribió Julio Prieto citado por Cardoza: He aludido ya a cierto cambio reciente en la tendencia, en la voluntad de forma de la pintura de Chávez Morado, señala Julio Prieto¹⁹¹. Me refiero al grupo de cuadros con mujeres de Tehuantepec que data de 1948. Me han sorprendido porque muestran una investigación formalista, un intento de síntesis que aun cuando no ha perdido su arraigo orgánico si desea, en cambio, reorganizar en un universo exclusivo del pintor las relaciones de los volúmenes. Claro está que hacer esto es muy lícito, ya parecer ser una pura búsqueda de laboratorio ligada a los problemas de la integración con la arquitectura, y no una tesis; pero cuando la relación entre los medios de expresión y los problemas expresados llega al equilibrio a que ha llegado en la obra de Chávez Morado, no deja de ser sorprendente que se aleje tan directamente de las relaciones naturales. Por lo demás, se trata de un grupo de cuadros donde el pintar y la composición implican de manera notable, la atmósfera del trópico y cuyos dorados y brillantes colores cercanos a blancos diestramente enriquecidos, muestran un indudable avance en el manejo cromático y también describen la violencia de la luz en la costa del pacífico. En las formas de las figuras fácil es trazar el origen arqueológico¹⁹²

¹⁹⁰ CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México 1953, p 74.

¹⁹¹ PRIETO, JULIO. *José Chávez Morado. Monografía*. Ediciones Mexicanas, S.A. México D.F.1951

¹⁹² CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México 1953 p. 75.

Chávez Morado pinta este cuadro en 1963, con 54 años, ya con experiencia en trabajos de gran formato, había hecho murales y trabajado multidisciplinariamente con arquitectos, escultores y otros. Al pintar en caballete, formato que nunca abandonó, esa sensibilidad al manejo del espacio y de la monumentalidad de trabajos ‘grandes’, trasciende al formato y se aprecia en la Gran Tehuana: el espectador aparece bajo la línea de horizonte y debe alzar su vista para apreciar a esta mujer altiva, tranquila y totalmente auténtica, dueña de sí, dueña de su momento y circunstancia. La imagen resulta de una aparente simpleza, llama a una profunda reflexión sobre el tema, es agradable a la vista y su figura logra permanecer en la memoria y se suma a la vasta producción pictórica de artistas mexicanos que engrosan los catálogos de las obras con las que se escribe la historia del arte mexicano. Esos mismos efectos son los que se buscan y a veces se logran, con las grandes obras murales, edificios, esculturas y obras del arte de escala urbana. Diez años antes Cardoza y Aragón ya reseñaba sobre las obras previas, al parecer esa reseña permaneció vigente para la Tehuana de Chávez Morado: *Es el mundo de las formas, de las formas personales, donde ponemos la pasión de nuestra voz, para captar la realidad. Se ha adentrado en ello, sin olvidar el dinamismo, sin aproximarse al barroco, esforzándose en lograr el valor del efecto por sobriedad, que nunca puede confundirse con pobreza de expresión. Es economía de medios en el fácilmente diferenciable de la de otros en quienes no hay sobriedad sino indigencia. Dentro de tal dominio ha realizado su mejor pintura: equilibrada, gozosa y fuerte*¹⁹³

¹⁹³ CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México 1953, p. 74.

IV. Monumentalismo

Objeto de atención especial en este estudio es el concepto *monumentalismo plástico*, del cual no encontramos referencias anteriores a la expresada por el maestro José Chávez Morado en el año 1992; encontramos tal mención en el artículo que escribieron Octavio Aguilar Herrero y Guillermo Romero Zarazúa, titulado ‘José Chávez Morado. Del ocre a la piel de león’, derivado de una entrevista que les otorgó para una revista no especializada en arte llamada ‘Técnica y humanismo’ del Colegio Nacional para la Educación profesional Técnica. En esa entrevista refirió al concepto *monumentalista* como una sustitución del *muralista*. En sus palabras: *El mural que yo hice en la torre de humanidades que está arriba de un ventanal, y que en uno de sus costados está cubierto por mármol travertino, fue alterado. En él está el Che Guevara, Morelos ... yo vi la fotografía de aquello y dije: ‘si yo hubiera tenido entonces la concepción que tengo ahora del muralismo hubiera hecho los mismo’, meterle mosaico en la incisión o meterle pintura como le hice en el mural del Centro Médico SXXI. Esas son las experiencias que*

vienen después. Por eso creo que ya no se nos debe llamar muralistas sino monumentalistas, Por ejemplo, la fachada que está en la Cámara de Diputados está hecha de bronce. ¿Acaso es un mural? No, es una celosía en bronce de grandes dimensiones; también el paraguas central del Museo de Antropología e Historia es mi diseño, lo modeló un grupo dirigido por mi hermano Tomás, pero eso no es muralismo. En el Museo del caracol hay un águila y un portaestandarte, eso ya no es muralismo, simplemente porque aquello no está sobre un mural. Aquel cancel es como un mural que se abre y se cierra pero no es muralismo. Por eso creo que el término muralista ya es obsoleto, salvo cuando se hace exclusivamente dentro de ciertas proporciones con cualquier técnica, pero no se puede alterar la arquitectura, por eso deben estar de acuerdo con el pintor.

Es necesario aclarar que el maestro utilizó la palabra *monumentalismo* sin el adjetivo *plástico*, la conjunción la proponemos aquí para hacer más preciso su entendimiento en el marco del quehacer humano que se refleja y materializa en recursos plásticos y visuales, superando la idea de que el monumentalismo solo se orienta a obras de gran escala.

La palabra monumentalismo es una palabra sin sinónimos conocidos, que la Asociación de Academias de la Lengua española de la Real Academia Española define como la *tendencia a la utilización de grandes proporciones en las obras de arte, especialmente en las arquitectónicas o escultóricas*, dejando circunscrito el significado de *monumental* a la idea de *grandes proporciones*. Hasta ahí, la referencia del concepto sería para ‘obras de arte de grandes proporciones’, hecho entendible en la arquitectura por la naturaleza de sus dimensiones o tamaño, pero ¿cómo entender “grandes dimensiones” en la escultura?, ¿serían aquellas mayores a la escala humana? ¿serían aquellas mayores a un determinado tamaño o talla? ¿y en otras formas de expresión artística? ¿qué sucede con la pintura de caballete, poesías, música, literatura, cine, teatro o danza, por ejemplo? Es necesario no confundir *proporción* con *dimensión*, por lo que conviene no referirse al

tamaño físico de las obras de arte a que atañe la definición de monumentalismo, lo que nos deja ante las amplias posibilidades de la definición de *proporción*. Proporción se refiere a la relación de las partes de un todo de acuerdo a la parte de cada uno; el origen etimológico del término deriva del latín *proportio*, sobre el que existen diversas teorías, pues hay quienes consideran que es el resultado del prefijo *pro*, hacia delante y el sustantivo *portio* porción, pero también hay quienes consideran que deriva de la locución *pro portione*, es decir, de acuerdo a la parte de cada uno. En ambos casos, la palabra proporción tiene más que ver con la relación de las partes de un todo que con el tamaño o dimensiones del objeto físico de la obra de arte. Así, suponemos que el maestro Chávez Morado pensó como adecuado el concepto *monumentalismo* que para definir de mejor forma la acción de los artistas que como él, trascendieron las formas tradicionales de las artes plásticas de su tiempo, incluso de la arquitectura de su tiempo y lugar, y que transitaron por los intentos de la integración plástica y se toparon con indescifrables laberintos conceptuales -además de egos y diferencias con otros artistas- que no permitieron que esta propuesta artística traspasara los límites internacionales como sí logró el muralismo mexicano.

Analizamos en capítulos previos la ontología del muralismo, la relación entre el hecho, el objeto y los sujetos que conforman al muralismo, y aquello que los diferencia de acuerdo al propósito que los origina, por ello señalamos que, aunque el hecho es el mismo: el traslado de ideas de valor a sujetos múltiples tiene objetivos distintos, ya sea la supervivencia, la comunicación de los hechos relevantes o el intento de ejercer influencia sobre los demás y pudimos ver cómo el muralismo sirve para la representación de hechos cotidianos, religiosos, mágicos o políticos. También vimos que la integración plástica lleva la idea más allá y busca una integración conceptual total donde se funda el significado y la utilidad de los objetos habitables en una unidad total. Ahora indagaremos sobre la expansión de las posibilidades de representación simbólica y visual más allá de los muros y la arquitectura, llegando hasta la ciudad misma como objeto cultural de construcción social: el espacio urbano, la arquitectura, el paisaje urbano y la

infraestructura pública, los cuales son en conjunto, como un lienzo de expresión colectiva para el monumentalismo.

Por otra parte, encontramos que el patrimonio cultural de una ciudad lo conforman los objetos materiales existentes en sí misma. Es decir, *los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia y; Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico*¹⁹⁴.

El monumentalismo plástico, entendido como una solución multidisciplinar para problemas artístico – urbanos – sociales, puede resolver cualquier problema que implique resolver simbolismos y mensajes políticos, puede ser arte oficial, pero también puede resolver problemas de encargos privados, aquellos sin pretensiones de mensajes políticos, solo decoración atinada, y puede resolver espacios pequeños u obras de grandes dimensiones. De alguna forma sería como elevar a grado de movimiento artístico lo que se conoce como plan maestro o proyecto conceptual en los actuales procesos de planeación, presupuestación y ejecución de obras de impacto público.

¹⁹⁴ La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) así los definió en la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972.

EL ESPACIO PÚBLICO, LIENZO DE EXPRESIÓN SOCIAL

El espacio es para el ser humano, uno de los más valiosos recursos que conoce, por ello lo posee, lo toma, se apodera de él y lo transforma, lo convierte en elemento de valor económico, social y cultural a la vez; el espacio es la materia base de toda expresión humana, base material para la producción y reproducción de la sociedad misma.

También hay que considerar que de alguna forma también se puede entender el monumentalismo como la tendencia a fomentar la construcción de monumentos públicos como expresión de poder. En mi tesis de maestría, de título, *urbanismo cultural*, propuse como definición para este concepto el siguiente: *urbanismo cultural es aquel que considera los valores que comparten los grupos de una ciudad, los bienes materiales e intangibles que producen o los caracterizan, los valores que predominan en los intereses globales de la sociedad y los refiere en principios y propuestas que orientan el crecimiento y reconfiguración de su entorno urbano cultural.*¹⁹⁵ Se propone con ello que en los planes de desarrollo, crecimiento o reconstrucción de las ciudades, sean consideradas las opiniones, los valores, tradiciones y costumbres locales y regionales para ser convertidos en especificaciones de diseño urbano y con ello estrechar los vínculos de identidad del habitante con su entorno para propiciar la apropiación del espacio. Esta apropiación se considera necesaria a su vez para lograr que el cuidado del espacio público se dé integralmente, entre sociedad y gobierno -recordemos que uno de los efectos de la pérdida de identidad del usuario con el espacio público es la traslación de responsabilidad de todo orden posible al gobierno, sirva como un sencillo ejemplo el tema de la basura: Los habitantes la producen y arrojan indiscriminadamente al espacio público ‘ajeno’,

¹⁹⁵ Tesis “*Urbanismo Cultural*” con la que obtuve el grado de maestría en Diseño Urbano Arquitectónico en el año 2017

esperando que el gobierno la recoja, en contrapartida, esta misma basura o puede ser clasificada y depositada con cuidado en los lugares y horarios adecuados en el espacio 'propio' al cual están llamados y son llamadores los usuarios locales para cuidar, preservar y disfrutar su espacio público. Aplican situaciones semejantes con la seguridad, el alumbrado público, los mantenimientos urbanos, el mobiliario, usos de suelo, etc. Desarrollamos en esa tesis una metodología que permite identificar los valores o elementos que caracterizan los rasgos más destacables de una ciudad provenientes de su historia, tradiciones, costumbres, personajes, actividad productiva, etc., (tarea difícil a la hora de convertir en especificaciones materiales los valores intangibles), para trasladarlos a instrumentos de aplicación práctica, es decir especificaciones técnicas normadas por las instancias municipales para colores, texturas en concretos estampado de calles y vialidades, materiales de acabados de edificios, estilos de fachadas, mobiliario urbano, elementos escultóricos, anchos de vialidad, proporciones y ubicación de áreas de donación, dimensiones y diseño de plazas y monumentos, etc.

De cierta manera, el *urbanismo cultural* significa en esa tesis una propuesta conceptual, pero mayormente una forma de instrumentación para propiciar el trabajo multidisciplinar de actores políticos, autoridades municipales, personal técnico, y sobre todo, de actores sociales desde los colegios de profesionistas, estudiosos e interesados en su ciudad para que tengan la facultad de participar activamente en los planes y proyectos de intervención urbana en los municipios.

El monumentalismo plástico, significa también la continuidad de esa reflexión, para lo cual se encuentra conveniente además de concebir al espacio público como espacio de expresión social, a la ciudad como como objeto estético, como una obra de arte colectiva, significa también la oportunidad de resolver desde nuevas formas de abordaje, aspectos que hoy tomas especial importancia como la salubridad y la sustentabilidad urbana.

MONUMENTALISMO SUSTENTABLE

La ciudad es un constructo colectivo sumamente complejo, es por lo que siendo la suma de todas las complejidades de una cultura, es reflejo y testimonio de su esencia y apariencia. Lo visible, pero también lo intangible pueden leerse en una ciudad o en los restos de éstas. Pueden leerse las expresiones cúspide de sus momentos de plenitud cultural y pueden leerse las causas de su debacle o caída, pueden ser reveladas las causas de la decadencia, abandono y fin de los centros de población de civilizaciones antiguas y pueden leerse los síntomas de armonía o de caos en las ciudades actuales.

Si pudiéramos viajar en el tiempo y en el espacio y conocer cientos de ciudades de tiempos pasados y presentes, notaríamos con facilidad cuales de ellas son atractivas o para estilos de vida seguros y agradables incluso propicios para la salud y longevidad, pero también notaríamos que hay ciudades repulsivas, inseguras y peligrosas. Las mismas preguntas aplican en el mismo sentido para ambos casos: ¿Cómo llegaron a convertirse en eso? ¿Como fue la relación sociedad - ciudad que las configuró de determinada manera? ¿Qué debíamos hacer para emular casos exitosos para el futuro de nuestros entornos urbanos?

Ya hemos visto que, al margen de cómo se hayan conceptualizado en su tiempo, como obras unitarias religiosa - social - política, como centros ceremoniales y populares, como centros urbano comerciales, las ciudades contienen las características que las hacen atractivas y adecuadas o repulsivas e inadecuadas para habitarlas, particularmente, las características de las primeras, serían objeto de permanente estudio y perfeccionamiento, para evitar la proliferación de ciudades y desarrollos frágiles por ejemplo aquellos vulnerables ante el cambio climático que propicia fenómenos naturales que pueden convertirse en desastres naturales que cobran vidas humanas, en ocasiones por cientos de miles.

En las distintas culturas del mundo se observan diferentes formas de construir sus ciudades, en el Renacimiento no solo fue importante crear un nuevo estilo arquitectónico, sino también por crear un nuevo estilo de ciudad. Los principios racionalistas del pensamiento se trasladaron rápidamente a la arquitectura, pero también se aplicaron en el urbanismo: las calles se ensacharon, las fortificaciones se volvieron en parte integral de la ciudad y la planificación dio más importancia a los monumentos y fuentes ¹⁹⁶

El cubano Ítalo Calvino escribió que *las ciudades, como los sueños están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de sus discursos sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas y toda cosa esconde otra, todas las ciudades creen que son obras de la mente o del azar, pero ni lo uno ni lo otro bastan para tener en pie sus muros*¹⁹⁷.

Propicia una reflexión interesante ver cómo la ciudad es a la vez la evidencia de la cultura de los pueblos, es el espacio en que se educan sus habitantes. *El espacio público educa. El que hoy los centros comerciales sean de los principales espacios públicos para la recreación, quiere decir que estamos siendo educados para el consumo. Cuando el espacio público sea la sombra de un árbol, entonces estaremos siendo educados para la preservación*¹⁹⁸ twitteó Miguel B. Treviño en su cuenta personal en 2019

La ciudad sirve para vivir con confort, pero también debe servir para trascender en el tiempo, sería deseable que socialmente la entendiéramos como una obra de arte colectivo que se disfruta y a través de ella dejaremos huella en el tiempo, esperando sea

¹⁹⁶ Vid. GLANCEY JONATHAN. *Historia de la arquitectura*, Dorling Kindersley, México 2001.

¹⁹⁷ CALVINO, ITALO. *Las ciudades invisibles*. Ed. Siruela, Madrid, España, 2015.

¹⁹⁸ Miguel B. Treviño mexicano regiomontano de formación economista, siendo alcalde en 2018 de San Pedro Garza García en Nuevo León, México, realizó interesantes por sus propuestas de transformación social urbana y entre sus declaraciones en diversos medios entre ellos Twitter, se expresaba sobre el orden social desde la base del orden urbano.

una historia admirable, para emular. La gran obra de arte colectivo, llamada ciudad, debe ser pensada colectivamente. Ser un lugar saludable, bello y seguro, testigo y evidencia de los rasgos de nuestro pensamiento y forma de percibir la vida.

El espacio público construido, es la obra monumental más grande que puede hacer una sociedad, aunque su configuración pueda estar orientada desde la visión de una persona o grupo reducido, (espacios públicos, desarrollos urbanos que hayan sido diseñados y hayan sido base para la construcción de segmentos de ciudades o de ciudades enteras) tiene como característica que una vez construida, afecta directa y permanentemente a sus habitantes, los que pueden o no sentirse identificados con ese espacio, dependiendo si atienden a sus necesidades físicas y emocionales o no. En ese sentido la construcción de cualquier objeto monumental, llámese, escultura, edificio o ciudad, debe concebirse como un bien social – común. Esto significa muchas cosas, pues en gran medida estos objetos monumentales, construidos mayormente desde la iniciativa o con la aprobación del poder ejercido desde el gobierno, solo tendrán aceptación social si se atiende previamente a necesidades económicas pero fundamentalmente a las sociales.

Así como lo señaló la arquitecta Ruth Rivera para referirse a los arquitectos y otros profesionistas que proponían trabajar desde la integración plástica por una ciudad mejor, sigue vigente el propósito, pensado aquí desde el monumentalismo plástico, para que la diversidad de profesiones tradicionales y nuevas, oficios y funcionarios y actores políticos y cualquier voluntad asociada al desarrollo urbano de las ciudades continúen procurando la labor interdisciplinar. *Arquitectos y artistas ejecutantes de estas obras, pertenecen al grupo de profesionistas que no se conforman con ejercer bien profesionalmente su*

*actividad, sino que se interesan por todos los problemas del hombre y de la sociedad de que ellos forman parte*¹⁹⁹.

En la actualidad, nuevamente se ha puesto en tela de juicio la eficacia de las ciudades para vivir saludablemente en ellas, las pandemias recientes han demostrado que no. Así lo demuestran los contagios propiciados por las concentraciones de personas en las estaciones de los metros, los centros comerciales cerrados, los espacios educativos basados en aulas cerradas y pequeñas, las viviendas optimizadas centímetro a centímetro, pequeñas e insufribles, los hoteles, bancos, estadios, museos, etc., que debieron cerrar, colapsando la economía del mundo.

La arquitectura se ve obligada a resolver de forma distinta los nuevos requerimientos de ventilación natural y distanciamiento entre personas, el urbanismo necesita encontrar soluciones de movilidad urbana más seguros y eficientes, pero es necesario que en todo el proceso prevalezca como eje transversal el sentido estético. Lo exitoso de las propuestas de soluciones radicarán en lo atinado de los aspectos técnicos, para lo cual la humanidad cuenta ya con amplia capacidad basada en la acumulación de estudios, técnicas y ciencia aplicada, pero es igual de importante que en la lista de requerimientos a cubrir se incluyan aquellos no tangibles, aquellos vinculados a la percepción humana. Podremos saber técnicamente cuántos metros son necesarios para que circule un auto, sabemos cuántos metros son necesarios para que transiten las personas en las banquetas, pero ¿Cómo saber cuántos metros son necesarios para que la calle o las banquetas sean suficientes para cumplir con el espíritu de ciudad tenido en las expectativas de sus habitantes? Tal vez por ello es por lo que, para tomar decisiones en

¹⁹⁹ Rivera Ruth, *Cuadernos de Arquitectura número 20, Integración Plástica*, Instituto nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura. México 1967 P.7

torno a la construcción de la ciudad, es más que necesario tomar en cuenta la opinión de poetas, artistas, comerciantes, abuelas y abuelos, niñas y niños, enamorados y filósofos, vendedores ambulantes, músicos, vagabundos etc., además de los ambientalistas, ingenieros de todo tipo, médicos arquitectos y urbanistas, entre tantas más voluntades que desde la formación científica disciplinar, pero también desde la intuición, -tal vez más valiosa- construyen y habitan las ciudades.

MÁS ALLÁ DE LA INTEGRACIÓN

De acuerdo a lo hasta ahora estudiado y propuesto, el Monumentalismo Plástico podría significar una continuidad para algunos de los preceptos pretendidos por la Integración Plástica, como la colaboración multidisciplinar, trabajo colectivo, aprovechamiento de los nuevos materiales, consenso conceptual entre gremios y sectores, entre otros; sin embargo, se torna necesario definir cuáles son las aportaciones que renuevan y marcan una nueva actualidad para esa continuidad.

La diferencia radica en la dimensión del propósito, en las mayores posibilidades de lograr resultados y la necesidad de intentarlo todo desde uno de los planos mayores del ser humano: el arte. El ensayo y error practicado en la construcción de ciudades, objetos sociales y espacios públicos nos demuestra que la humanidad ha cometido excesos y omisiones graves, así lo vemos en el abandono de ciudades, en las catástrofes ocasionadas por no respetar la naturaleza -inundaciones o incendios con miles de muertes por consecuencia por el mal asentamiento urbano-, en los conflictos sociales derivados del desapego identitario del habitante con su ciudad y sus tradiciones. Ante un mundo global y globalizado, en el que la economía, y la cultura tienden a homogeneizarse y confundir sus límites, resulta necesario crear nuevas fórmulas, pero sobre todo voltear nuevamente a formulas conocidas, para adecuarlas a nuestro tiempo y realidad. La Integración Plástica puede tener una nueva oportunidad en lo local y el Monumentalismo puede tenerlo para lo regional y global.

En el proceso de creación artística sucede un constante diálogo objeto – sujeto, creador – creación, aún en el arte contemporáneo en la aparente distancia que guarda el artista con la manufactura de sus obras, se van generando evidencias de ese proceso creativo, incluso subproductos; no obstante que ese proceso o producto no haya sido pensado con la finalidad de establecer un diálogo con un tercero, resulta inevitable la existencia de una conexión, por lo menos visual sensorial de la evidencia artística, sin embargo, en la medida en que esta conexión sea más clara, se habrá logrado impactar la sensibilidad de una persona -un tercero- o una multitud -múltiples terceros-. Tal sería la fórmula para superar los límites del diálogo bilateral para convertirlo en conversación abierta que, con el objeto o proceso. Entonces la relación sujeto – objeto, creador – creación, pasará a ser de sujetos – objetos, colectivo – creación colectiva.

En este punto es útil abundar sobre las referencias previas a la integración total que se traía desde las ciudades prehispánicas. Como refiere Siqueiros: *En todos los periodos florecientes de la historia del arte, la plástica fue **integral**. Lo fue en China, en Egipto, en Grecia, en Roma, en la Edad Media, en el Mundo Árabe, en el Pre-Renacimiento, en el Renacimiento, en la India, en la América Prehispánica y ... hasta en la América Colonial. Fue, para decirlo con mayor claridad, expresión plástica de arquitectura, escultura, pintura, policromía, discurso social, etc., simultáneamente; **plástica unitaria**. ... Tal plástica se debió fundamentalmente, a su funcionalidad igualmente integral: funcionalidad por apego al espacio geográfico, a las características del subsuelo y del suelo, a las particularidades climatéricas, a la técnica, a los*

*materiales, a las herramientas específica e históricamente. Y, como objetivo final, al cometido social estético de su obra.*²⁰⁰

Cabe aquí la pregunta: ¿Qué condiciones se requieren para hacer obras monumentales acertadas? En la solución formal del complejo un constructo de componentes visuales conlleva necesariamente profundos análisis históricos, sociales, económicos y filosóficos. ¿Como esto ha sido posible en otros tiempos? Será por la unidad social? La armonía funcional entre las clases? Señala Cristina Terzaghi que *Integrar el arte al espacio colectivo del individuo urbano es permitirles el acceso social a las expresiones artísticas que lo rearman como sujeto en la búsqueda de una mejor calidad de vida. Es reconocer a la persona como responsable de la construcción y el cuidado de la ciudad que lo contiene, habitante de un espacio urbano que como propuesta enriquezca la comunicación y la memoria de la gente que la construyen como identidad.*²⁰¹

Siendo tan vigentes, dolorosas y fatales las consecuencias de la falta de colaboración entre los habitantes de territorios que se afectan mutuamente, para bien o para mal, entre los habitantes de una ciudad o entre las ciudades de una región metropolitana o entre países vecinos, ¿Por qué no vemos o vemos poco que la construcción y crecimiento se dé de manera conjunta y armoniosa para los entornos

²⁰⁰ SIQUEIROS, DAVID ALFARO, *Hacia una nueva plástica integral*. Artículo de la revista Espacios. México, D.F. Núm. 1, Sep., 1948.

En la sinopsis que hace el ICAA, International Center for the Arts of the Americas at The Museum of Fine Arts, Houston, para publicar la digitalización de este artículo de la revista en su página web, refiere que *el artículo de David Alfaro Siqueiros es un análisis teórico de los sustentos del movimiento muralista mexicano, cuya característica principal (y que lo diferencia del resto de las producciones internacionales) es su "propósito funcional político". Sin embargo, al hacer un recuento de las dificultades con que se encontraron muchas de sus composiciones, atribuye sus defectos a lo anacrónico de las construcciones. Infiere que, para experimentar con tecnología contemporánea, se hace necesaria una edificación acorde "que sumara al cemento, al acero, al cristal, a los plásticos, los materiales creados por la química orgánica moderna, que sean susceptibles de ser empleados en la pintura mural, en la escultura monumental, para la policromía de los edificios, etc."*

²⁰¹ TERZAGHI, CRISTINA. Muralismo y arte público monumental. Rev. Reflexiones del Muralismo Mexicano en el S.XXI. Año 2, núm. 2, UNAM 2017, P.70.

materiales que habitamos y transitamos. ¿Por qué no se continuó el esfuerzo por una Integración Plástica? Sabemos que hay diversas formas de colaboración y acuerdo, pero también vemos que la metodología empleada en esos esfuerzos contempla superficialmente aspectos que no caben en el rigor técnico científico de sus instrumentos.

Tal vez el perfil educativo de los nuevos liderazgos, podrán impulsar una visión más elevada del desarrollo económico, social y urbano de las ciudades, los países. Nunca como hoy el mundo ha tenido tantas facilidades para que esos liderazgos se ejerzan a plenitud. No existe una formación específica para monumentalistas plásticos, sin embargo, podemos ver que los perfiles de los nuevos ciudadanos del mundo tienen a la mano las herramientas y la información para transformar eficazmente esta realidad que hoy vemos, disfrutamos, sufrimos, pero que invariablemente, estamos convencidos que podría ser mejor.

Conclusiones

Monumentalismo Plástico es un concepto que podría ofrecer soluciones de continuidad para mantener vigente la reflexión que originó al movimiento de Integración Plástica Mexicana. Para llegar a ese razonamiento, analizamos en este estudio, con base en una ruta temática y metodológica que consideramos adecuada, la información relevante de los momentos, movimientos y personalidades que tuvieron

Desde las necesidades primarias del ser humano en que era suficiente meterse en una cueva y resguardarse de la se inclemencias del tiempo hasta la compleja interacción de funciones que ha originado que los espacios de hábitat sean sumamente especializados como por ejemplo estadios con medidas e infraestructura especializada para un solo deporte, templos con morfologías para una sola religión, casas que buscan más la representación económica que el confort mismo o museos para un solo tipo de exposición, actualmente es necesario reconfigurar más funciones que coinciden en las necesidades de

un espacio construido la salubridad la multifuncionalidad y la impregnación simbólica de elementos que ya no ya no tienen un carácter local ni regional ahora son identidades mundiales

No se encuentra bibliografía o referencias de artistas, críticos o creadores que hayan empleado el término monumentalismo en el sentido de esta investigación. José Chávez Morado se expresó ampliamente sobre la *integración plástica*, pero fue también el primero en hablar de un nuevo concepto: *el monumentalismo*, por lo que podemos considerarlo su fundador conceptual e ideológico.

El monumentalismo puede significar una nueva forma de entender la arquitectura el Urbanismo y todos aquellos preceptos que promulgaba la integración plástica. Como concepto integrador, propicia espacios para la colaboración interdisciplinar que podría dar origen al desarrollo de nuevas formas de urbanismo más eficiente ante la creciente complejidad de relaciones que se dan en los entornos urbanos contemporáneos, -fuera de posibilidades para trabajos aislados de arquitectos, artistas o urbanistas-.

Desde su nacimiento el muralismo no tenía pretensiones de universalidad, de hecho fue un movimiento que se fue gestando con diversas ideas y aportaciones que inicialmente ni siquiera tenían el propósito de ser o fungir como un movimiento este se fue dando y llegó a ser trascendente El muralismo nació tal vez con un propósito simple mucho más simple que el que fundó después el movimiento, se trataba de transmitir mensajes a un pueblo analfabeta a través de imágenes en muros que pudieran sincretizar eh fragmentos relevantes de la historia de México sobre todo aquellos que sintetizaban momentos de dignidad gloria triunfo desde la perspectiva del Gobierno en turno es decir basado en ideas de un nacionalismo que si estaba diseñado para tener una penetración en la conciencia social y en este caso no sólo desde la pintura no sólo desde el muralismo como una expresión de gran formato visual sino también desde la música desde la literatura la poesía o las letras.

En el caso de la integración plástica podemos pensar en esa propuesta como una consecuencia del muralismo es decir es una evolución, lo posterior al muralismo; la adaptación de la expresión visual a la arquitectura fundiendo arte, muralismo y arquitectura en un todo. Hasta este momento hay una coincidencia en que tanto con el muralismo y con en la integración plástica se han pensado como vehículos para transmitir un mensaje un mensaje desde lo estético en el caso del muralismo, un mensaje social desde la obra visual el caso de la integración plástica es la transmisión del mensaje desde la obra completa desde una obra integral.

Raquel Tibol, crítica de arte mexicano escribió un ensayo denominado *El realismo sin tabúes de José Chávez Morado*, (Tibol, 1964), en este refería que desde 1948, ya habían comenzado a plantearse algunos problemas vinculados al trabajo multidisciplinar de los artistas plásticos con los arquitectos, que desde un trabajo confluyente en obras públicas o privadas, encontraban ellos, vertientes que llegaban a manera de un solo mensaje integrado, a la sociedad, lo que lo convertía en un problema con alcances más amplios que los que se pueden tener desde una sola disciplina. A la fecha del ensayo, en 1964, José Chávez morado tenía 45 años, es decir, si el concepto *integración plástica* se venía abordando desde 16 años antes del ensayo, el maestro Chávez Morado debió conocer de este planteamiento, cuando tenía 29 años.

La idea de monumentalismo se fue acuñando con la experiencia de los años y gracias a una crítica y aguda mirada que escudriña y descifra los complejos elementos que configuran la realidad del mundo moderno. Juana Inés de Abreu, quien fue directora de la unidad de promoción cultural de la SHCP dijo que Chávez Morado es uno de los artistas mexicanos de nuestro siglo que se ha interesado por la temática urbana, especialmente por los aspectos sociales y plásticos de la ciudad de México, expresando

en su obra una modernidad y una tradición en espacios comunes donde éstas se funden y se hacen visibles²⁰².

En el monumentalismo las obras se conciben y nacen desde la necesidad propia de generar ese mensaje es decir el mensaje no es una consecuencia inherente a la obra sino más bien la obra es una consecuencia de un mensaje social necesario un entorno definido. Chávez morado dio continuidad a la supervivencia de la escuela tradicional, pero también lanzó nuevas ideas más allá de la integración plástica y tal vez eso lo llevó a pronunciarse por una nueva forma de hacer arte monumental. Lo expresó con claridad en 1992 cuando contaba ya con una impresionante trayectoria llena de experiencias artísticas, urbanas, sin embargo lo hizo cuando tenía una edad avanzada y tal vez no alcanzó a llevar la idea a planos mayores.

En este análisis, al profundizar un poco más sobre la actualidad y vigencia de la necesidad del trabajo interdisciplinar, para lograr con rigor técnico, pero con atención especial en los aspectos intangibles de la sociedad, más que el *desarrollo urbano*, el *desarrollo humano* de los entornos físicos construidos no solo para la sobrevivencia, sino para el uso y disfrute del espacio habitable.

El monumentalismo plástico es el conjunto estructurado de los elementos necesarios para una armonía social y urbana en los entornos estéticos. Al igual que el urbanismo cultural, considera los valores que comparten los grupos de una ciudad, los bienes materiales e intangibles que producen o los caracterizan, los valores que

²⁰² El Universal, 11 de marzo de 1996, pág. 35, Sección Cultura.

predominan en los intereses globales de la sociedad y los refiere en principios y propuestas que orientan el crecimiento y reconfiguración de sus entornos habitables.

Con el monumentalismo plástico se pueden generar las bases técnicas que posibiliten la articulación interdisciplinar; bajo esta propuesta, se propician nuevas formas de colaboración interdisciplinar diferentes a las propuestas en la integración plástica y propone actualizar el valor de las propuestas de la integración plástica bajo nuevos supuestos y referentes.

Los múltiples autores de las ideas, líneas argumentales e investigación expresadas en esta tesis integradas con la mejor intención por el postulante, a pesar de la limitación formativa disciplinar del mismo, ante un tema que como dijimos roza los límites teóricos por lo del arte, la arquitectura, el urbanismo; se exponen con la esperanza de animar nuevos debates y estudios en los que se pueda contrastar, analizar y proponer, desde diversas miradas y disciplinas, lo que significa o puede significar el monumentalismo plástico y en lo que se puede traducir en lo material o conceptual. Por ello, las conclusiones aquí vertidas pretenden, más que establecer una conjetura final, orientar líneas para nuevas problematizaciones.

Bibliografía

ADRIÁ, MIQUEL. *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega*. Arquitectos mexicanos de la modernidad. ARQUINE – Consejo Nacional para la Cultura y la Ates (CONACULTA) – Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) – Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2015.

AFFRON, MATHEW, *pinta la revolución: arte moderno mexicano 1910 – 1950*. Philadelphia Museum of Arte – Secretaría de cultura México. México, 2016.

ALFARO SIQUEIROS, DAVID. *Cómo se pinta un mural*. Ediciones la Rana, Guanajuato, México, 1998. (a partir de la 3ª edición del Taller Siqueiros de Cuernavaca, 1979).

ANDER-EGG, E. *Intr. Técnicas de investigación social*. En E. Ander-Egg, Introducción a las técnicas de investigación social. Buenos Aires: Hvmánitas. 1972, 2ª ed.

AZPETIA, RAFAEL. *Pintura Mural de México*. Ed. Panorama México 1992.

BULGHERONI, RAUL. *Ciudadanía. Dimensión humana de los asentamientos urbanos*. Ed. Diana, México 1985.

CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Pintura mexicana contemporánea*. Imprenta universitaria. México.1953.

CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *La pintura y la revolución mexicana*. Tomo 5, Capítulo 3, 40 siglos de arte mexicano. Ed. Herreros, México.

CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *La nube y el reloj*. Pintura mexicana contemporánea. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México 2003.

CRESPO DE LA SERNA, J. J. *Diego Rivera, Feliciano Peña, Gustavo Montoya, Amador Lugo y Raúl Anguiano. Intérpretes de la Ciudad de México*. Ediciones Mexicanas. México. 1949.

CHÁVEZ MORADO JOSÉ. *Apuntes de mi libreta: ensayo crítico y referencias biográficas de Raquel Tibol*, México, 1979.

DE SANTIAGO SILVA, JOSÉ. *Chávez Morado, Vida, Obra y Circunstancias*. Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1984.

DEL CONDE, TERESA. *Historia mínima del arte mexicano siglo XX*. Ed. Attame. Museo de Arte Moderno A.C. México 1994.

FOSTER, NORMAN. *Historia de la arquitectura*. Ed. Planeta - Dorling Kindersley. México 2001.

FERNANDEZ FELIZ, MIGUEL. *Los contemporáneos y su tiempo*. Mito de la Caverna – Secretaría de Cultura México. México 2016.

GARBUNO AVIÑA, EUGENIO. *Estética del vacío*. Espiral. Escuela Nacional de artes plásticas UNAM, México 23012

GARDUÑO PULIDO, BLANCA, *Olga Costa y José Chávez Morado en lo íntimo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Festival Internacional Cervantino, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato 1ª Edición. México, 2000.

GONZÁLEZ MELLO, RENATO. *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México 1997.

HIUZINGA, J. *Homo ludens, el juego y la cultura*. Fondo de cultura económica de España. Madrid 2008.

HÍJAR SERRANO ALBERTO -compilador-. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México: Casa Juan Pablos, 2007.

JAIMES, HÉCTOR. *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de Davis Alfaro Siqueiros*. Grupo editorial siglo veintiuno. México, 2012.

JEAN-CLAUDE BARREAU, G. B. *Toda la historia del mundo*. (S. T. Ilayduya, Trad.) México, 2009.

LAZO, CARLOS. *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México*. Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa S. A. 1ª Edición UNAM. México. octubre de 1983

LOCKE, ADRIAN. *México, la revolución del arte 1910 – 1940*. Turner – CONACULTA 2013.

MATÍA, PARIS y varios. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Akal, Bellas Artes. Madrid, España, 2006.

MANRIQUE, JORGE ALBERTO. *Una visión del arte y de la historia*. Tomo V. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 2001.

MARTÍNEZ, IGNACIO. *Pintura mural S. XX*. Libro - Folleto. Jalisco en el Arte. Derechos, Planeación y Promoción S. A. México. 1960

MONISIVAIS, CARLOS, *José Chávez morado, para todos internacional*. Banco Internacional, Editorial Patria. México, 1989.

OLES, JAMES. *Arte y arquitectura en México*. Ed. Taurus. México 2015.

OLIVARES, GUZMÁN, CHAVEZ, TRUEBA. *Armando Olivares carrillo, las lanzas contra los molinos*. Universidad de Guanajuato /ANUIES. México, 2013.

OLMOS, GABRIELA. *Pintores mexicanos de la A a la Z*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) – Alas y Raíces – Artes de México. México 2008.

ORELLANA, MARGARITA (Ed.). *Libros pintados. Murales de la ciudad de México*. Artes de México, México 2015.

ORELLANA MARGARITA (Ed.) *José Chávez morado, los lenguajes de la pintura*. Secretaría de Cultura, Fundación Organizados para Servir A.C., Artes de México. México 2017.

PRIETO, JULIO. *José Chávez Morado. Monografía*. Ediciones Mexicanas, S.A. México D.F. 1951.

RIZO, JOSÉ. *José Chávez Morado, niño y pintor*. Ed. Barcos de papel serie KAPSIS – Ediciones La Rana, Guanajuato México, 2009.

RODRIGUEZ, ANTONIO. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*. Thames and Hudson Londres – Librería Británica S.A. México, 1967.

SUAREZ, ORLANDO. *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C. 7 1968*. UNAM. México, 1972

SUBIRATS, EDUARDO. *El muralismo mexicano, mito y esclarecimiento*. Historia del Arte Mexicano. Fondo de Cultura Económica. México 2018

TIBOL, RAQUEL. *Documentación sobre el arte mexicano*. Archivo del Fondo 11. Fondo de cultura económica, México, 1974.

TIBOL, RAQUEL, *Textos de David Alfaro Siqueiros*. Archivo del Fondo 22-23, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

TIBOL, RAQUEL. *El realismo sin tabúes de José Chávez Morado*. M. D. Elías Nandino, Ed Cuadernos de Bellas Artes, 1964.

TIBOL, RAQUEL. *José Chávez Morado: imágenes de identidad mexicana*, UNAM, México, 1980.

TRUEBA, VILLAURRUTIA, COMISARENCO, NERUDA. *Libros pintados de la Ciudad de México*. Artes de México. México, 2015.

VARIOS. *Interdisciplina, escuela y arte. Antología tomo II*. Primera edición en Teoría y Práctica del Arte, subserie Conjunciones, Coedición CONACULTA. México 2005.

VARGAS ESCALANTE, RAFAEL. *Los contemporáneos y su tiempo*. Secretaría de Cultura – Instituto Nacional de Bellas Artes – Museo del Palacio de Bellas Artes. Ed. Mito de la Caverna – Secretaría de cultura, México, 2016.

VARGAS SALGUERO, R. *José Chávez Morado, su tiempo, su país, su obra plástica*. Guanajuato, México: Talleres Gráficos del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988.

VILLASANA RAMOS, GRISELL. *Chávez morado en blanco y negro*. Universidad DelaSalle, MiMuseo Universitario De la Salle, Instituto Oviedo, Artes de México. México 2020.

WILLIAM J. GOODE, P. K. *Métodos de Investigación social*. En P. K. William J. Goode, *Métodos de Investigación social* (pág. 58). México: Trillas, 1967.

ZAMORA BETANCURT, LORENA. *Olga Costa. Un espíritu sensible*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. México, 1996.

Revista Colmena Universitaria. Número extraordinario dedicado a José Chávez Morado. Dirección Luis Rionda Arreguín. Universidad de Guanajuato, México, marzo, 1975.

Revista Colmena Universitaria. Número 33, Dirección Luis Rionda Arreguín. Universidad de Guanajuato, México, febrero 1976.

Revista Colmena Universitaria. Número 39, Dirección Luis Rionda Arreguín. Universidad de Guanajuato, México, noviembre 1977.

Revista Colmena Universitaria. Número 45 - 46, Dirección Luis Rionda Arreguín. Universidad de Guanajuato, México, noviembre 1979.

Armando Olivares Carrillo, las lanzas contra los molinos. Varios autores. Universidad de Guanajuato – ANUIES. Ediciones universitarias. Guanajuato, México 2013.

Chávez Morado y la identidad mexicana, en *Proceso.com.mx*, Jorge Von Ziegler, 15 de noviembre del 1980. Consultado el 9 de marzo del 2017 [<http://www.proceso.com.mx/129859/chavez-morado-y-la-identidad-mexicana>].

De perfil: José Chávez Morado, pintor. En *El Universal* desde Notimex, miércoles de diciembre de 2010. pág. 2 de la sección "Kiosko". Recuperado el 2017

Un material perdurable, perpetuo e inmortal; los problemas de la técnica en el muralismo a exterior y la integración plástica. Ocaña, S. Z. UNAM 2013. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3962>

El otro muralismo. Rótulos comerciales. Artes de México, revista bimestral, núm. 95. Septiembre 2009.

José Chávez Morado: Del ocre a la piel de león. Revista Técnica y Humanismo. Año XII, núm. 68 sept – oct 1992 del Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica.

Integración plástica. Cuadernos de arquitectura, número 20. Instituto nacional de Bellas Artes. Departamento de Arquitectura

Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Pláticas. Septiembre 1948.

Catálogo de la exposición José Chávez morado En memoria. Museo de Arte Moderno – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) – Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato. México, 2004.

La magia de Chávez Morado, noventa años. Catálogo de obra publicado por la H. Cámara de Diputados LVII Legislatura. México 1999.