

José Osvaldo Chávez Rodríguez

**JOSÉ CHÁVEZ MORADO**  
**Y EL MONUMENTALISMO**  
**PLÁSTICO**



Akademia



Tras una reflexión sobre sus obras, José Chávez Morado propuso el concepto monumentalismo para describirlas, pues a su parecer tienen rasgos diferentes a los del muralismo tradicional. El presente libro ofrece un recorrido por la formación académica, cultural e ideológica del artista guanajuatense; el contexto histórico-social de su antecedente plástico directo: el muralismo posrevolucionario, que a su vez fue antecedido por la integración plástica; también se analizan los elementos distintivos del monumentalismo y se aplican a las obras de Chávez Morado, finalmente, el último apartado habla de las aplicaciones y posibilidades conceptuales en las que el monumentalismo puede derivar.

*José Chávez Morado*  
*y el monumentalismo plástico*



Colección Akademia  
Arte y Literatura



# José Chávez Morado y el monumentalismo plástico

José Osvaldo Chávez Rodríguez

UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



Ediciones  
Universitarias

*José Chávez Morado y el monumentalismo plástico*  
Primera edición digital, 2023

D. R. © Universidad de Guanajuato  
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro  
Guanajuato, Gto., México  
C. P. 36000

Producción:  
Programa Editorial Universitario  
Mesón de San Antonio  
Alonso núm. 12, Centro  
C. P. 36000  
editorial@ugto.mx

Formación: Jaime Romero Baltazar  
Diseño de portada: Ximena Contreras Sánchez  
Corrección: Fabiola Correa Rico

Esta obra fue sometida a un proceso de dictaminación a doble ciego por especialistas en la materia y, aprobada por el Comité Editorial de la Universidad de Guanajuato.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de esta obra bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

ISBN DIGITAL: 978-607-441-981-8

Hecho en México  
*Made in Mexico*

# Índice

Introducción	9
--------------	---

## Capítulo 1

### Chávez Morado, innovación y generosidad

Revolución mexicana, paradigma transformador	19
La magia desde provincia	28
Grupos visuales	39
Formación social y artística	47

## Capítulo 2

### Del muralismo a la integración

Ontología del muralismo: necesidad religiosa, expresiva y política	55
Expresión mítica y religiosa	57
Expresión visual política	58
Otros muralismos	61
El muralismo mexicano como movimiento artístico, político y social	68
El reto del sincretismo y la síntesis visual	79

## Capítulo 3

### Integración simbólica, disciplinar y plástica

Integración simbólica	85
Agua: deidades y símbolos	88
Arraigo físico e identitario	90
<i>Homo faber-Homo ludens</i>	92
Símbolos hechos materia	94
De Lascaux a San Ildefonso	97

Integración disciplinar	100
Dialéctica de la modernidad y el nacionalismo	101
Límites gremiales y disciplinares	109
Integración plástica	112
Integración plástica mexicana	116
Desde la academia y otras voces	124
La política juega en la integración plástica	134
Del muro al papel	137

#### Capítulo 4

### Monumentalismo

Mural “El pluralismo político”	150
Mural “La abolición de la esclavitud”	153
Mural “Homenaje al Rescate”	160
Mural “Chapultepec”	163
Pintura “La gran tehuana”	168
Monumentalismo sustentable	179
Más allá de la integración	183
A manera de conclusión	187
Bibliografía	191



# Introducción

El *monumentalismo* fue una propuesta del maestro José Chávez Morado hecha en los inicios de la década de los noventa, que surge de una reflexión del artista a partir de sus obras. De entrada, muralismo y monumentalismo se muestran como dos cosas distintas y a la vez estrechamente ligadas. Distintas porque el muralismo, como su nombre lo señala, son obras que tienen en los muros su propio espacio, mientras que las obras del monumentalismo parecen ocupar esos espacios murales, pero no limitarse a ellos; tienen una relación muy estrecha, porque muestran una secuencia lógica en el desarrollo artístico del pintor de Guanajuato.

Después del enfrentamiento fratricida en que consistió la Revolución se sintió la necesidad como pueblo de conocerse a sí mismo a partir de reconocer que se había triunfado sobre las élites que controlaban la industria, el campo, la política y por supuesto, la cultura. Pero, al término del movimiento armado, la realidad que se tenía ante los ojos era la de un pueblo pobre, iletrado, desgastado por la lucha y que era necesario atender sus necesidades más básicas, entre ellas el de dotarle de educación, de procurarle un mejor modo de vida, pues había sido un pueblo desatendido durante mucho tiempo.

Pero a la par, la aspiración de transitar de un pueblo destructor, vengativo, a la de un pueblo creativo, imaginativo, artístico, justiciero; para lograrlo era necesaria la síntesis entre educación y arte, pues Vasconcelos estaba convencido de que no hay educación sin arte y de que no hay arquitectura y decorado de los edificios sin significado.<sup>1</sup> Pero existe un problema ¿cómo hacerle entender al pueblo de México, si el 90% de los

---

<sup>1</sup> Cultura y revolución. Jueves 13 de mayo 2021. "Diego Rivera. José Vasconcelos y los murales de la SEP. Cultura y Revolución" | Día 4. <https://www.youtube.com/watch?v=bB8SGYN1y-c>

habitantes no sabía leer ni escribir?, lo que hace es echar mano del muralismo mexicano.<sup>2</sup> Es en ese contexto en el cual surge el muralismo como medio idóneo para educar a las clases populares y por supuesto una propuesta que suponía una síntesis entre una ideología y una actividad artística, porque la educación fue parte de una estrategia de atención al pueblo basada en la libertad por medio del arte.

Notables son los representantes del muralismo mexicano: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y José Chávez Morado, quien realizó varias obras; entre ellas se pueden mencionar: “La lucha antiimperialista en Veracruz”, en la Escuela Normal de Jalapa; “El homenaje al rescate” en el Centro México Siglo XXI, del IMSS; “La conquista de la energía” en el Auditorio Antonio Caso de la UNAM; “La independencia mexicana”, en Torreón, Coahuila; “El pluralismo político”, en la Cámara de Diputados en México; “La abolición de la esclavitud” en la Alhóndiga de Granaditas; “El estípite roto” en el Museo del Pueblo, en Guanajuato; “Chapultepec” en la Torre Chapultepec.

No obstante, en su quehacer artístico hay ciertas características en sus obras que las hacen ser muy peculiares, por ejemplo “El paraguas”, fuente invertida ubicada en el patio central del Museo Nacional de Antropología; “El águila monumental” de cantera localizada en el Museo del Caracol. Entre aquellas que tienen clara relación con los muros y éstas, se nota un cierto desarrollo porque si bien aquellas aparecen principalmente en muros ahora en su lugar tienen presencia en otros espacios, como un patio, una sala o inclusive en sitios abiertos como las águilas de cantera que señalan el paso de Hidalgo en su lucha libertaria.

Es por eso que, pasado el tiempo, el artista guanajuatense reflexiona sobre sus obras y le parece que tienen ciertos rasgos que las hacen distinta a las del muralismo tradicional. Son diferentes sobre todo por su base material, su función y por algunos

---

<sup>2</sup> “La identidad nacional en la Escuela Mexicana de Pintura”. <https://www.youtube.com/watch?v=R-MoBEHTFuM>

materiales y porque no están sobre un mural como sucede con la obra que está en el Frontispicio de la Cámara de Diputados, cuya figura principal es una gigantesca águila, pues en palabras del artista es más una celosía hecha en bronce; también porque se parecen más a la escultura como “La fuente” del patio central del Museo Nacional de Antropología (MNA), que se relacionan con la actividad artística pero que obedecen también a otra función; o el “Águila” monumental del Museo del Caracol, que fue hecha en cantera. Estas obras le parecen a Chávez Morado que sobrepasan la categoría de murales y son parte de otro conjunto, de otro universo que él llama Monumentalismo. Importa señalar en este tipo de obras como el resultado de la realización de proyectos en conjunto con los arquitectos, por ejemplo, el prestigioso arquitecto Pedro Ramírez Vázquez ha sido autor de los proyectos del Museo del Caracol, del Palacio Legislativo de San Lázaro, o el diseño de Ciudad Universitaria a cargo del arquitecto Carlos Lazo. Conjuntos arquitectónicos en los cuales Chávez Morado integró algunas de sus obras, que por esa razón le hacen pensar que estas tienen un carácter distinto del que tradicionalmente se les asigna.

De esta forma, en general, el monumentalismo es un concepto que se caracteriza por presentar imágenes sencillas, claras, en espacios públicos. El monumentalismo se presenta ligado al muralismo, al arte escultórico, a los muralistas, que tienen en común, la ideología de un arte para el pueblo. Pero para que el pueblo lo entienda es necesario que el arte sea pedagógico, para lograrlo se necesita que las imágenes sean de trazos sencillos, en áreas planas y líneas muy delimitadas, con figuras reconocibles, todo ello en espacios públicos vinculados a la renovación del arte. A partir de la revolución mexicana, se buscan elementos propios del país, que configuren al arte muralístico en este caso, en una identidad fácilmente reconocible que se concreta en un arte mexicano, con una inclinación muy evidente por las flores, las frutas, los rasgos, los colores de la piel y otros elementos que los hacen ser mexicanistas, a diferencia del arte comercial que sigue las líneas francesas y españolas que se puede ver en los calendarios, como formas del nacionalismo que no son tan

mexicanas. En contraposición al arte de caballete que ofrece otras posibilidades como la de estar en espacios individuales y por lo tanto, convertirse en una propiedad particular, las artes del monumentalismo son parte de obras monumentales, como se desprenden del concepto, es decir, se sitúan por lo general en espacios amplios, en construcciones de grandes dimensiones y también son producto del empleo de la inyección de grandes presupuestos, que por lo regular están en manos del Estado aunque también puede participar el capital particular, pero siempre obras que parten de una idea, ser un arte para el pueblo. Se pudiera pensar que no hay tanta relación entre una obra de caballete y una obra que tiene una enorme base material como el mural, sin embargo, obras del monumentalismo y de caballete comparten ese estado germinativo, estado potencial en el que se traza la ruta a seguir en la concreción de la obra artística. 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.

La integración plástica es el antecedente conceptual del monumentalismo, es un término basado en la idea de que las artes plásticas no deben entenderse solo como un acto o producto físico, sino también social.<sup>3</sup> El Centro Médico Nacional Siglo XXI, el Museo Nacional de Antropología o Ciudad Universitaria de la Ciudad de México son unos de los ejemplos más sobresalientes y estudiados para entender este concepto, cuyo propósito era 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.

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

---

<sup>3</sup> Chávez Morado, José. *José Chávez Morado Su tiempo su País*. p.149. Este libro transcribe un texto de 1976 escrito por Chávez Morado que él mismo tituló como “a mitad del charco”.

*tegración plástica*, y el *muralismo mexicano*, con el que está estrechamente vinculado. Estos últimos dos son temas interesantes, fecundos aún, y 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, ya 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.

Al analizar el posible origen conceptual de sus obras, concierne el propio proceso de elaboración, lo que conlleva un necesario análisis de las imágenes, recursos técnicos y contexto en que estas se desarrollaron, el tiempo y 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 pesar de 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. En el caso del monumentalismo, casi no hay textos, no obstante que su intención, esbozada aún, sigue esperando más trazos que clarifiquen sus posibilidades.

Este trabajo 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. También abarca el presente estudio, 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.

El presente trabajo está organizado en cuatro grandes bloques de tal forma que permitan al lector claridad en la narrativa. En el primer apartado se recuperará la preparación académica, ideológica y cultural de Chávez Morado, expresada en su adhesión a diversos grupos artísticos como el Partido Comunista, o la LEAR, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y la Escuela Mexicana de Pintura, entre otras agrupaciones. También abordará el contexto posrevolucionario en el cual surgen las inquietudes por dotarle al pueblo de identidad por medio de la cultura, en una palabra, se tratará de hablar sobre el proyecto cultural de la posrevolución, concentrado en el quehacer cultural vasconcelista. Así como las diferentes asociaciones artísticas que fueron concentrando esa inquietud, como la aspiración de precisar una idea de mexicanidad y la identidad en la Escuela Mexicana de Pintura, o la raza cósmica de origen vasconcelista, en fin, una aspiración que se concreta en la síntesis del arte y de la idea cuya expresión concreta esa aspiración. En el segundo apartado se desarrollará el tema del muralismo mexicano, fijándose en sus características expresivas sobre todo en su necesidad de expresión religiosa, política y artística, sin olvidar el rasgo mítico que suele ser fundamental en el arte que se precie de serlo. Como parte de este capítulo, se tratará también de cierto recorrido tradicional del muralismo mexicano, recuperando el quehacer de los pueblos prehispánicos o la intención del muralismo como movimiento de naturaleza artística, política y social que se deriva de un objetivo muy claro. El capítulo tres tocará la relación entre integración plástica y muralismo mexicano, con la intención de mostrar a la integración como el antecedente histórico y lógico del muralismo. En el capítulo cuarto desembocará en el análisis de los elementos propios del monumentalismo para identificarlos en las obras que realizó el maestro

Chávez Morado y que las considera propias de ese concepto aunado a las ventajas que en conjunto con el urbanismo puede propiciar una mejor calidad de vida a los habitantes, a través de una respuesta integral. Como puede verse, el apartado final será para centrar la atención en el monumentalismo como corolario, para mostrar sus posibilidades conceptuales, así como las eventuales aplicaciones que se podrían derivar.





# Capítulo 1

**Chávez Morado,  
innovación y generosidad**



## Revolución mexicana, paradigma transformador

Sobre la vida y obra del maestro Chávez Morado existen biografías y textos monográficos o referenciales de autores reconocidos en la crítica de arte nacional e internacional de su tiempo, tal es el caso de Raquel Tibol, José de Santiago Silva, Carlos Monsiváis, Luis Cardoza y Aragón, entre muchos otros. Hoy se escribe en retrospectiva sobre la importancia y trascendencia de sus obras, sin embargo, tal vez falten más textos sobre su persona, más allá del artista y su obra, del promotor cultural o del militante político, para entender un poco más su obra artística, su realidad, su tiempo.

José Chávez Morado nació en Silao Guanajuato en 1909, fecha anterior al inicio de la Revolución mexicana de 1910, acontecimiento transformador de la estructura política, social, económica, educativa y cultural del país, suceso que indudablemente influyó en la sensibilidad infantil de Chávez Morado además de las tradiciones y costumbres propias del lugar de nacimiento, situaciones que marcaron su espíritu infantil y a la postre, llevará esa impronta en su sensibilidad y las expresaría en su obra.<sup>4</sup> Modo de sentir y de actuar que indudablemente tiene su origen en su pensamiento, que adquirirá sus rasgos propios casi simultáneamente a la par que se forma en la academia.

En la vida y la obra de José Chávez Morado la revolución mexicana juega un papel fundamental, hace suyos varios ideales que inspiraron el movimiento y se forma artísticamente en distintas agrupaciones que tienen su origen en ese levantamiento armado. A veces y sin saberlo el ser humano sigue su camino sin pensar en lo que puede encontrar, en ocasiones algunos acontecimientos le anuncian lo que vendrá y aun en esos momentos resulta desconocido el suceso, hasta que se enlaza con otra cosa y al reflexionar sobre ello la persona reconoce la manera como se teje el destino.

---

<sup>4</sup> Vid. Rizo, José. *José Chávez Morado, niño y pintor*. Guanajuato, Gto. Instituto Estatal de la Cultura/Ediciones La rana. 2009.

De esta forma, 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 posrevolucionarias.<sup>5</sup>

Del 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.<sup>6</sup>

Y, por otro lado,

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.*<sup>7</sup>

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.*<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Vid. Locke, Adrián. *México, la revolución del arte 1910 - 1940*. México Turner-CONACULTA, 2003.

<sup>6</sup> *Ídem.*

<sup>7</sup> *Ídem.*

<sup>8</sup> De Santiago Silva, José. *José Chávez Morado: Su tiempo, su país*, p. 8.

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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

Para distinguir la participación del pueblo, y posteriormente la de otros agentes como lo es el Estado, Benjamín se servirá del eje dentro fuera, para señalar la dinámica que muestra el pueblo en relación con el arte. Atendiendo a lo que ha dicho anteriormente, el arte está dentro de una comunidad y sirve sólo para los propósitos comunales, en este primer caso se le llama arte folklórico. En el segundo caso al pueblo ya no se le llama así, ahora es nombrado masa y se señala en esta relación arte-pueblo, su papel pasivo, pues el arte viene de fuera, del exterior, el pueblo recibe el arte y se le llama arte popular. El tercer caso, el pueblo o masa no produce ni recibe el arte, en este caso es un tipo de arte propio de un grupo de artistas, un arte de avanzada que, aunque lo recibiera el pueblo habría muchas posibilidades

---

<sup>9</sup> Valdivia, Benjamín. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, p. 25

<sup>10</sup> *Ídem.*

de que no lo entendiera, pero no por incapacidad sino por la misma naturaleza de este mismo arte, llamado arte culto.<sup>11</sup>

Así Valdivia identifica y organiza el quehacer artístico en relación con el pueblo, y con ello resultaron tres posibilidades que tienen que ver con el desarrollo popular y la manera como el Estado le hace llegar el arte al pueblo, en las llamadas políticas culturales.

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.<sup>12</sup>

Este tipo de políticas se origina en la concepción anterior del arte, pues podrán, como se señala, emitir ciertas políticas provenientes del grupo artístico de avanzada o incluso tomar las expresiones en boga en ese momento que tendrán a la masa como el destinatario final, pero el Estado será incapaz de otorgar una expresión propia del pueblo, que surja, que nazca de su propia entraña, pues eso estaría en contradicción con la naturaleza del arte folklórico. Esta manera de concebir el arte resultó fundamental 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 con la masa, cuando

---

<sup>11</sup> *Ídem.*

<sup>12</sup> *Ídem.*

mucho, ha sido permitirle la expectación de obras distintas, lo cual no es poca cosa.<sup>13</sup>

Es decir, el pueblo nunca dependió de alguna otra instancia de carácter exterior para producir arte, aunque es encomiable la intención de los movimientos artísticos emanados de la revolución, de inspiración socialista, para intentar que la población tuviera en sus manos los medios para producir arte, como no la tenía en el previo régimen dictatorial.

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 en el muralismo, se intenta con ello que anular esa brecha; aunque el pueblo no participe directamente en la producción artística de los murales,<sup>14</sup> sí se vea 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.

---

<sup>13</sup> *Ídem.*

<sup>14</sup> 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.

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 emanadas del pueblo, este propósito es más claro en su trabajo de 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 pone su trabajo en la escena del arte social, si bien con la posibilidad de expresar su propia idea, su sentir 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 el 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 expresa 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.<sup>15</sup>

La ideología de Chávez Morado se muestra fundamental para su obra artística y el primer atisbo de esa forma de pensar lo tendrá en un lugar distante del que nació, tal como lo menciona el mismo.

Fui bracero por cinco años, en los años veinticinco. Me lancé a California cansado de la vida en Silao. De pronto vi la necesidad de donde alojarme. Yo viajaba de un lugar a otro buscando trabajo. Conocí una señora que se llamaba María, muy limpia, muy blanca. Después me dijo que era viuda de Ricardo Flores Magón. Me contó que había sido asesinado por un negro, por órdenes de Obregón. Ella sacó debajo de las duelas un periódico publicado por los hermanos Flores Magón, leí eso y yo no sentí que podía ser anarquista, me impactó y ese fue mi primer contacto con la política.<sup>16</sup>

Ese acontecimiento resultará decisivo en su vida porque, aunque no adoptará totalmente esa forma de pensar, y casi sin pensarlo retomará el pensamiento de ese liberal de principios del siglo XX que empujado por el deseo de escapar de la mano

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> “Caminos de libertad: José Chávez Morado”. *Canal del Congreso*, México. 30 de octubre de 2014. (web) Visto el 16 de agosto de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ksEqsrynMAQ>

del dictador se exilia en Estados Unidos. Se está hablando de Ricardo Flores Magón, quien después de permanecer en otros lugares de la Unión Americana llega a los Ángeles California en 1906.<sup>17</sup>

A tal grado le impacta esa forma de pensar que resulta decisiva en su vida, así lo reconoce José de Santiago Silva, artista plástico, pues señala:

Su militancia política es fundamental porque define un perfil de artista político, que se venía configurando de tiempo atrás, pero quizás él es quien resume esas características de conjunción de la vida artística y la militancia política.<sup>18</sup>

Forma de pensar de Chávez Morado que parece recoger la lucha de los hermanos Flores Magón, que pretendían cambiar el contexto en el cual la desigualdad era palmaria en la sociedad de finales de siglo XIX y principios del XX. Entonces, como ahora, los medios de producción estaban en manos de los más ricos, las mejores tierras en poder de los hacendados, ahora llamado Estado, quienes podían decidir a quienes de sus amigos o allegados otorgárselas con el pretexto de cultivarlas o explotarlas de la mejor manera, con el argumento de que tienen el suficiente capital financiero para sacarles el mayor provecho posible. Así delinea Ramírez Jahuey la situación en el México de principios del siglo XX:

En la capital y en las zonas industriales, los obreros eran explotados con largas jornadas de trabajo, salarios bajos y condiciones laborales insalubres; prevalecía una situación similar en el campo, donde los hacendados monopolizaban las mejores tierras de cultivo e imponían duras condiciones a los peones que laboraban en sus propiedades. La situación política no era

---

<sup>17</sup> José Valenzuela, Georgette. *Los hermanos Flores Magón. Manifiesto del Partido Liberal Mexicano*, p. 58.

<sup>18</sup> “Camino de libertad: José Chávez Morado”. *Canal del Congreso*, México. 30 de octubre de 2014. (web) Visto el 16 de agosto de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ksEqsrynmAQ>

mejor, pues el gobierno limitaba la libertad de expresión y reprimía a sangre y fuego aquellas expresiones de descontento popular que se atrevían a desafiar a Porfirio Díaz.<sup>19</sup>

Sin presentirlo Chávez Morado retomará la preocupación por los desvalidos y mostrará en sus obras las situaciones en que olvidan un poco sus penurias, de tal forma que los festejos populares tendrán un lugar preponderante en su obra plástica y a fuerza de voluntad se mostrará como un artista comprometido con el pueblo a lo largo de su vida. Este es el contexto dominante del que surge la revolución y el que pretenden derrocar los líderes del movimiento. Suceso que no le toca directamente a Chávez Morado principalmente por vivir en el centro del país, pero también por la corta edad que presenta en esos años. Sin embargo, el pensamiento de Ricardo Flores Magón lo encontró mientras se desempeñaba como trabajador en el país del norte. Aunque en un principio no reconoce que pueda compartir ese pensamiento magonista queda la sospecha que fue como una chispa que le hizo inclinarse por el pensamiento de izquierda.

No obstante, esa figura de artista comprometido mezcla de pensamiento en el que tienen cabida la inclinación por considerar los trabajos y penurias de las clases trabajadoras se expresa a lo largo y ancho de toda su obra visual. Por un lado, por medio del contacto con el ejemplar de los rebeldes, “Nueva regeneración”, adquiere en su germen ese pensamiento, pero también le impactó ver a Orozco pintar el mural en California, lo cual permite suponer que en ese momento le hace pensar que la pintura es un eficaz vehículo para expresar su cosmovisión. 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 maravi-

---

<sup>19</sup> Ramírez Jahuey, Miguel Ángel. *Ricardo Flores Magón: La rebeldía es la vida, la sumisión es la muerte.*, p. 15.

lloso 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.<sup>20</sup>

Tanto el contacto con el pensamiento de los Flores Magón y el presenciar la creación del mural por Orozco, se muestran como los antecedentes de la forma de pensar del pintor guanajuatense, ambos aspectos que muestran su enorme valía pues serán parte indisoluble en el comportamiento del artista a lo largo de toda su vida. Esenciales, sí, pero también de alguna forma se encuentran en germen y su desarrollo se producirá cuando radique en la ciudad de México y se integre a los diversos grupos de arte pictórico que se encuentran a su alcance en el momento de su llegada.

## La magia desde provincia

José Chávez Morado es un paradigma<sup>21</sup> 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 ciudad de Guanajuato, a la que vuelve en los años ochenta para continuar su tarea creativa, educativa y gestora que en la actua-

---

<sup>20</sup> Tibol, Raquel. "José Chávez Morado y su última pintura mural" *El Nacional*, México, 16 de octubre de 1955.

<sup>21</sup> De Santiago Silva, José. *La magia de Chávez Morado. Noventa años*, p. 8. José de Santiago Silva escribió algunos de los textos más extensos sobre José Chávez Morado, entre ellos es posible citar: *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.

lidad se evidencia al recorrer esta ciudad, sin olvidar sus huellas en otros puntos del estado.

Insistir en este punto, en ese elemento geográfico, permitirá asomarse 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:

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 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.<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

Un ejemplo relevante de esa asimilación es el óleo “México negro” de 1942, pues sintetiza esa topografía imaginaria: el espíri-

---

<sup>22</sup> Chávez Morado, José. *Notas autobiográficas en Textos de José Chávez Morado*. p. 133.

<sup>23</sup> De Alba, Alfonso. *La provincia oculta: Su mensaje literario*, p. 17.

tu 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 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 propios de la 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.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> 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

---

<sup>24</sup> *Ídem*.

<sup>25</sup> Valdivia, Benjamín. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledezma*, p. 25.

circundante más allá del país, y es cuando se vislumbran atisbos de un nacionalismo que el propio autor explica:

[...] lo fundamental 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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup>

En este sentido, es oportuno señalar que la propia historia de José Chávez Morado, que a partir de la colectividad que funda

---

<sup>26</sup> Alva, Víctor. *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*.

<sup>27</sup> Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano*, p. 10.

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 y, que, 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.<sup>28</sup>

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

---

<sup>28</sup> Valdivia, Benjamín. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledezma*, p. 25.



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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup>

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

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>30</sup> Loyo, Engracia y Juárez Selene. *Lectura para el pueblo 1921-1940*, p. 301.

punta de su tiempo, frecuentaban las grandes ciudades, internacionalizaban la mirada...<sup>31</sup>

Como ya se mencionó, el manifiesto de David Alfaro Siqueiros, *Tres llamamientos de orientación actual* 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.<sup>32</sup>

Por otra parte, 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

---

<sup>31</sup> Bueno, Raúl. “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”. *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>

<sup>32</sup> Vid. Raquel Tibol. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México. FCE. 1974.

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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> 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, 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*

---

<sup>33</sup> Maples Arce, Manuel. *Leopoldo Méndez*, pp. 11-18.

<sup>34</sup> Zurían de la Fuente, Carla Isadora. "Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos." Tesis. UNAM. 2010, p. 20.

na, 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 lo explica como:

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.<sup>35</sup>

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.<sup>36</sup>

Por lo que toca a Chávez Morado, es evidente que su mirada también había cambiado en consonancia con sus aspiraciones. En

---

<sup>35</sup> Marshall, Macluhan. *La galaxia Gutenberg*, pp. 33-35.

<sup>36</sup> Westheim, Paul. *El grabado en madera*, p. 237.

1931 se inscribe en la Escuela Nacional de Bellas, en la capital, donde estudió grabado con Francisco Díaz de León, pintura con Bulmaro Guzmán y litografía con Emilio Amero, 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 muy posiblemente democrático tendiente a lo popular, por lo que había un acercamiento a otros sectores de la sociedad, como el del proletariado. Pero en este periodo de formación ya empieza a vislumbrarse su vocación de artista monumental, rasgo que subraya Silva al señalar como,

la inclusión de elementos geométricos [...] 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.<sup>37</sup>

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, en propias palabras del pintor, dice:

a más de servir a los fines necesarios de agitación cultural pos-revolucionaria, puso a dicha selección de la inteligencia mexicana frente a la realidad nacional, tonificándole su conciencia ciudadana.<sup>38</sup>

En este camino, el artista supo conjuntar su trabajo como docente con su producción plástica, ambas labores inherentes a los procesos políticos y culturales posrevolucionarios. Es así de que, en 1935, incursiona en la Liga de Escritores y Artistas Re-

---

<sup>37</sup> De Santiago Silva, *José. José Chávez Morado: Su tiempo, su país*, p. 22.

<sup>38</sup> Chávez Morado, José. *Manuscritos*; diciembre de 1983, *apud* José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 22.

volucionarios (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.<sup>39</sup>

De su estancia en la LEAR y otras agrupaciones de su tiempo, puede deducirse que el pintor guanajuatense obtiene valiosos conocimientos técnicos y creativos, además de una disciplina que lo distinguirá como una de las figuras destacadas del arte mexicano, así en opinión de Cardoza y Aragón. A la LEAR entrará en el año de 1935, organización de origen cardenista que proponía cierta forma de ordenar el trabajo, propia del régimen político que rige en ese tiempo. Sin embargo,

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.<sup>40</sup>

Sin embargo, esa forma característica de la LEAR de organizar el trabajo ahonda en el interior del artista guanajuatense quien la hará suya a tal grado que será parte de su visión social y artística y quien la hará patente en cada una de sus obras posteriores. Aunado a ello, Cardoza y Aragón y a manera de vaticinio, este crítico ve al pintor en su momento y también lo que puede llegar a lograr, puesto que

---

<sup>39</sup> Alberto Híjar Serrano. Comp. *Frentes, condiciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. p. 19.

<sup>40</sup> *Ídem*.

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 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 *Zalce*, son dos de los valores más destacados de la joven pintura mexicana.<sup>41</sup>

## Grupos visuales

De vuelta en el país, Silao le parece aún más chico 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. Dentro del ambiente artístico, se identificó de inmediato con aquellos artistas comprometidos con las luchas sociales y enemigos de la explotación de los trabajadores.<sup>42</sup>

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; ya casados se establecerán definitivamente en la ciudad de Guanajuato en 1966 y serán compañeros sentimentales y artísticos a lo largo de su vida.

Ese artista que ya vislumbra Cardoza y Aragón encontrará en distintas agrupaciones la oportunidad para desarrollar su

---

<sup>41</sup> Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*, p. 73.

<sup>42</sup> Redacción AZ. “Chávez Morado. Pintor revolucionario”. 4 de enero de 2011. Visto el 16 de agosto de 2022. Chávez Morado, pintor revolucionario, <https://www.filosoficas.unam.mx/~morado/Morados/HTMLs/ChavezMorado.html>

aspiración artística. De ese desarrollo y la inquietud de apoyarse en esas asociaciones artísticas hay diversas fuentes documentadas, por consecuencia es posible encontrar evidencias de la participación de José Chávez Morado en grupos visuales como La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR (1934), El Taller de Gráfica Popular TGP (1938), Taller de integración Plástica, entre otros. Es viable que, a partir de estas participaciones, se puedan identificar momentos de influencia en su pensamiento, a partir de los cuales se entienda su prolijidad, flexibilidad disciplinar, capacidad de innovación técnica y capacidad de síntesis conceptual, características manifiestas en su obra, en una palabra, aprender el oficio y la visión de un artista plástico.

Un factor para considerar en este análisis son la diversidad de objetivos que tenían estas agrupaciones, pero coincidían en sus ideas de lucha social y convicción política. De los dos grupos mencionados, la Liga y el Taller, 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 social y, por supuesto ante los grupos de poder político. Pertenecer a grupos visuales, era necesario en esa época, tal vez mas que ahora. Eso parece reconocer Híjar Serrano al señalar 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 feudalismo.*<sup>43</sup>

La participación de cualquier integrante a estos grupos exigía una postura intelectual sólida basada en el conocimiento de la

---

<sup>43</sup> Híjar Serrano, Alberto. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX.*



historia, ante la necesidad de superar paradigmas estéticos establecidos hasta ese momento y también algunos 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 30, en que su actividad y producción comenzó a tener una trayectoria consistente, hasta los 90 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 Díaz de León su profesor de grabado, relación a la cual dedicamos un breve apartado en este estudio en el cual observamos una influencia significativa para el aprendizaje de la composición, así como 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, el artista silaoense explora otros grupos como es el caso del Centro de Pintura Saturnino Herrán donde conoce a otros artistas como Leopoldo Méndez quien ya era un artista consolidado. De manera confidencial el maestro confesaba su admiración hacia Méndez, y la evidenciaba al recoger algunos carteles de los postes de la calle para llevárselos a su cuarto de estudiante.

En 1933 ingresa a la recién formada Secretaría de Educación Pública y Vasconcelos había dictado la enseñanza artística como importante línea en su modelo educativo. Chávez Morado es nombrado maestro de dibujo en escuelas de educación bá-

sica, le toca respirar ahí las complicaciones de la burocracia del sistema de educación pública, las pugnas por plazas y posiciones, las asperezas del gremio... Logra ascender a inspector, pero no abandona la docencia, seguramente encontraba más cercanía con su vocación el enseñar que el administrar. También le sirvió para cultivar su personalidad y lograr mejores relaciones públicas.

En 1935, obtiene la jefatura de la sección de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de la misma Secretaría de Educación Pública. Con el trabajo más estable, decide 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 futuros, ahora con el apoyo 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 aparecen y se extiende e incursiona en el mundo de las artes escénicas al diseñar vestuarios y escenografías; también hace diseños decorativos.

En el mismo año, se relaciona con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR. Híjar Serrano, crítico de arte mexicano afirma que

no estaban sólo los comunistas, sino todo aquel que estuviera contra la guerra, contra el fascismo y el nazismo<sup>44</sup>

en una palabra, personas que estaban a favor de la paz. La Liga se muestra como una agrupación de gran alcance y con propósitos muy claros. En cuanto al primero, Híjar Serrano señala las participaciones de personajes de gran talla internacional que muestra gran compromiso social en sus obras, y que publican en el diario de la agrupación:

---

<sup>44</sup> *Caminos de libertad: José Chávez Morado*. Canal del Congreso, México. 30 de octubre de 2014. (web) 16 de agosto de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ksEqsrynmAQ>

Todo esto daba lugar a que el periódico de la LEAR *Frente a frente* tuviera colaboraciones de primera línea, lo mismo activistas contra el nazismo y el fascismo [...] como los hermanos Mann, que con Pablo Neruda, Nicolás Guillén, y con los norteamericanos progresistas como John Dos Pasos o William Faulkner.<sup>45</sup>

Con esos alcances y con la valiosa participación de grandes hombres de la cultura latinoamericana, la Liga se muestra como una agrupación de gran importancia, no solo para apoyar el movimiento social en México, sino fuera de sus fronteras, como lo sigue afirmando Híjar Serrano,

La LEAR fue la organización de este tipo más duradera, esto hizo que México se convirtiera en un centro de trabajo no solo estético y cultural sino un centro de apoyo de la lucha contra las dictaduras que proliferaban por todo Sudamérica, por el Caribe, con el apoyo no sólo a la República española.<sup>46</sup>

El propio Chávez Morado señala que entra al partido comunista en Barcelona y en opinión de Gerardo Unzueta Lorenzana, miembro del Comité Central del Partido Comunista Mexicano, llega en un momento realmente álgido, porque sucedían situaciones importantes para los obreros y campesinos:

Él entra [al partido Comunista] en 1937, en un momento decisivo de las transformaciones cardenistas donde el reparto de tierras es de gran fondo donde el movimiento social, el movimiento de trabajadores por sus reivindicaciones y por su organización independiente es más fuerte.<sup>47</sup>

Y una de las razones por las cuales el artista de Silao entra a la Liga, dice Híjar Serrano, movido por supuesto por su inquietud de beneficiar a las clases desprotegidas es

---

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> *Ibidem.*

por la necesidad de fortalecer las luchas populares, pero también por la necesidad de consolidar la comunicación con esos movimientos a través de la realización de panfletos, carteles y volantes. Actividad que lo acerca de manera inmediata y lógica a los grandes artistas plásticos de la época, que ya eran militantes distinguidos del Partido: Rivera, Siqueiros y Javier Guerrero.<sup>48</sup>

A partir de su ingreso al Partido Comunista, 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, distinguiendo su personalidad y carácter como artista. Pero su inclinación es fundamental en el desarrollo de su obra, en particular en la concepción del Monumentalismo, su ideología será clave para entender su propuesta, como se verá posteriormente. Por el momento, basta con señalar la importancia que su forma de ver el mundo impactará en todo su trabajo artístico.

En 1938 era parte del Taller de Gráfica Popular y sin haber abandonado su labor docente, lo nombran secretario general del Sindicato de Profesores de Artes Plásticas. A la par del trabajo de profesor, comprometía tiempo en su agenda 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*<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> 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 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.

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 del Partido Comunista, así como reforzar sus convicciones sobre el realismo social de su obra.

En el siguiente año, recibe el nombramiento de productor de arte de la SEP que lo compromete a entregar por lo menos 3 obras de caballete al año; mientras que 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 —recuérdese que para este momento Chávez Morado tiene 31 años—; a los 32 dirige la Galería Espiral con la intención de 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 con el seudónimo de “Chon” en el seminario *Combate de la Liga de Acción Política*.

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. Mientras que 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 con la intención de “contribuir al desarrollo de la cultura artística de México”, como 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.

Aunque dedica gran parte de su tiempo para realizar actividades que favorezcan la promoción de las artes, como la de forma parte, en 1945, del cuerpo de profesores de la Escuela de Arte del Libro, sin olvidar su actividad artística, pues sigue pintando y experimentando técnicas nuevas, además colabora también con una revista llamada *1945* y *1946*, la cual era una revista mensual del grupo Progreso Social Mexicano que edita Siqueiros.

Como muestra del intenso trabajo de gestión, son las siguientes actividades que realiza en los siguientes años. 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 del 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, 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, el 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 el proyecto para convertir la Alhóndiga de Granaditas de Guanajuato en un Centro Cívico y Cultural, que a la postre sería el museo regional

más importante del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH, en el centro del país.

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 ese país unos años antes, el cual decía que la India necesitaba una pintura como la mexicana, que *supiera establecer contacto permanente con el pueblo* y de fácil acceso, no en galerías elitistas.

En todo este trayecto se observa además de la intensa participación del maestro guanajuatense en grupos, asociaciones formales o informales, un constante activismo político y social, 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; [aunque se dice que jamás apartó su ideología política de su obra artística] 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

José Chávez Morado refiere un fuerte vínculo con Francisco Díaz de León durante su formación académica. Se descubre de esa relación, una influencia en aspectos tanto de carácter ideo-

lógico y humano, como la forma de abordar la figura humana, las escenas costumbristas del México popular y rural; en el encuadre plástico de cuadros y grabados; también en aspectos de carácter técnico y plástico, por ejemplo, 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 pintor.

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* que 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.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Ruíz Naufal, Víctor Manuel. *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, pp. 37-38.



El entusiasmo y la generosa enseñanza de Díaz de León para lograr una identidad mexicana, 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 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.<sup>51</sup>

El entusiasmo y la generosa enseñanza de este profesor, a quien hizo también entrañable amigo, influyó considerablemente en el artista guanajuatense para lograr una identidad mexicana, ideal de libertad y al mismo tiempo universal, como materialización artística y social en su discípulo, influencia que se verá reflejada tanto en las creaciones realizadas como en el pensamiento crítico de José Chávez Morado pero también en su propia identidad social y humana mexicanas, que desembocará en una especie de *generosidad estética*.

---

<sup>51</sup> Chávez Morado, José. “Francisco Díaz de León”, *Diorama de la Cultura. Excelsior*, 16 de agosto de 1964. *Apud* Víctor Manuel Ruiz Naufal, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, Instituto Cultural de Aguascalientes, p. 333.

¿Dónde y cómo se origina la *generosidad estética*<sup>52</sup> 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?

Se recordará que en el taller de Díaz de León algunas de las cosas que encontró fueron 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, de algunos 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 distingan 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 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 en 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.

---

<sup>52</sup> 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.

Chávez Morado fue un artista de los más prolíficos, realizó obras de todo tipo y en gran número pues su legado pictórico abarca más de dos mil que se encuentran en diversos museos e instituciones culturales y colecciones particulares de México y el extranjero; destaca a la par su actividad como gestor y promotor del arte. 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.

En cuanto a su trabajo en general sobresale **el trabajo interdisciplinar**, 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. 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.

Tampoco hay que olvidar la **capacidad de gestión cultural**, de difusión e impulso de las artes que lo llevaron a construir una trayectoria poco frecuente en los artistas. Gracias a ello, existen para disfrute del público el Museo Regional de la Alhóndiga de Granaditas, el Museo Olga Costa y José Chávez Morado, el Museo del Pueblo en Guanajuato, además del Museo Tomás y José Chávez Morado en Silao. Ilustra su gran **generosidad** la donación de su colección de arte prehispánico que hizo al pueblo de Guanajuato en 1975.

Asimismo, es fiel representante del arte plástico en Guanajuato, lo evidencian los murales que realizó en el Museo de la Alhóndiga 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 es posible señalar que Chávez morado significa la **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 entre los representantes del movimiento muralista: Diego Rivera, —aunque no haya hecho obra mural en el 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 hay en Guanajuato. Está presente uno de David Alfaro Siqueiros, aunque de forma inconclusa, en San Miguel de Allende; otro de Octavio Ocampo en Celaya; también hay de Raúl Almaraz en Irapuato; de Jesús Gallardo en León, entre otros. 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.

En este recorrido que tiene muchas pinceladas de biografía, en la que se abordan momentos de su formación académica y política, se ha reconocido al hombre, al artista y al político que fiel a su preocupación por los más débiles supo mantener en su obra y a lo largo de sus años, una postura de compromiso social que hacía evidente no sólo a través de su obra plástica, sino también manifestada en su personalidad, que nunca declinó ante el poder político casi absoluto que le tocó vivir al maestro Chávez Morado. En este apartado, destacan sus rasgos propios de propuesta artística que resulta en una gran síntesis de su forma de pensar y de hacer arte, que luego se manifestará en la intención de facilitar una gran obra que fuera consecuente con la idea, nunca el tamaño resultó tan necesario para albergar el ideal de libertad de un pueblo como está presente en la obra del artista de Silao, Guanajuato, obra que lo hace sobresalir dentro del fenómeno conocido como muralismo mexicano, de gran arraigo y antigüedad en la tradición del país.

## Capítulo 2

### **Del muralismo a la integración**



## Ontología del muralismo: necesidad religiosa, expresiva y política

Con frecuencia se piensa en el muralismo mexicano como una corriente artística, un estilo o una técnica, pero esencialmente es un *movimiento*<sup>53</sup> que abarca mucho más que sólo la expresión artística en muros, en realidad 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. Sus investigaciones han llegado a percibirse en el ámbito académico como un tema casi agotado, sin embargo, se advierte 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 no encontraron la mejor difusión por alguna razón, pero ha habido también otras que sufrieron intentos de acallamiento y disolución.

Tampoco se ha estudiado lo suficiente en sus aspectos técnicos, pues fueron notables las aportaciones que artistas mexicanos hicieron en ese rubro, según la ha referido, entre otros, el maestro Eliseo Mijangos de Jesús,<sup>54</sup> restaurador mexi-

---

<sup>53</sup> Un conjunto de sucesos orientados por una idea o concepto aceptado, no necesariamente convencionalizado o preacordado por personas que impulsan con intereses afines o diversos, que a la postre, trasciende en lo local o regional.

<sup>54</sup> Con ocasión de haber sido parte del jurado calificador de un concurso de *madonnari* en Guanajuato junto con el maestro Eliseo Mijangos, 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 primeros muralistas en los años 20 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*, proeza técnica que merece ser más estudiada y documentada, así como la propia obra del maestro Mijangos.

cano 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, por lo pronto interesa abordar la ontología del muralismo y su relación con la integración.

En este sentido habrá que advertir que hay varios tipos de muralismos, uno que se podría llamar artístico y otro llamado comercial o decorativo, se pueden distinguir por los propósitos que se han perseguido al crearlos, uno realizado para la mera contemplación y los otros para intentar llevar a un sujeto a la compra y consecuente consumo del objeto. Aunque existen en cierto momento, ciertas relaciones que se cruzan tanto en uno como otro tipo de muralismo, por lo pronto interesa sólo distinguir a ambos tipos de muralismos.

En general muralismo es toda expresión visual plasmada en muros en cualquier tiempo, es decir, desde aquellas expresiones descubiertas en las cavernas hasta las expresiones murales más actuales hechas con diferentes medios como el grafiti, pantallas LED, láser, esgrafiados o cualquier material. Por su parte el muralismo mexicano se refiere expresamente al movimiento pictórico surgido en los años 20 en este país, fundamentado en una concepción ideológica y política, definida desde las mentes de creadores mexicanos específicos. Y aunque hay coincidencias y profundas diferencias entre el muralismo pictórico y el llamado muralismo comercial, conviene abundar en la ontología de muralismo como denominador común, es decir, en las relaciones entre los muros y murales, en sus procesos creativos que los generan, 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, pero es fundamental reconocer la inquietud o motivo que genera su expresión en un espacio, en este caso, en la pared.



## Expresión mítica y religiosa

La historia muestra la necesidad del ser humano por dejar evidencia de su paso por este mundo, lo que lo ha llevado a expresarse pintando, horadando, raspando o cualquier otra forma que deje marca en las superficies, de tal manera que lo interior se vuelva exterior, que sus ideas 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 hacer eso?

¿Cuál es el motor de esa necesidad de expresar las ideas en muros o superficies? Por ejemplo, en la Edad Antigua y en diversas civilizaciones, se encuentra distintos testimonios pictóricos realizados en diferentes soportes, pero muchos encuentran las superficies idóneas para su expresión 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 las pirámides prehispánicas en México.<sup>55</sup>

En lo que concierne al territorio mexicano, Antonio Rodríguez en su historia de la pintura mural en México *El hombre en llamas*, propicia la reflexión sobre el origen de este impulso humano por expresarse con color y formas en muros y superficies. En particular se refiere, desde su propio punto de vista, a la necesidad expresiva, religiosa y mágica de los pobladores del mundo, concentra su atención en los murales hechos en el territorio mexicano, por pobladores de culturas mayas y nahuas. Orienta su reflexión y sus afirmaciones con base en el contexto conocido de esas culturas, es decir, lo religioso, referido a esa antiquísima relación 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.

---

<sup>55</sup> Bell, Julián. *El espejo del mundo. La más bella historia del arte jamás contada.*

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, 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 se pueden 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 diversidad de elementos y motivos de expresión, se puede 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.<sup>56</sup>

## Expresión visual política

Todo acto de expresión conlleva un ejercicio de poder, en este caso, se diría que toda forma de expresión visual intenta ejercer un poder de convencimiento por mínimo que sea; porque 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. O bien dentro

---

<sup>56</sup> Rodríguez, Antonio. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*. México. Thames and Hudson Londres, Librería Británica, 1970.

del campo de la política, que es el campo del poder por antonomasia, se puede identificar la vinculación estrecha entre la Revolución mexicana y la Revolución rusa, de tal modo que, en ambos casos, se nota 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.<sup>57</sup>

Esta relación presente entre poder y visualidad, ha significado que la pintura mural haya sido desde hace milenios una atractiva forma de expresar ideas, sin embargo lo interesante viene cuando la intención individual de una persona que simplemente quiere exteriorizar una idea que considera valiosa, 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 se le conoce hoy. Una vez establecida esa relación entre hecho y sujeto(s), lo otro es el objeto de esa relación, con ello se puede 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? Se había dicho que la necesidad de preservar mensajes en el tiempo por los medios físicos —pinturas, esculturas, glifos, relieves, etc.— que puedan superar los efectos del

---

<sup>57</sup> Locke, Adrián. *México, la revolución del arte 1910-1940*. México. Ediciones Turner, 2013.

desgaste, descomposición o erosión propios del paso de los años, tiene como objeto trasladar y transmitir conocimientos útiles para la supervivencia de 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 manada, conocimiento que será ventajoso para que las generaciones futuras sepan cómo cazar y tener alimento suficiente; 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. En este caso, las ideas de valor a transmitir en las personas busca ejercer el poder de 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; ahora bien los propósitos pretendidos pueden 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, los propósitos que mueven a su creación son los que hacen diferente al hecho cultural o artístico del muralismo, y por eso son distintos los muralismos religiosos, míticos y mágicos del muralismo político. Mientras que el muralismo como movimiento pictórico presenta rasgos muy particulares de los que será necesario ocuparse posteriormente.

## Otros muralismos

Parece un propósito común en las culturas del mundo evitar los muros lisos e insulsos, como si el vacío baladí no fuera suficiente e impulsara a hacer agradable a la vista las superficies quitándoles lo vacío e insustancial, agregando color, textura o formas. Porque el muro cumple con su función así, sin el adorno evita el paso del aire, resguarda al individuo de las amenazas exteriores y por eso mismo es un espacio amigable para el descanso del sujeto, y, sin embargo, es evidente que al muro le falta algo, el espíritu humano siente la ausencia de algo que va más allá de lo pragmático, necesita la belleza para poder sentir que el muro está completo. Pero hay cierta tendencia en las artes plásticas de un muralismo que no tiene mayor pretensión más que ser solo un objeto que delimita físicamente un espacio o contiene un área.<sup>58</sup>

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 del cual 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 expresan la belleza elemental de los materiales y con ello el sujeto se siente completo porque con

---

<sup>58</sup> Vid. Ruy Sánchez, Alberto. *El otro muralismo, Rótulos comerciales no. 95*. México. Artes de México, 2009.

eso muro es una síntesis de utilidad y belleza. No es que el muro carezca de ella, sino que en este caso el muro se podría decir que no proviene de la mano del ser humano, sino que es inherente a los materiales que integran el muro.

De esta forma es posible identificar por lo menos tres tipos de muralismos: el llamado comercial porque tiene como propósito principal el de ser útil para llamar la atención del posible cliente, es por demás señalar que este se mueve dentro del ámbito de la publicidad y habría que señalar que este tipo de mural cuya esperanza es la de orientar la opinión del individuo hacia cierto producto que puede ubicarse tanto en empresas como en instituciones de diverso rubro. Ejemplo de ello puede ser la difusión a través de un muro de una campaña política de un candidato a un puesto popular, una institución educativa que promueve sus logros o la expresión de la opinión de un sujeto o grupo de personas para llamar la atención sobre una situación presente en la sociedad como el abandono animal. Por otro lado, está presente el que se puede llamar el muralismo cero, en tanto sus paredes presentan sólo la belleza de los elementos que las integran, el color gris del cemento, las texturas que presentan las maderas, los colores de las piedras, etc. Y en tercer lugar el muralismo que se pudiera denominar artístico para distinguirlos de los otros dos. En este caso este tipo de mural también presenta ciertos elementos propios de los otros murales como la belleza, en particular se busca hacer alusión a un hecho fundamental como puede ser la identidad de un pueblo, o la valentía de un personaje, por medio del trazo y el color, sin dejar de lado la belleza de los materiales como en su momento hicieron varios muralistas y ganar con ello la permanencia de la obra ante el embate del tiempo. Ciertamente es la presencia de cientos de kilómetros cuadrados de superficies que constituyen el legado muralístico de generaciones de creadores de todas las épocas y que sería tema de otro texto el distinguir entre cuáles son expresiones típicamente artísticas y así poder distinguir las de otras expresiones que por su intención pueden denominarse comerciales o que obedecen a mecanismos propiamente panfletarios.

En tanto del muralismo mexicano como propuesta artística se han escrito numerosos libros y artículos, ha sido motivo de estudio desde varias disciplinas, de sus fundamentos teóricos, autores y obras es posible encontrar una vasta oferta documental. Puede ser abordado desde múltiples enfoques como objeto de estudio, sin embargo, bastará con analizar aspectos básicos que serán de interés para ahondar en la propuesta del monumentalismo, la cual se ubica incipiente en la actualidad, pero con referencias necesarias en la historia del muralismo y de la integración plástica. Por ello, conviene 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 el 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, se abordarán lo suficiente para describirlas y 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.

En México se ha hecho muralismo desde hace siglos, los primeros conocidos se atribuyen a la cultura olmeca del siglo VII a. C. y marcan para los estudiosos el inicio del inventario de miles de metros cuadrados de pintura mural mexicana.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Vid. Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano s.VII a. C./1968*. UNAM. México, 1972.

<sup>60</sup> Vid. Rodríguez, Antonio. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*. México. Thames and Hudson Londres, Librería Británica, 1970.

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 y 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.<sup>61</sup>

Por lo que toca a los murales del periodo virreinal, al inicio del siglo XVI fueron hechos mayormente por manos indígenas bajo la conducción de franciscanos y agustinos, que aprovecharon esos conocimientos técnicos previos con 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.

---

<sup>61</sup> La cultura teotihuacana merecería una atención especial en estudios artísticos o científicos, particularmente porque 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 valorar tanto sus aspectos técnico constructivos como su significados urbano-religioso-astronómico, ya que aún son motivo de estudio y descubrimiento de nuevos hallazgos.



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 se podría 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. Con esa forma de proceder se obtiene 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 se admiran, pero que seguramente en su momento fueron objeto de “corrección” por parte de los evangelizadores-conquistadores. Es posible 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.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. C. a 1968*, p. 20.

Luego de una extensa producción muralística, primero en templos prehispánicos y luego en tempos religiosos, es posible identificar 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 siglo 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 está presente 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 o celebrar sus juegos, combates y tradiciones, hacían lo mismo en templos religiosos, con historias y personajes ajenos al principio y propios después, para conjugar e integrar en una sola, una nueva cosmovisión de su realidad.<sup>63</sup>

Por su parte, en el siglo XVIII la influencia europea de la pintura en México va siendo menor pues “la pintura se empobrece y debilita en la Nueva España”<sup>64</sup> y da paso a innovaciones

---

<sup>63</sup> Vid. Castillo Azpeitia, Rafael. *Pintura mural de México. México*. Ed. Panorama, 1992.

<sup>64</sup> 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.

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. Mientras que en el siglo XIX se 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”<sup>65</sup> en agregar simbolismos propios, interpretaciones personales de los pasajes religiosos.<sup>66</sup>

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 siglo XX, que propiciaron un muralismo nuevo, 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.

---

<sup>65</sup> Suárez Orlando. *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. C. a 1968*, p. 31

<sup>66</sup> 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 son 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.

## El muralismo mexicano como movimiento artístico, político y social

Si bien, se ha visto que el muralismo mexicano tiene una sólida base fincada en la tradición mural prehispánica, milenario pasado que sirvió de riquísimo respaldo para impulsar nuevas formas de permeación social desde el arte, también se puede pensar que ésta es una tercera fase en la evolución de la pintura mural mexicana, pues la primera se le identificó en la primigenia posibilidad prehispánica, sin mayor influencia que la cosmovisión propia de los indígenas; la segunda, situada en la época virreinal, con toda esa yuxtaposición de símbolos, dioses y filosofías, y la actual, ajustada a la realidad de su tiempo, 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 primero considerado como el del nacimiento, auge y decadencia del muralismo mexicano como movimiento de 1921 a 1940 aproximadamente, el segundo y el reciente, que va desde 1940 hasta el presente.<sup>67</sup> Algunos autores la llaman pintura mural moderna, para distinguir esta nueva fase que ocupa su propio marco de estudio.

Se veía que, desde finales del siglo XVIII en las postrimerías del virreinato, se podían notar ya en la obra de artistas como Tresguerras un matiz 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 se puede observar 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. Recuérdese que el México de inicios del siglo XX es producto de un *hibri-*

---

<sup>67</sup> Vid. Locke. Adrián. *México, la revolución del arte 1910-1940*. México. CONACULTA-Turner, México, 2013.

*daje*<sup>68</sup> 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, puesto que 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 octubre de ese mismo año con José Vasconcelos como primer Secretario de Educación, y derivado de ello, en el plano artístico, surge también 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 relevantes

---

<sup>68</sup> *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 son de países sudamericanos o de los Estados Unidos de Norte América, además de que a la vez en esta zona del continente había ya una mezcla de culturas que sostenían dinámicas de conquista y por lo tanto de mestizaje o hibridación.

testimonios físicos a lo largo de 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.<sup>69</sup>

Como complemento de lo 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

---

<sup>69</sup> Jaimes, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, p. 15.

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<sup>70</sup>

El ambiente en que nace este movimiento, en los años posteriores a una revolución era un contexto 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 cultura nacional buscando acceso a lo universal”.<sup>71</sup> Había en ese inicio del siglo 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.

---

<sup>70</sup> Zamora Betancourt, Lorena. *Olga Costa. Un espíritu sensible*, p. 5.

<sup>71</sup> Cardoza y Aragón, Luis. *40 siglos de arte mexicano*, tomo 5, cap. 3, *La pintura y la revolución mexicana*, s. núm. de pág.

El *nacionalismo* en México se manejó como una ideología, es decir, una idea que 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 consciencia 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. Aunque la revolución y sus secuelas favorecieron este “renacimiento”, el deseo de hacer un arte público existía previamente.<sup>72</sup>

En los pueblos con 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”.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> González Mello, Renato. *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*. p. 10.

<sup>73</sup> Rosendo Uribe, Allan. *El auge de los nacionalismos y su repercusión en el arte: muralismo mexicano*. p. 226.



Se podría afirmar 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. 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.

Estas situaciones sirven 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”.<sup>74</sup>

Así mismo, la propuesta del muralismo se revela de vital importancia para la sociedad de ese tiempo, porque recoge sus inquietudes y permite avizorar otros horizontes, así:

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.<sup>75</sup>

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, objeto de esta investigación, Roberto Montenegro, Pablo O’Higgins, Alfredo Zalce, Juan O’Gorman, Alberto Beltrán, Aurora Reyes, Fanny Rabel, Arnoldo Belkin, Saturnino Herrán, Elvira Gascón, Án-

---

<sup>74</sup> Guadarrama, Guillermina. “El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas” Revista *CENIDIAP INBA-CONACULTA*. Núm. 21, 2013.

<sup>75</sup> Terzaghi, Cristina. *Muralismo y arte público monumental*. p.70

gel 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 Xochitotzin, Luis Arenal, Miguel Covarrubias, Raúl Anguiano, Jesús Álvarez Amaya, Adolfo Mexiac, Arturo García Bustos, Federico cantú, Jesús Guerrero Galván, Mario Orozco Rivera, entre muchos otros hombres y mujeres que se encargaron de inundar muros nacionales e internacionales, retratando la historia mexicana y creando un movimiento cuyos ecos continuaron resonando fuertemente en generaciones posteriores. También existen otros representantes del movimiento que no se mencionan aquí y que la historia no los consigna, como es el caso de Olga Costa, pues, aunque no se le ubica como muralista, sí los realizó en mosaico de vidrio con una maestría sin precedentes y con gran compromiso social.

Existen miles de metros cuadrados de muros en los que se exponen las diversas visiones de los muralistas a través de los años, desde 1921 hasta hoy que siguen dejando huellas indelebles en diversas técnicas y múltiples temas y narrativas en incontables muros de plazas y edificios. Se puede concluir que la confluencia de factores en el periodo posterior a la revolución mexicana fue propicio para la proliferación de artistas muralistas y sus obras, 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”.<sup>76</sup>

Sin duda, hay coincidencia en que el muralismo mexicano significó para esta 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

---

<sup>76</sup> Arteaga, Agustín. *Las artes visuales: el muralismo y la escultura urbana*, p.75

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 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.<sup>77</sup>

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. Así se da noticia del declive del movimiento y la consecuente pérdida de un medio expresivo como lo fue el mural.

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

---

<sup>77</sup> Herner, Irene. *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*. México. CONACULTA, 2004.

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 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<sup>78</sup>

Como en toda comunidad existen puntos de vista que difieren de los que en cierto momento detentan la batuta, en este caso el movimiento del muralismo no le faltaron personajes que estuvieran en desacuerdo con los postulados principales del movimiento, incluso llegan ser claros opositores. En tiempos en que escaseó el apoyo económico y político para los muralistas, es el momento ideal para que se descubra todo tipo de personajes que en algún momento no se mostraban como contrarios al movimiento, pero que lo hacen llegado el momento, pero también se reconoce que, en el natural desarrollo de cosas humanas, todo tiende al cambio y el arte no está exento de esta naturaleza cambiante, el arte más que nada. De señalar esa situación se encarga Cardoza y Aragón al indicar 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

---

<sup>78</sup> *Ídem.*

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 esclarecimiento 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<sup>79</sup>

En los años 50 del siglo 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, 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.<sup>80</sup>

Este breve panorama del desarrollo pictórico presenta el inicio, desarrollo y superación del Muralismo como propuesta y una nueva dirección se propone como si se tratara de una necesidad que el artista necesita satisfacer, busca un estado de cosas que supere al presente, han quedado detrás las propuestas simples y ahora los nuevos tiempos requieren una respuesta integral en las artes plásticas, con el tema de alcanzar una mejor completitud, se abocan en la búsqueda de cierta unidad en las artes.

---

<sup>79</sup> Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*, p. 77.

<sup>80</sup> Vid. Manrique, Jorge Alberto. *La crisis del muralismo*. México. En enciclopedia El Arte mexicano. Arte contemporáneo vol. II. Salvat, 1986.

## El reto del sincretismo y la síntesis visual

La intención de 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 es tal vez uno de los mayores temores de un muralista.

Ese propósito da pie a que 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 del mural *Epopéya 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 la Malinche de Orozco en el antiguo colegio de San Idelfonso,<sup>81</sup> en ambos casos, vale la pena estudiar las formas en que los artistas han logrado la síntesis

---

<sup>81</sup> 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/amoxtli/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 [...] 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.

visual y eventualmente el sincretismo ante temas de alta complejidad conceptual abordados en el hecho artístico a través de la pintura mural.<sup>82</sup>

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 sustentaron 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 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 del momento posrevolucionario ha de:

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

---

<sup>82</sup> Affron, Matheu. *Pinta la revolución: arte moderno mexicano 1910 - 1950*. México. Philadelphia Museum of Art, 2016.



que garantice un espacio adecuado para la opción individual y la promoción colectiva.<sup>83</sup>

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 como posibilidad de advertir los rasgos de identidad<sup>84</sup> y que con frecuencia también utilizó con la finalidad de que recu- pere y promueva para la transformación social.<sup>85</sup>

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.<sup>86</sup>

Problemática nueva en superficies tradicionales, parece señalar Tibol porque, aunque se hayan descubierto e inventado otros medios de expresión plásticos o de otra naturaleza, el hombre de la calle sigue prefiriendo el muro como el medio más accesible para expresar su sentir, así lo indica la historiadora de referencia:

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 comu-

---

<sup>83</sup> Terzaghi, Cristina. "Muralismo y arte público monumental". *Rev. Reflexiones del Muralismo Mexicano en el siglo XXI*. Año 2, núm. 2, UNAM, 2017, p. 70.

<sup>84</sup> *Ídem*.

<sup>85</sup> *Ídem*.

<sup>86</sup> Zamora Betancourt, Lorena. *Olga Costa. Un espíritu sensible*, p. 5.

nicación 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.<sup>87</sup>

Sin embargo, a pesar de este reconocimiento que hace la crítica de arte, 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. Como puede verse, un nuevo momento se acercaba y urgía a los artistas a integrarse a las necesidades cognoscitivas, materiales, formas de pensar del nuevo contexto. Era como si ante el advenimiento de un nuevo arte, quizás la misma expresión artística demandaba esos requisitos del artista, como si le empujara a entender que la tarea que se avecinaba y que ya estaba presente de alguna manera, no podría enfrentarse de forma solitaria, individual. En comunidad tendría que enfrentar el reto de desarrollar el nuevo momento del arte.

---

<sup>87</sup> Tibol, Raquel. *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*, p. 157.

## Capítulo 3

# **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— y que bajo el tema adquiere diversos significados. En primer lugar, la integración simbólica 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. En segundo lugar, 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. 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 ideales 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 diferencia del resto de las especies animales, dado que la humana es 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, el humano desarrolla evolutivamente la capacidad del pensamien-

to abstracto, de pensar en cosas que aún no pasan, que aún no existen y por ello, se pueden tomar decisiones en base a previsiones, es decir, hacer cosas que no son esenciales para el momento presente, pero que son fundamentales para momentos futuros. Pensar en la permanencia, en la perdurabilidad, en la trascendencia lleva a recapacitar en los métodos y formas más convenientes, desde ese propósito, para crecer y desarrollarse en comunidad. Los símbolos han sido muy útiles para este propósito de permanencia, trascendencia, supervivencia.

En las diversas disciplinas que estudian las relaciones humanas en sociedad, hay cierta coincidencia en que las civilizaciones surgieron de la elemental necesidad de los seres humanos de vivir en comunidades con la intención de sobrevivir, imponerse al medio físico, someter al resto de las especies. Esa determinación, por medio de la suma de recursos en colectividad, era necesaria para no extinguirse.

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 eran una buena opción para aceptarlos y nombrarlos.

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, 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, se entiende 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 distinguen de otras. Podemos conocer y estudiar a esas civilizaciones por las evidencias encontradas en diversas latitudes del mundo. Testigos de su existencia son los vestigios que dan información, a veces clara, a veces velada, sobre sus formas de organizarse,

distribuir tareas, los miedos a que se enfrentaban, la tecnología con la que contaban, las formas de dominar y explotar el entorno físico, sus deidades, la estructura social, entre otras.

La agrupación tribal fue una de las primitivas formas de integración, en que al parecer se congregaban mayormente en razón del parentesco y luego en formas de asociación más complejas. También se distinguían porque se movían de lugar en lugar luego de agotar los recursos del sitio, así se fueron organizando en 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. Como consecuencia 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, pues la eficiencia de los asentamientos requería cada vez mayor desarrollo tecnológico como en su caso la agricultura que los necesitaba para generar los alimentos mínimos necesarios para sobrevivir primero y luego, para acumular los excedentes que requerían pensar en espacios de almacenamiento y resguardo, y en relación estrecha con la escritura, consecuencia inmediata de la necesidad de registrar tales excedentes. La escritura diversificó su utilidad y significó, luego del lenguaje oral, uno de los inventos más transformadores de la humanidad, solo posible en la vida *civilizada*, eso 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*, ir más allá del 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 su persistencia significara un hecho fundamental para conservar la esencia de la civilización que lo registrara.

En este estudio, civilización es 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 es el conjunto de rasgos identificables que caracterizan a esa civilización: ideologías, creencias, leyes y formas de organización institucionalizadas o gastronomía, entre otras cosas.

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 se ven en los testimonios que hay hoy de esas primeras civilizaciones que parecen indicar, en algunos casos, 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**

En su más amplia forma de expresión, el agua es sinónimo de vida. No sólo tiene en su elemental combinación de átomos de hidrógeno y oxígeno las propiedades químicas necesarias para ser el anfótero universal, porque posee 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.



Se sabe 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 estado próximas a ríos o lagos. Por esos rastros es posible darse cuenta de que su relación con el agua no ha sido solo en el sentido pragmático de sobrevivencia biológica, sino de convivencia espiritual.

Los ríos y lagunas, como 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, solo queda recurrir a suposiciones de cómo se daba esta relación, dado 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.<sup>88</sup>

Ante esta situación es posible pensar que el proceso de deificación del agua, bajo la noción de un elemento vital que podría extinguirse y que despertaba 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

---

<sup>88</sup> Barreau, Jean Claude y Guillaume Bigot. *Toda la historia del mundo*. Trad. Sofía Tros de Ilduya, p. 15.

racional y se hospedaban en la parte sobrenatural de la conciencia del hombre.

Por ejemplo, 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, de concebir el espacio, o de entender el mundo y de afrontarlo. Actualmente por el conocimiento que se tiene de esas civilizaciones es posible diferenciarlas por sus símbolos, de la misma forma también se pueden conocer por su filosofía y formas de gobierno.

Ante la presencia de la escritura, lenguaje y arquitectura que se expresan a través de símbolos o son símbolos en sí mismos surge un cuestionamiento sobre las directrices que hacen diferente a cada civilización ¿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 sintetizar adecuadamente lo dictado por sus gobernantes?

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 muchas personas información que logra definir con claridad los rasgos de cada una. Eso propició que se distinguiera con claridad una esfinge egipcia de una cabeza olmeca o un mural egipcio de uno mesoamericano. Es posible distinguir la forma, el color, pero tal vez el significado quede lejano para la mayoría de los espectadores.

### **Arraigo físico e identitario**

Es difícil imaginar la sobrevivencia de las primeras tribus humanas, al ir de lugar en lugar en busca de comida como animales,

plantas, semillas o lo que fuera comestible. El arraigo era cosa casi imposible, porque 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 irrupción de la escritura en la vida humana que hizo posible que se preservaran la mayor cantidad de conocimientos para transmitirlos de generación en generación.

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 e incluso explorarlo y conquistarlo. 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, agréguese a ello que este mismo territorio era compartido con otras especies y con otras tribus nómadas.

Si el conocimiento por medio de la escritura provocó la aparición del sedentarismo, sin duda este 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 una investigación anterior con el tema del urbanismo cultural, se analiza 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* como *homo ludens*, en el sentido de que el ser humano que siente inclinación por las cosas prácticas es el mismo que siente la necesidad del juego, como si se sintiera impelido a escapar del plano de la necesidad para complementarse con eso que lo hace ser en cierto momento característicamente humano, el juego que por su naturaleza le permite en cierto momento adoptar otro rol, vivir en otro tiempo y lugar distinto al que radica.

### *Homo faber-Homo ludens*

Es evidente que el binomio *homo faber-homo ludens* aquí se presenta con un significado distinto al que se encuentra en la cultura clásica griega, pues en aquella el *homo faber* es el hombre que se interesa en las cosas prácticas, el que fabrica, elabora o produce, en tanto que el *homo ludens* es lo opuesto a aquel tipo de ser humano. El *ludens* es el sujeto que valora sobre todo su ociosidad, su libertad y como tal, el trabajo es indigno del *homo ludens*. En cambio, aquí se le toma sí como el *homo faber*, el que fabrica, manipula con habilidad su entorno físico y lo transforma, pero 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, o al 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 representacional 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 representaciones. En sus vasijas se pueden ver referencias de sus deidades, en sus pinturas identificar 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. El hecho de que no haya evidencia material suficiente hace pensar que las primeras civilizaciones son *originarias* y por ello que no tuvieron influencia de otras previas y, por lo tanto, que tuvieron todo por inventar, todo por explicar y definir bajo conceptos propios nacidos de sí mismos, por eso se considera que son a su vez origen de toda forma de vida social que se tuvo por primera vez en el mundo conocido. Lo que se conoce de ellas se sabe por las evidencias que han dejado a su paso por la historia, códices, libros, petroglifos, esculturas, herramien-

tas, cerámica, arquitectura y objetos que aportan información de sus formas de pensamiento, ideología, costumbres o avances tecnológicos. En esa información se identifica una uniformidad que parece falsa o por lo menos extraña.

Desde la prehistoria ha habido inmensos avances científicos y técnicos, y 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 diferentes. 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 fragmentadas.<sup>89</sup>

## Símbolos hechos materia

Hombres y mujeres de la prehistoria se parecen mucho físicamente a los hombres y mujeres de hoy. Si se coincidiera en un lugar público como el metro o el cine con personas de hace seis mil años es muy probable que no hubiera mucha diferencia.

---

<sup>89</sup> Vid. Bulgheroni, Raúl. *Ciumanidad. Dimensión Humana en los asentamientos urbanos*. México, Diana, 1985.

Pero tal vez en sus casas o ciudades, habría 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.

Por ejemplo, hoy en día existen tribus salvajes, desnudas, tal vez caníbales, viviendo en primitivas chozas situadas en selvas casi desconocidas del 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. Se convive temporalmente con ellos, tan solo con diferencia de lugar. Somos congregaciones humanas pero distintas por la forma que se ha dado al propio entorno, desarrollados en mayor o menor grado, pero regidos por los mismos códigos: se cree lo que se ve, pero se admite y da valor simbólico a oculto o lo ininteligible. Aunque lo tangible, lo “a la mano” tenga el valor de lo indudable, de lo inmediato, sin embargo, para muchos sigue siendo de más valía lo mediato. Por ejemplo, Barreau señala:

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.<sup>90</sup>

En cuanto sirven al hombre para representar eso que está más allá de las cosas inmediatas, los símbolos no solo son útiles para

---

<sup>90</sup> Barreau, Jean Claude. *Toda la historia del mundo*. p. 41.

dar significados a las cosas, para convencionalizar, socializar o permear su esencia con sus semejantes, también sirven para sincretizar poderosas ideas, téngase en cuenta 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 medios para transmitir esos símbolos sean los más perdurables: papel, piedra, lienzos, muros, la escritura sobre pergaminos, grabados sobre piedra, madera o muros, pinturas o diversos materiales sobre muros, esculturas, incluso los propios elementos arquitectónicos podían ser portadores de simbolismos, pues existen varios ejemplos de estudios que lo demuestran, uno de los casos más representativos en cuanto a enseñar ocultando es *El misterio de las catedrales* de Fulcanelli, en donde se examinan los elementos que, grabados en piedra, enseñan la ruta a quien tiene ciertos elementos para entenderlos.

Otro de los ejemplos más conocidos de la intención de expresar su sentir son los muros de las cavernas de Lascaux que sirvieron para consignar y preservar las ideas que aquellos hombres y mujeres prehistóricos que consideraban valiosas y debían ser salvaguardadas. Eso es evidencia de que los seres humanos de los periodos históricos conocidos tienen una misma intención. Se ve el mundo concreto para luego abstraerlo, interpretarlo y luego representarlo 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 permanecer en el tiempo: 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, muestra de lo que se dice son muchos de los edificios de las culturas antiguas. Por lo tanto, parece que hay algo que permanece en el ser humano: personas fabricando su entorno conforme a los símbolos que creado y la arquitectura, escultura o pintura, no hace más que reproducir esos ideales en



materia. Téngase esto en cuenta, puesto que el trabajo de Chávez Morado responde casi en su totalidad a esta inquietud, la de reproducir un ideal en la materia. Por lo pronto, conviene hacer un recorrido histórico desde las figuras encontradas en un lugar cerca de la metrópoli hasta otro situado en una de las culturas marginales, en este caso desde Francia a México.

### De Lascaux a San Ildefonso

En ese tiempo pasado, del que sólo queda imaginar cómo sucedieron las cosas, las personas que bajaron con antorchas a las profundidades de una caverna inhóspita y peligrosa, expuestos a las mordidas de insectos y víboras o alimañas en general, no buscaban 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 hoy resulta en gran parte inteligible, pero que llevaba a estos individuos a exponer su vida por hacer una tarea peligrosa y quizás para algunos de sus coterráneos “inútil”. Pero de algo se puede estar seguro, aquellos sujetos 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 hoy.<sup>91</sup>

Con similares intenciones tal vez, los muralistas, artistas del siglo XX en un México un tanto menos salvaje que aquel pasado prehistórico, pero también con una misma inquietud —la de compartir un mensaje a través de medios lo más permanentes posibles— 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

---

<sup>91</sup> Vid. H. Gombrich, Ernest. *Breve historia del mundo*. Barcelona. Booket, 2014.

través de una fórmula conocida y perfectamente vigente desde Lascaux. Tal vez no tuvieron que bajar con antorchas, pero sí tuvieron que descifrar los signos de su tiempo, declarar ideas y arriesgar posturas en la realización de un ejercicio de síntesis simbólica, que equivalía de cierta forma también a arriesgar la vida misma, y con ello poder expresar ideas en los muros, ya no de cuevas inhóspitas sino de visibles paredes en edificios públicos ante las masas analfabetas, pero también ante cultos y feroces críticos. Los muralistas subían a los andamios sin antidotos 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.

Centrándose un poco en la magnitud de patrimonio que dejaron los hombres prehistóricos en las oquedades citadas, es posible imaginar el esfuerzo que supuso expresar una idea en un sitio de esas características. En Lascaux se pintaron mayormente animales, en sus paredes a lo largo de unos ochenta metros de longitud se han catalogado 1963 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!” Desde cierto punto de vista esas imágenes son modelo para ver el mundo, una cosmovisión que limita el propio punto de vista, pero esa visión de mundo es lo que originó la

creación de esas pinturas y grabados, quizás a eso se refería el pintor cubista cuando señalaba la problemática al observar esos murales.

Por otro lado, 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. Resulta relevante la ausencia de figuras humanas. Pareciera que no eran objeto de atención o tema de interés. Hay una única figura con esos rasgos 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 influye en la forma de representarlo, lo que sugiere que pretendían dar un valor distinto para el hombre.

Con la propia salvedad y teniendo en cuenta la distancia espaciotemporal, algo similar sería la forma de describir los muros de San Ildefonso,<sup>92</sup> 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. Dos momentos con supuestos intereses en común, uno de hace 15 mil años y el otro de hace 100 años, en la prehistoria uno y en la historia contemporánea el otro; pero con una intención que los hace en cierta forma semejantes: la de llevar al muro unas ideas por ciertos medios que resulten de fácil comprensión para quien los vea. 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

---

<sup>92</sup> Nos referimos a los muros del Antiguo Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, en el Centro Histórico que fue sede de la Escuela Nacional Preparatoria de la Universidad Nacional de México, entre 1867 y 1989. Sus muros fueron ofrecidos a los artistas para realizar los primeros murales de ese movimiento artístico mexicano, entre 1922 y 1940.

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. En una palabra, a pesar de todas esas cosas que los ocupaban no desatendían la atención a lo invisible. Por la otra, una sociedad evolucionada pero desigual, que unos pocos tienen resuelta su subsistencia alimentaria y sanitaria, centra su atención en un sistema de creencias que se orienta por valores económicos y culturales más complejos, pero que, sin embargo, también tiene la misma necesidad de expresar por medio del símbolo, la espiritualidad, la trascendencia y su 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 y se hizo patente la necesidad del trabajo conjunto, rápidamente se pasó de la idea de un muralismo pensado como una tarea exclusivamente individual a otra etapa, la de realizar la tarea juntamente con el arquitecto que proyecta obras nuevas en la que el resultado pudiera ser el de la suma de las aportaciones disciplinares 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. Había que enfrentar juntos el reto de avanzar en el sendero de lo moderno sin olvidar la tradición como uno de los elementos identitarios fundamentales.

## Dialéctica de la modernidad y el nacionalismo

Así fue como 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.<sup>93</sup>

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 y enriqueció las miradas de los artistas mexicanos 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.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Vargas Salguero, Ramón. “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 21.

A partir del vínculo interdisciplinario, surge una oportunidad con la que se estrechará aún más este propósito de integración ejemplo de ello es la construcción de Ciudad Universitaria en 1947. 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 de las demás artes, superando así la yuxtaposición, para transitar hacia una nueva forma de arte: el integrado”, sostiene Salguero.<sup>95</sup>

En esta dirección, es posible 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 parte de la crítica, el mensaje esconde una trama política que opaca su expresión meramente artística, otros por su parte, reconocen este binomio a tal grado que lo señalan como parte de la congruencia con su obra y parte del compromiso social. Así lo expresa el artista plástico José de Santiago Silva,

quizás lo más importante es que supo ejemplificar en sus trabajos, en su pintura y en su dibujo, muy especialmente en su dibujo, la causa primigenia de su inspiración comunista o socialista que fue la justicia social. Ese es el tema de sus trabajos, permanente, es el *leitmotiv* de su carrera artística.<sup>96</sup>

A partir de este reducto que atraviesa la historia del arte, la extensa obra de Chávez Morado devela su naturaleza que corresponde

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>96</sup> *Caminos de libertad: José Chávez Morado*. Canal del Congreso México. 30 de octubre de 2014. (web) 16 de agosto de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ksEqsrynmAQ>

a su tiempo. Es por ello que, del compromiso político, social y cultural de Chávez Morado, emanaron posibilidades artísticas envueltas en 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.<sup>97</sup>

De ahí que en opinión de Jean Charlot “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”.<sup>98</sup> Esta asimilación múltiple de lo prehispánico, lo colonial y lo contemporáneo caracterizan la labor del pintor de Silao, además de nutrir su labor política encausada a la educación artística que ejerció Chávez Morado, forjando así su propia identidad, reducto de la conformación nacionalista. A partir de esta nueva síntesis 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, las diferentes propuestas de cada una de las direcciones de estos artistas, 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

---

<sup>97</sup> De Santiago Silva, José. *José Chávez Morado*, Col. Artistas de Guanajuato, p. 10.

<sup>98</sup> Charlot Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, p. 45.

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”.<sup>99</sup>

Sin embargo, esas divergencias no impidieron 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” en el Museo Diego Rivera, 1999, expuso lo siguiente:

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.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>100</sup> Escobar, Andrés. *Muralismo del Mtro. José Chávez Morado en Guanajuato. Biografía mural no autorizada. Tesis*. Universidad de Guanajuato, 2013, p. 191.



Como señala Vargas Salguero, en opinión de Chávez Morado “el país estaba en el umbral de vivir un nuevo momento de integración 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 para los pintores y escultores el problema resultaba el mismo, tal como lo pregonó Siqueiros y que cita el propio Salguero puesto 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.<sup>101</sup>

Ante esta dificultad que expone Vargas Salguero, simultáneamente afirma que Chávez Morado tuvo razón al señalar que la problemática 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.<sup>102</sup>

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

---

<sup>101</sup> Vargas Salguero, Ramón. *José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica*, op. cit., p. 22.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 23.

mostraron que el proyecto de Ciudad Universitaria coronó la búsqueda de una expresión auténtica.

Posteriormente, explica Vargas 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 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.<sup>103</sup>

Esa pretendida integración por lo menos con el maestro guajuatense siguió mostrando que si era posible, pues 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 ac-

---

<sup>103</sup> *Ídem.*

tual, 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.<sup>104</sup>

En relación con esa connotación, *integración no significaba fusión*. Vargas 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, antepechos decorativos’”. En este caso la referencia es 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 titulado *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

---

<sup>104</sup> *Ídem*.

que “lo que distingue la arquitectura moderna es con seguridad un nuevo sentido del espacio”.<sup>105</sup>

Es por lo que la revolución plástica desarrollada por Chávez Morado conduce a una prospectiva social, y tal parece este artista plástico no podría actuar de otra manera por la aceptación de ciertos principios teóricos que bien señala Valdivia,

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.<sup>106</sup>

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.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Banham, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. pp. 14-15.

<sup>106</sup> Valdivia, Benjamín. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*. pp. 42-43.

<sup>107</sup> Ramón Vargas Salguero. *José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica*, p. 25.

La intención de Chávez Morado de fusionar armónicamente las disciplinas que confluyen en un proyecto arquitectónico requiere la voluntad para superar las diferencias teóricas y prácticas que indudablemente están presentes en los individuos y grupos que participan, pero tendrían que superarse si se aspiraba a tener una identidad que distinguiera a la arquitectura y a todas las artes implicadas en el proyecto.

### 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 sostenía ese punto de vista. Lo expresó 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 definieran como arquitectura nacional mexicana ante el concierto de estilos y corrientes arquitectónicas existentes en el mundo, una arquitectura mexicana con personalidad internacional. Escribía:

sí 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...<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Cacho, Raúl. "A la defensa de Monsieur Jeanneret". *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*. número 1, septiembre 1948, México. 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 de 2017.

Su declaración no intentaba denostar el estado actual de la arquitectura mexicana, basado en estilos coloniales; pretendía despertar el interés por considerar a fondo las razones del problema: cómo transitar de una arquitectura mexicana atrapada en una estilística colonial o en aislados intentos de nueva arquitectura mexicana, hacia una que incorporara en su esencia la riqueza cultural de la que son 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 del 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 de 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 se supo posteriormente 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. 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 *Espacios*, existe 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 la ha excluido de los planes nacionales y 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 poder,<sup>109</sup> referiría Híjar ya en plena primera década de siglo XXI.

El problema de la integración se torna más complejo y hacen falta exponentes firmes, citando a Cacho, pero, sobre todo, bien formados en el ejercicio conceptual y práctico de la diversidad temática que se requiere para abordar temas de tan alta complejidad; haciendo necesaria 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. Así que, en esa opinión de Cacho, queda a la vista que no es suficiente lo conceptual y lo práctico de la disciplina arquitectónica. Resulta indispensable el apoyo del poder político para lograr esa pretendida integración. Unificación disciplinar quizás no sea sólo una suma ciega de esfuerzos sino una verdadera síntesis en la que cada uno sepa desarrollar su propia actividad en la orientación de lograr un mejor resultado que por sí solos cada uno no puede alcanzar.

---

<sup>109</sup> Híjar Serrano, Alberto. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, p. 16.

## Integración plástica

Es por eso que 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 consumación de la Independencia en 1821 y la Revolución de 1910, la búsqueda de una renovación de lo nacional, un renacimiento de “lo mexicano”, era una apuesta nacional impulsada desde la cúpula política del país, lo que hacía necesario definir desde la pintura, la música, la gráfica, la literatura, la arquitectura, etc., los rasgos que las caracterizaran y dotaran de esa personalidad propia ante el mundo. La actividad arquitectónica 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 sus límites y posibilidades, sin embargo, la disciplina en cuestión 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 los proyectos arquitectónicos es en donde confluyen mayor necesidad del trabajo multidisciplinar y, tal vez también por la mayor coincidencia de intereses por participar en el plan y en la obra, en razón de las importantes inversiones económicas naturales en ello.

Pero no solo la pintura, escultura, arquitectura o el urbanismo eran elementos de la pretendida integración plástica. En esa intención también estaba contemplada la política, la filosofía, la historia, entre otras disciplinas, que eran también elementos indispensables en esta ecuación. En suma, toda la cultura debería de desarrollar y luego expresar el aspecto de lo mexicano. Sin embargo, la atención estaba centrada en la disciplina arquitectónica, tal como lo hacía notar uno de los más grandes exponentes del muralismo mexicano, Leticia Torres:

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.<sup>110</sup>

No obstante, hay quienes recogen distintas interpretaciones que se les daba a la expresión Integración plástica. Por ejemplo, Torres menciona que en 1940 era interpretada como

movimiento, concepto, intereses políticos y económicos, utopía, imagen de progreso, necesidad urbana, corriente internacional, continuidad o fin del movimiento muralista mexicano, etcétera.<sup>111</sup>

Todas esas interpretaciones se correspondían con el contexto que se presentaba hasta cierto punto confuso, puesto que — continúa diciendo la autora— 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.

En cambio, 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 influida por el desarrollo urbano y la superación del nacionalismo revolucionario la cual 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

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>111</sup> 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>

revisión de las formas actuales de hacer arte, arquitectura y urbanismo y con ello orientar las nuevas formas de hacerlo desde una reflexión y conocimientos más profundos de los problemas del mundo hoy.<sup>112</sup>

En este contexto de una sociedad dinámica que pugna con alcanzar la estabilidad y basaba su aspiración en cierta unidad que no tenía y que algunos señalan el advenimiento de cambios en la forma de desarrollar las artes, como es el caso de Chávez Morado que así lo escribe en 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 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.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Híjar Serrano, Alberto. *La integración plástica en La arquitectura mexicana del siglo XX*, p. 148.

<sup>113</sup> Chávez Morado, José. “*La búsqueda de la nacionalidad*”, en *Espacios*, Revista de Arquitectura y Artes Plásticas, número 1, septiembre 1948, México. 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.

Como este, muchos otros pronunciamientos, discursos, artículos y discusiones proliferaron en torno al 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 el 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 disímbolas 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 tuvieran mayor amplitud disciplinar, y otros más como José Chávez Morado o Mérida, abonaban con discursos y argumentos constructivos que buscaban cómo lograr tal tarea. En lo general en la comunidad de artistas y arquitectos se percibía un buen tono e ideas esperanzadoras para transitar a una plástica mejor e integral en una búsqueda por superar la mera decoración de edificios, y así lograr una colaboración real entre constructores y artistas. Y a pesar de las dificultades que se presentaban el proyecto de integración plástica mostraba cierto desarrollo, lo suficientemente avanzado como para ser identificada como fuente de otras formas de hacer arte y construcción, con la idea de subsumir en una sola cosa lo bello y lo útil. En este caso, la arquitectura se muestra como la base material en la que pueden fundirse las esperanzas de los artistas plásticos, pues

esta actividad tiene no sólo los muros sino los espacios suficientes y adecuados para que se muestren la pintura, la escultura u otro tipo de arte plástica.

## Integración plástica mexicana

En este sentido, es la arquitectura una especie de 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.<sup>114</sup>

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, por lo tanto, también se leen factores humanos que intervinieron para lograr su edificación. Agrega Mumford que

el constructor pone de manifiesto la clase de hombre que es y a qué clase de comunidad sirve.<sup>115</sup>

De alguna manera se intenta reconocer la idea que está detrás de la obra arquitectónica y plástica para poner de relieve la mixturización presente en dicha edificación y que en su desarrollo

---

<sup>114</sup> Mumford, Lewis. *Arte y técnica, Pepitas de calabaza*, p. 151.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

concluye en el concepto de integración plástica. En este sentido, el 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 “social” de quienes intervinieron. En el contexto mexicano posrevolucionario y con el propósito integrador a través de la educación, las artes plásticas y la arquitectura, la necesidad de transformar las ciudades, evidenciar su progreso, trajo consigo programas políticos y educadores que lo permitieran. 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 Valdivia señala con agudeza 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.<sup>116</sup>

Ante ese plan cultural vasconcelista, los artistas bifurcarán sus ideas y técnicas en contraste, pero también a favor, con otras disciplinas, como la arquitectura. Teniendo de fondo esa contradicción, Vargas Salguero abre dos cuestiones que dan la po-

---

<sup>116</sup> Valdivia, Benjamín. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, pp. 42-43.

sibilidad 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”.<sup>117</sup>

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 ungidos bajo la misma corona presupuestal.<sup>118</sup>

Pero, antes que todo es necesario aclarar la función de la arquitectura, la cual, tal como lo afirmó Mumford, no está condenada a fracasar, sino que, por el contrario,

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 la arquitectura, primero hemos de hacer justicia al funcionalismo (y ver cómo en nuestro tiempo la parte mecánica se confundió con el todo).<sup>119</sup>

Ahora, también es necesario retomar los antecedentes que nos indican dos palabras clave: *nacionalismo* y *modernidad*, en el

---

<sup>117</sup> Vargas Salguero, Ramón. “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica”, en *José Chávez Morado. Su tiempo, su país*. Guanajuato. Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, p. 20.

<sup>118</sup> Valdivia, Benjamín. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, p. 50.

<sup>119</sup> Mumford, Lewis. *Arte y técnica*, pp. 154-155.

ámbito de la arquitectura, inherente, por supuesto, a las manifestaciones culturales universales. Frente a estos dos vocablos que refieren a posiciones que pudieran ser encontradas, 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.<sup>120</sup>

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”<sup>121</sup>

que pregonaban el vínculo entre arquitectos, pintores, escultores, ingenieros, filósofos para lograr esa integración plástica.

En ese tema apunta Chávez Morado 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

---

<sup>120</sup> Banham, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, p. 14.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 21.

mural mexicana, buscaron su asimilación o la integración de sus diseños o en obras que estaban ya en construcción.<sup>122</sup>

Eso en cuanto a las líneas que seguía la integración plástica, no obstante, el pintor de Silao apunta a un personaje que fue decisivo en la edificación integracional de Ciudad Universitaria, de quien da noticia a continuación,

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.<sup>123</sup>

En la integración del equipo que habría de desarrollar los proyectos de Ciudad Universitaria y de la Secretaría de Educación Pública, existían diferencias. No era un grupo homogéneo, y sin embargo tenían un objetivo común, pero con una visión política bastante amplia. Vasconcelos da cabida a las diferencias tal como se cita a continuación,

Con la Universidad Nacional y con la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos pudo unificar una masa de artistas disím-bolos 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.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Escobar, Andrés. "Muralismo del maestro José Chávez Morado en Guanajuato: Biografía mural no autorizada" Tesis. Universidad de Guanajuato, 2013, p. 49.

<sup>123</sup> *Ídem.*

<sup>124</sup> Valdivia, Benjamín. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, pp. 42- 43.



Tal diversificación en los equipos obedecía a la tensión que existía en la política cultural que surge a partir de contemplar la tradición y el universalismo. Es por eso por lo que,

no obstante, la 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.<sup>125</sup>

Para muestra de ello, en México existen diversas obras que ejemplifican la integración plástica, en la que está implícito 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, mientras que Diego 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. Uno de ellos es el Museo experimental El Eco, el Centro Médico Nacional (1955-58), dirigido por los arquitectos 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. Se pueden apuntar 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

---

<sup>125</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

de acceso y los murales de Goeritz. Legorreta buscaba prácticamente en todos sus edificios la colaboración con distinguidos artistas, entre los que destaca Francisco Toledo, pretendiendo, una continuidad, reinterpretación o una moderna versión de integración plástica.

De manera puntual, Cardoza y Aragón, delinea el concepto de Integración Plástica, para él esta expresión conceptual,

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<sup>126</sup>

En ese mismo tenor, ubica el contexto en el que se desarrolla la Integración Plástica y los posibles obstáculos que enfrentan sus principales impulsores,

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.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*, p. 75.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 76.

Téngase presente la organización del Taller de Integración Plástica en 1948 por cuenta y riesgo de Chávez Morado, 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 o adornar pabellones internacionales y ferias institucionales, como es el caso de Feria del Maíz (1950), de Jorge Best Berganzo, tal como se indica 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.<sup>128</sup>

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 calidad.<sup>129</sup>

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 para transitar a marcos de referencia conceptual más adecuados para concretar un movimiento tan complejo. Pero con eso y todo, la integración plástica no fue una propuesta que pasara inadvertida para algunos personajes integrantes de la academia, quienes expresaron su opinión a veces en contra otras a favor, también algunas opiniones siguieron un proceso en el cual unas se acentuaron, otras disminuyeron y otras simplemente desaparecieron.

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>129</sup> Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*, pp. 95-113.

## Desde la academia y otras voces

En este contexto, la opinión de profesores y profesoras desde las instituciones educativas, así como de artistas y teóricos desde su propio hacer 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 del tiempo de acuerdo con el desarrollo teórico y condiciones técnicas de su momento, así, desde sus antecedentes, origen y hasta la actualidad, se pueden encontrar convergencias y divergencias interesantes en el tema.

La integración plástica como un término ya acuñado y entendido aparece en la década de los 40, sin embargo, antes de eso, es posible 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 una convocatoria 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, pero en este apartado se partirá de las aportaciones de académicos del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes que en la edición número 20 de los *Cuadernos de Arquitectura* de 1967 expresaron sus ideas y aportaciones sobre el tema de la integración plástica. Una revisión de su contenido permitirá conocer la diversidad de opiniones de sus autores, voces representativas de la academia en México en esos años, así como también las convergencias conceptuales que posibilitarán entender mejor las bases de la integración plástica.

Por ejemplo, mientras ocupaba la dirección 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 su propio punto de vista, para

publicarlos y así abonar al estudio y conocimiento del tema, proponiendo como base argumentativa la opinión de los autores, así como la obra y proposiciones de David Alfaro Siqueiros.

En esa edición número 20, 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, puesto que la arquitectura prehispánica desde su punto de vista,

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.<sup>130</sup>

Se entiende que las funciones de las obras correspondían más al simbolismo exterior de éstas, mismas que estaban vinculadas a su vez 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. El ejemplo que se retoma es el de la arquitectura precolombina, pues, “la conjugación del profundo concepto de la existencia que tenían nuestros indígenas, los cánones artísticos y plásticos estaban íntimamente relacionados con ellos”.<sup>131</sup> Situación participativa que advierte la arquitecta Rivera, no es privativa de la cultura de América. Antes de la Conquista, 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 en-

---

<sup>130</sup> Rivera, Ruth. “Integración Plástica” *Cuadernos de Arquitectura*, número 20, 1967, p. 5.

<sup>131</sup> *Ídem*, p. 6.

tendimiento 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 en ese mismo número 20 de la mencionada revista, la arquitecta ilustra las transiciones de las expresiones arquitectónicas; la colonización que vino a yuxtaponer e integrar dos culturas disímbolas 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 los inicios del siglo XX en que los artistas buscaban nuevas formas y conceptos para situar a México en la vanguardia de su presente. Así se llega al momento en que estos artistas coincidieron en un campo en que la búsqueda de nuevas ideas podría encontrar eco y soporte económico en el ambiente político posrevolucionario. Los primeros muralistas, luego los arquitectos y enseguida ambos en conjunto postulaban proyectos de arquitectura y arte vanguardista no solo para México sino para el mundo. 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 en común para crear un producto arquitectónico cuya funcionalidad y valor artístico sean indivisibles. La segunda se concibe desde la creación solamente de arquitectos que piensan sus obras con una visión artística, con o sin la aportación de obras de ese tipo integradas a la arquitectura, es decir, obras arquitectónicas que son objetos artísticos en sí mismos, a manera de una escultura habitable, pero precisa de mejor manera el tema cuando menciona 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 el o los ejecutantes reflejan verdaderamente el sentir de la sociedad, así como la asisten en sus necesidades primordiales.<sup>132</sup>

Por su parte Raquel Tibol hace una selección de textos de Siqueiros que abonan a la discusión de la integración plástica en esta revista, Tibol los acomoda cronológicamente, 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 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, Tibol cita un artículo de Siqueiros llamado *En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea*. En dicho artículo 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 en el mundo, particularmente en el México de ese periodo, pues en la década de los 20 el quehacer arquitectónico atendía los requerimientos de una economía y cambio social postrevolucionario que continuaría así hasta los años 50, periodo en que se realizaron algunas de las obras más

---

<sup>132</sup> *Ídem*, p. 7.

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 pues tiene las medidas exactas de las 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, Pero ¿dónde está el arte y la filosofía en esa ecuación? Podría preguntarse Siqueiros ante esa ausencia y empujarle a identificarla como el origen de tal proceder y expresar su punto de vista como que,

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.<sup>133</sup>

En una serie de textos en los que en ocasiones implícita y en otras no tanto, Siqueiros 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 la 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

---

<sup>133</sup> *Ídem*, p. 9.



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 una plástica que sea simultáneamente y de manera indivisible, arquitectura, pintura, escultura, policromía, etc.<sup>134</sup>

Por ese medio, 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.

En julio de 1954 Siqueiros incorporaba más elementos de claridad en su discurso sobre el arte y la integración, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, a través de sus 19 afirmaciones a propósito de una conferencia llamada “Hacia un nuevo realismo en las 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 las mismas tribunas que los arquitectos; pero en particular se refería a la integralidad de los trabajos entre los distintos profesionales en los que las necesidades de la construcción los hacía confluír,

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.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> *Ídem*, p. 16.

<sup>135</sup> *Ídem*, p. 18.

En sus declaraciones, orientadas en este discurso hacia el realismo<sup>136</sup> distingue entre una arquitectura realista y otra anti-realista. Según Siqueiros la arquitectura realista es la que tiene una esencia plástica, acorde y en armonía con sus determinantes políticos, religiosos, físicos y técnicos, por ejemplo, la prehispánica, en menor grado, la colonial. La arquitectura anti-realista, por su parte, la refiere como la que es ajena al sentido verdadero de integración plástica, la que no fue creada como 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 la compilación de textos de Siqueiros es de 1966 en una conferencia de éste en el castillo de Chapultepec. Esta vez 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 sostenía, por una parte, “la arquitectura no es fundamentalmente expresiva sino utilitaria, que los edificios se hacen para utilizarse y no para contemplarse”,<sup>137</sup> pero evidencia Carrasco

---

<sup>136</sup> Vid Tibol, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. FCE, México, 1974.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 28.

que 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.<sup>138</sup>

El arquitecto Carrasco confronta también en su análisis, las posturas de otros colegas, por ejemplo, la 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 de la revista *Espacios* del propio Mayorga para hablar sobre la integración plástica, rompe lanzas en contra de sí mismo al referir,

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.<sup>139</sup>

Alberto Híjar por su parte, en su artículo para la revista de Rivera, *Siqueiros y la integración plástica*, escudriña otros textos de este artista, 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*. Híjar encuentra similitudes en los postulados de este muralista desde su visión artística, con la del Arquitecto José Villagrán García, otro investigador mexicano

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 31.

del arte moderno, sin embargo, 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 el segundo, 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 a *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 que 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 una reflexión de Híjar que consiste en lo siguiente:

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.<sup>140</sup>

En la actualidad, otros autores han continuado el estudio y reflexión sobre la integración plástica, poniendo sobre el tema preguntas como: ¿Qué se entiende por integración plástica hoy, en este siglo? ¿Bajo qué planteamientos hay que juntarse a colaborar arquitectos, ingenieros, artistas y tantas otras derivaciones profesionales que los programas educativos, cada vez más especializados ofrecen hoy?

Las premisas originales siguen vigentes, pero también lo son las divergencias que nunca lograron esclarecerse, a ellas se van agregando nuevas reflexiones. 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, lo que permite sumar mucho valor a los proyectos monumentales, conjugar las variables de los factores de lo técnico, lo social y lo formal que posibilita 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.

Sin embargo, como ha sucedido a lo largo de la historia del país y en particular con el desarrollo de las artes, las disposiciones que se toman desde el poder afectan positiva o negativamente a las actividades artísticas, de tal modo que dependiendo del grupo que dirija en ese momento los destinos del país será o no propicio para el florecimiento o de cierto tipo de arte. Por supuesto que los artistas no están libres de la influencia del po-

---

<sup>140</sup> Híjar, Alberto. "Siqueiros y la integración plástica". *Cuadernos de arquitectura*, núm. 20, pp. 33-38.

der como se podrá ver a continuación, a tal grado es la identificación que a veces resulta muy difícil diferenciar ser artista sin adoptar cierto tipo de ideología.

### La política juega en la integración plástica

Uno de los más renombrados arquitectos del país acepta con claridad su accionar político y reconoce la presencia de lo político en su vida y por extensión en su actividad artística. “En ocasiones suelo ser más político que arquitecto”<sup>141</sup> dijo el 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 en 1962, el Museo de Antropología de México, 1963, el Estadio Cuauhtémoc de la ciudad de Puebla, 1968, la Nueva Basílica de Guadalupe, 1976 y el Palacio Legislativo de San Lázaro de 1977. Sin duda, esta referencia que hacía Ramírez Vázquez ilustra con claridad que, también 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 aliado del poder político.

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. Por eso es de que habrá que entender el contexto en que se desenvolvían los gremios de artistas y constructores de

---

<sup>141</sup> 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 de 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.

esos años para concebir 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.

En los años 60, los gremios de artistas, artesanos, académicos 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. Por ello, ante el surgimiento de 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. Esa inquietud se trasmina en la declaración de Alfonso de María y Campos ante la presencia de la nueva edificación:

el acervo de arte prehispánico, [...] no contó por un largo periodo con un repositorio dedicado exclusivamente a su apreciación, [...] cuando en 1940 se crea el Museo Nacional de Historia, resultó evidente con el tiempo, que el viejo edificio de Moneda era insuficiente [...]. 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 [gracias al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez]. 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, [...] 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?<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> 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.

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 propiciarles el disfrute 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 obras artísticas.

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 la identidad mexicana, no solo por la importancia de haber concertado exitosamente con los diversos gremios del momento, sino también por haber logrado la hazaña de terminar en tiempo una obra tan extensa como.

Como ejemplo de la convivencia entre poder político y arte es la figura del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien fue uno de los constructores preferidos de los gobiernos federales de su tiempo, autor de algunos de los proyectos icónicos en México y otras partes del mundo. Tuvo fuerte presencia en el gobierno de José López Portillo ocupando diversos cargos, entre ellos Secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas; presidente del Colegio, y de la sociedad de arquitectos de México; en 1968, presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos que se celebraron en la Ciudad de México e incluso diseñó su afiche oficial y su emblema. Además, fue presidente del Comité Olímpico Mexicano; fundador y primer rector de la Universidad Autónoma Metropolitana; constructor del 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 habilidad para



introducirse en las esferas políticas de su tiempo pero también queda al descubierto que el factor económico es fundamental para la realización de las obras artísticas y ese factor está en manos regularmente en dos ámbitos: en la administración pública, que puede ser del orden federal o estatal, o bien en manos de la iniciativa privada. En resumen, se podrá ser una gran artista, pero si no se cuenta con el apoyo económico suficiente es posible que la obra no tenga el suficiente presupuesto para su elaboración, esto aplica para obras de gran tamaño como suelen ser las de carácter público.

## Del muro al papel

Si Ramírez Vázquez ha sido el ejemplo típico del personaje que echó mano de su habilidad política para desarrollar su obra arquitectónica, Siqueiros es uno de los personajes que vislumbran la necesidad de conjuntar el esfuerzo de los artistas que se dedican a la edificación y a la creación artística, integración que pudiera satisfacer la contemplación del espectador de obras colectivas, pero también del usuario que las habita.

Siqueiros parte 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, del cual 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. En este sentido, el inquieto Siqueiros fue visionario. Se dio cuenta que el trabajo individual y las técnicas tradicionales de los artistas visuales quedarían fuera de vanguardia y sería indispensable la colaboración colectiva para lograr obras completas. A lo largo de su trayectoria como artista, creador y teórico, va generando aportaciones importantes en esta evolución de entre las que se destacan dos: el

trabajo en equipo y el empleo de nuevas tecnologías. Siqueiros siente y observa desde una perspectiva más amplia el espacio público. 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. Y entiende que ésta se expresa de forma conjunta con las obras en sus muros.<sup>143</sup>

Quizás a Siqueiros no le causó dificultad alguna pasar de los muros en fresco (o en técnicas tradicionales) o 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 para garantizar la perdurabilidad de la obra. Esa situación trae a cuenta que las opciones técnicas para murales exteriores son limitadas aún hoy en día: por ejemplo, el mosaico de vidrio, el mosaico de piedra, la fachaleta de materiales pétreos, pintura epóxicas e incluso óxidos hacen que surjan preguntas ¿qué otros materiales hay para innovar en el muralismo exterior? Y, más que eso, ¿todavía queda algo por innovar en el Muralismo?

Al pasar del interior al exterior, dirección que de alguna forma orientó Siqueiros, algunos muralistas asumieron el reto de jugar de formas más complejas con la arquitectura. Se ve cómo los murales juegan un papel diferente en San Idelfonso, en Bellas Artes o en Palacio Nacional, por citar algunos 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 esos espacios que la envuelven. En ambos casos, muralismo y arquitectura se suman a una visión más amplia y provocan el surgimiento de algunas cuestiones: ¿cómo

---

<sup>143</sup> Vid. Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se pinta un mural*. Ediciones La Rana. Guanajuato, México. Gobierno del Estado de Guanajuato, 1998.

juega el edificio a su vez en la dinámica del entorno que ocupa? ¿cómo se integra este conjunto pintura mural-arquitectura al espacio urbano? ¿es esto otra forma de arte público?

De esta forma, 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 de arte público 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, se encuentran 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, con lo que se entiende 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.

Desde sus andamios el pintor 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. Desde cierto punto de vista esa experiencia era invaluable para intuir lo que se necesitaba para desarrollar su actividad. 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 —espacios naturales del artista plástico— pasaran también por el papel de los planos arquitectónicos y fusionar la propuesta arquitectónica con la propuesta artística muralista desde los planos mismos. 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.

En esta nueva dirección que se le señalaba, el muralismo que al principio se hacía al fresco, encausto o mosaico, pronto encontró nuevos e innovadores materiales: resinas epóxicas, metales, bastidores, mármol, 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 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.

Antes de verse en la obra, el encuentro entre los diversos profesionales debía darse en los restiradores, en las maquetas de estudio, en los bocetos, pero previo a 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 entender que para los arquitectos formados 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 algunos artistas reconocidos acostumbrados al trabajo individual, fuera un obstáculo ceder el centro de toda autoría a un colectivo creativo. Pero también suponía un cambio en la forma de trabajar del muralista, hasta ese momento acostumbrado a ver en la pared su espacio natural de trabajo. Ese cambio les llevaba a considerar que su labor trascendía ya la de un artista que acude a llenar los espacios que le son cedidos en la arquitectura, por el contrario, 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, en síntesis era crear una obra artística habitable, una conjunción que cumpliera no solo con las necesidades prácticas sino simultáneamente le lleve a vivenciar la belleza a través de la arquitectura.



## Capítulo 4

# **Monumentalismo**





Tomando en cuenta lo dicho en anteriores capítulos, se nota un desarrollo en la propuesta de este tema, pues conforme se avanza se ha hablado de la integración plástica y del monumentalismo, dos conceptos a los cuales se les ha dedicado un espacio pertinente a su importancia. Ahora es el momento de avanzar hacia una nueva etapa en la cual al concepto monumentalismo se agrega el adjetivo plástico que orienta a enlazarlo con el tema del urbanismo. Es por eso por lo que resulta importante analizar las obras que Chávez Morado incluía dentro del término monumentalismo, y de ahí saltar al ámbito del urbanismo usando como vehículo el adjetivo plástico. Una vez instalados en ese contexto, resalta la necesidad de que el trazo de un territorio urbano como lo es la ciudad, sea una especie de ente que a la vez sea eficaz y bello; es decir, que no sólo cumpla con los estándares utilitarios sino que su construcción sea capaz de conmover el alma de sus habitantes, en una aspiración de desarrollar la totalidad del individuo. No solo se busca atender su corporalidad sino además dotarles de un albergue para su alma, su espíritu, esa parte que se supone es a lo que van dirigidas todas las artes.

*Monumentalismo* es un concepto que no había aparecido en el terreno de la cultura hasta que lo introduce Chávez Morado y su aparición se desprende de la reflexión que el maestro hiciera en un momento posterior a la realización de gran parte de su obra. En ese mirar hacia atrás hace una separación entre el muralismo y el monumentalista, nueva forma de ver sus obras basándose en las bases materiales en las cuales se han fincado. Así dijo esa vez,

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 lo mismo', meterle mosaico en la incisión o meterle pintura como le hice en el mural del Centro Médico siglo XXI. 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 Di-

putados 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.<sup>144</sup>

Es necesario aclarar que el maestro utilizó la palabra *monumentalismo* sin el adjetivo *plástico*, la conjunción se propone 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 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 otras formas de expresión artística como la pintura de caballete, poesía, música, literatura, cine, teatro o danza? Es necesario no confundir *proporción* con *dimensión*, por lo que conviene no referirse únicamente 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

---

<sup>144</sup> Aguilar Herrero, Octavio y Romero Zarazúa, Guillermo. “José Chávez Morado. Del ocre a la piel de león”. *Técnica y Humanismo*. Colegio Nacional para la Educación Profesional Técnica (CONALEP), 1992.

partes de un todo de acuerdo con 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 con la parte de cada uno.

En esta síntesis de proporción y dimensión propias del monumentalismo, encuentran su particular ilustración cuando el artista se encuentra en la fase de planeación, en ese momento la obra de arte potencialmente tiene todas las posibilidades de realización y se desplegará en su totalidad en una obra de caballete o en un mural con los rasgos propios que Chávez Morado le ha adjudicado.<sup>145</sup> En ese sentido, la palabra proporción tiene que ver con la relación de las partes de un todo, pero también con el tamaño o dimensiones del objeto físico de la obra de arte. Aunque también puede considerarse la proporción en cuanto señala un trascender, en cuanto la acción de artistas que, como Chávez Morado, fueron más allá de las formas tradicionales de las artes plásticas de su tiempo, incluso de la arquitectura.

Tal como se ha dicho, en Chávez Morado es donde se sucede la simbiosis de la integración, del muralismo y del monumentalismo. Para ilustrar ese desarrollo es necesario revisar algunas de sus obras y así identificar algunos de los rasgos específicos que las caracterizan.

Por ejemplo, en la ciudad de México, en septiembre de 2017, ante el inminente riesgo de colapso del edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT), proyectado por el arquitecto Carlos Lazo en los años cincuenta, ubicado en Eje Central y Xola y ante el inminente riesgo de su colapso, autoridades de la SCT propusieron desmontar los murales de mosaico de vidrio elaborados por artistas mexicanos, entre ellos el de José Chávez Morado, y trasladarlos al nuevo aeropuerto de la ciudad. Ante esta propuesta, investigadores de un reconocido centro de estudios emitió la siguiente recomendación:

---

<sup>145</sup> En el momento del esbozo esas obras podrían considerarse pre-monumentalistas.

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.<sup>146</sup>

Esta referencia es útil, pues para los tiempos 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 se lee arriba, referente a la función integral del arte y la arquitectura como un solo objeto indivisible, por otra parte, se encuentra otra referencia, en ese sentido, en Jean Charlot:

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.<sup>147</sup>

En este sentido, el propósito de esta parte 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 guajuatense le apuesta: la integración plástica; quizá la fórmula o el modelo que siguió la “generación intermedia”, a la que se refiere Charlot. Es posible que en durante su estancia en la Escuela Nacional de Bellas Artes, periodo de su formación, brotara su vocación de “artista monumental”; así se puede localizar en la siguiente referencia:

---

<sup>146</sup> Carta que enviaron los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM a las autoridades de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes a fin de evitar la remoción del mural.

<sup>147</sup> Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*, p. 10.

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.<sup>148</sup>

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 en palabras del propio Chávez Morado diría,

a más de servir a los fines necesarios de agitación cultural pos-revolucionaria, puso a dicha selección de la inteligencia mexicana frente a la realidad nacional, tonificándole su conciencia ciudadana.<sup>149</sup>

Para tratar de identificar otros elementos que permitan entender la propuesta conceptual de Chávez Morado, conviene analizar algunas de sus obras monumentales, con la certeza de que esta enunciación es excluyente, se eligieron algunos murales que pueden conjuntar elementos conceptuales y formales de interés, 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 Siglo 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 permitirán analizar los aspectos por los que se les puede denominar *monumentales* en un sentido más allá de su tamaño.

---

<sup>148</sup> De Santiago Silva, José, *José Chávez Morado*, p. 22.

<sup>149</sup> Chávez Morado, José. *Manuscritos*, diciembre de 1983 *apud* José Santiago Silva, p. 22.

## Mural “El pluralismo político”

*Monumentalismo*, es un concepto esbozado para referirse a las obras urbano-artístico-arquitectónicas que, debido a su dimensión, locación y significación, tengan características monumentales, pero que más allá de su tamaño físico, sean también monumentales debido a su intención de expresar grandes ideas y por la relevancia y trascendencia de las decisiones que se toman en relación a la obra. Un ejemplo es 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 de política nacional.

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 México.<sup>150</sup> 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 patinado que forman un solo cuadro en relieves y 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 la magnitud de las tareas que ahí se realizan: la legislación de un país.

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 el 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

---

<sup>150</sup> 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.

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 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.

En este sentido se logra una integración plástica y simbólica, plástica al quedar integrados los elementos estéticos visuales de la escultura y la arquitectura, simbólica al integrar los significados de edificio, como símbolo del ejercicio del poder legislativo y el águila como símbolo de identidad nacional. De esta forma, 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.

Por si esto fuera poco, la base material del edificio en el cual está sustentado el mural es de dimensiones espectaculares, pues se dice que está edificado en un área de 15 hectáreas, es decir, 150 mil metros cuadrados de construcción en los cuales se incluyen materiales como tezontle, madera y cantera.

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 ha 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 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.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*. p.76.



En suma, el mural a primera vista resulta 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. De cerca, y mediana distancia, se pueden observar los detalles del mural de bronce, si bien es cierto, por su tamaño podría ser 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. De esta forma estos elementos conformaron así una simbiosis inseparable entre arte-arquitectura-urbanismo, pues el resultado es a su vez perfectamente congruente, no solo con la función de edificio, sino con la función social que se desempeña en el inmueble.

### **Mural “La abolición de la esclavitud”**

En el año de 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 territorio estatal. 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 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 se dice en el texto:

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.<sup>152</sup>

Y a continuación explica con un poco más de detalle lo que sucedió en el intento de convencer a las autoridades estatales de encargar a Diego Rivera parte de la tarea, así como el resultado obtenido:

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!<sup>153</sup>

A pesar de que el pintor reconoció no haber recibido palabras amables por parte de Diego Rivera, se observa 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.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Chávez Morado, José. *Notas autobiográficas en Textos de José Chávez Morado...* p. 135.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>154</sup> *Idem*.

Este artista plástico tenía una forma propia y especial de abordar sus obras monumentales. Es posible encontrar textos escritos por él mismo en los que abunda en 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 “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, así como recorridos de contemplación y diálogo del artista con la arquitectura. Subiendo escalón por escalón, haciendo pausas para escudriñar, buscar los ángulos de 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 incorporar visualmente todo el espacio, cada muro era como una hoja en blanco, el reto era lograr el efecto de 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 incor-

porarlos 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, así lo declaró en alusión a la tarea de imaginar cómo podría realizarse la obra:

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.

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.

Esta 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 impe-

cable casi todo y sus colores parecieran haber sido aplicados recién, lo que nos permite hoy verlo como lo hizo su creador, la obra en todo su esplendor.

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.

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. El artista de Silao 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. El pintor guanajuatense no desconocía que el tema había sido ya abordado por otros artistas plásticos en otros muros y 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 en 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 di-

ferencias en la sociedad mexicana y el marcado nacionalismo.<sup>155</sup>

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

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 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 vistiendo 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.

Chávez Morado pintó el mural en 1955, un fresco de aproximadamente 200 metros en superficies irregulares del cubo

---

<sup>155</sup> Jaimes, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, pp. 23-25.

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.

Por ser la base material que alberga uno de los murales del artista de Silao, es importante conocer el tamaño de la Alhóndiga de Granaditas. Este edificio tiene 75 metros de largo por 68 de ancho, con una altura de 23 metros y ocupa un área de 5100 metros cuadrados, de arquitectura neoclásica, estuvo a cargo del arquitecto José del Mazo y Avilés y se inauguró en 1809. Se dice que el mural de la Alhóndiga de Granaditas es un,

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.<sup>156</sup>

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

---

<sup>156</sup> Garduño, Blanca. *Olga Costa y José Chávez Morado en lo íntimo*. Guanajuato, México. CONACULTA/Instituto Estatal de la Cultura, 2000.

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 asumen 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.

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, el mural “La abolición de la esclavitud” plasma la historia en fríos muros que fueron testigos de la guerra de Independencia como una parte del devenir del pueblo de México.

### **Mural “Homenaje al Rescate”**

El sismo del 19 de septiembre de 1985 afectó seriamente la ciudad de México y una de las edificaciones más dañadas fue el Centro Médico Nacional Siglo XXI del Instituto Mexicano del Seguro Social, pues fue derrumbado parcialmente y durante su reconstrucción se encomendó 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, convirtiéndose en una de las obras más recientes del muralismo mexicano.

Ante los desastrosos efectos del fenómeno natural, se mostró uno de los rasgos que ahora se consideran típicos de la sociedad mexicana, 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, que provocan conmoción inmediata al ser reconocidas en esa situación de tragedia y de reacción solidaria. Quizá por ello es característica de la población mexicana ha sido poco representada en manifestaciones artísticas, por el privilegio al registro visual que se realizó en su momento.

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 pueblo.<sup>157</sup>

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. 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 IMSS, su personal y su logo con un gran árbol, representan la reconstrucción, el compromiso y el servicio.

---

<sup>157</sup> “José Chávez Morado, uno de los más grandes artistas de la plástica mexicana del siglo XX.” Comunicado No. 6/2011, CONACULTA, 03 de enero de 2011. En <http://www.conaculta.gob.mx/detalle- nota/?id=10514#.VByVGfl5N-k>.

En su composición, de forma innovadora, utiliza mármol blanco y lo esgrafia 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 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 al artista 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, incluye numeralias como el número de personas rescatadas 2300; la fecha en que se presentó el fenómeno el 19 de septiembre de 1985, incluso la hora precisa, las 07:19. Esos datos resultan significativos, y 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.

El Centro Médico Nacional Siglo XXI es un complejo hospitalario ubicado en la colonia Doctores de la Ciudad de México, que fue creado en 1961 y es administrado por el Instituto Mexicano del Seguro Social. Los hospitales del Centro Médico Nacional Siglo XXI serían los siguientes: Pediatría, Cardiología, Oncología y Especialidades Médicas, con 846 camas en total y el Banco Central de Sangre, la superficie construida fue de más de 222 mil metros cuadrados, en dichos edificios se unió la tradición con la vanguardia. Como en los anteriores murales los edificios en los cuales se encuentran, son de enormes proporciones, como si el ideal que se pretendiera expresar requiera para ello de una gigantesca edificación.

## Mural “Chapultepec”

Si en los anteriores murales se encontraban instalados en edificios públicos, el que ahora toca su turno está instalado en una propiedad particular, la Torre Chapultepec, sin embargo, esa característica no representa una dificultad para pensar en un mural que, como los otros, también presenta grandes dimensiones, como se podrá ver a continuación.

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, Chávez Morado creó un mural representativo de la naturaleza, una expresión simbólica del entorno natural.

Históricamente 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. 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.

Ubicarse frente al mural “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. 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 se nota 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 del mismo nom-

bre 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. Esta 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. Por su parte, ajolote, axolotl en náhuatl quiere decir, monstruo de agua, anfibio caudado endémico del territorio mexicano. Además, ranas y tortugas pueblan el agua junto a los ajolotes, animales acuáticos que son la personificación de la sociedad prehispánica y mestiza. No están ausentes las 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.

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. El mural presenta un 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.

En cuanto a los colores, éstos son 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.

El mural está compuesto de 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. Dato importante es la confluencia en el presente mural de varios profesionistas, que unen sus esfuerzos en la integración de la obra, y que como en otras, el trabajo interdisciplinario es una característica propia del pensar de Chávez Morado.

Por cuestiones del parentesco directo con el artista guajuatense, el diseño de esta obra toca directamente la experiencia propia de quien escribe. Siendo estudiante de la carrera de arquitectura, —y por supuesto educación apoyada por Chávez Morado— una parte de la rutina era acudir a su casa. Aunque se hacía de forma intermitente desde muchos años antes de entrar a la carrera, eran mucho más frecuentes ya estando en la facultad, de alguna manera era una especie de ‘retribución’ que consistía en ayudar en variadas tareas en su casa, por ejemplo, clasificar los libros de la biblioteca o dibujar algunos proyectos

según sus indicaciones. En el caso del mural, resulta que un día estaba el maestro ante un cuadro de caballete con una figura de árbol y cuadrículado como si éste debiera ser pasado a escala, tras breve conversación solicitó que pasara a escala 1:1, tarea que se inició con gran emoción. Despejado el estudio de tía Olga, con el piso limpio y preparado para recibir tiras de papel Kraft, el cual se deberían 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 pedía borrar con trapo la zona— hasta tener zonas completas y dar conclusión a la actividad solicitada.

Otra de las 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, después numerar los cuadros, 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 realizó en la ciudad de México, el escultor regresó a Guanajuato con muestras de los colores de las pátinas, para ponerlas en consideración al maestro y elegir 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. Resulta necesario señalar que este mural no está registrado en los libros hasta ahora publicados en que se cita la obra de Chávez Morado, por ello significa una oportunidad para ampliar su estudio y completar un catálogo de su obra. Como en sus anteriores obras, el edificio en el cual se integró el mural “Chapultepec” resultó de grandes proporciones pues tiene una altura de 241 metros, en los que se distribuyen 58 plantas, lo que hace que se convierta en uno de los mayores edificios de México. Los cimientos del “Chapultepec” tienen profundidades de hasta 65 metros. Además de la enorme base material que es la

Torre Chapultepec, agréguese la participación en los trabajos del mural de escultores y artesanos, características que anteriormente había observado Chávez Morado como propias de las obras del Monumentalismo, aunque a diferencia de las otras construcciones que albergaron murales, en este caso la obra no tenía un financiamiento público, sino que provenía de la iniciativa privada. Estos rasgos resultan interesantes de observar sobre todo si se tiene en cuenta la siguiente obra en la cual están ausentes algunas de las características de las obras hasta ahora observadas, a cambio, presenta otras características distintas que ofrecen otro tipo de posibilidad para su contemplación.

### **Pintura “La gran tehuana”**

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 es-



tudiosos 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 de un tercer sexo, sin atisbo de discriminación, que también ha sido objeto de representación visual y por supuesto, de comentarios acerca de su presencia y aceptación en esa sociedad, así 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”.<sup>158</sup>

Las características de esta figura, parte de la comunidad zapoteca, no fue ajena 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 Eisenstein 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 y 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. Se podría decir que es un cuadro integrado por trazos simples y, por lo tanto, relativamente de fácil comprensión, como si el artista estuviera pensando en un público en particular. La 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 y obliga la mirada de arriba abajo con pocas distracciones a los lados. La figura de la mujer ocupa los dos tercios

---

<sup>158</sup> Dalton Palomo, Margarita. *Mujeres: Género e Identidad en el Istmo de Tehuantepec*. Oaxaca, México. CIESAS. Publicaciones de la Casa Chata, 2010.

izquierdos del cuadro y el otro tercio por un indefinido tipo de planta blanca, comestible, robusta, carnosa; encima de la planta, unos fragmentos que se han desprendido del mismo vegetal o tal vez se han convertido en aves. Se supone que un fruto de esta planta es llevado a la boca de la mujer que sin necesidad de trepar o excavar lo ha obtenido apenas sin esfuerzo, lo cual se nota en su tranquila expresión corporal. Llama la atención la dejadez que se identifica en la figura, pues una mano sosteniendo su larga falda 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. Debido a esos rasgos que se aprecian, se deduce que el cuadro está pensado para apreciarse desde una lejanía relativa y así lo han entendido, pues en los museos y galerías con frecuencia los curadores han elegido este cuadro para ubicarlo en remates visuales visibles desde puntos lejanos, que resultan estratégicos para su mejor contemplación. La luz, manejada de esa forma tan característica del maestro, parece una escena de noche, teatralizada por la luminosidad que muestra las áreas que interesa a la composición, aunque de forma difusa, como si fueran diferentes fuentes y focos colocados para hacer de un momento cotidiano, una escena de retrato de estudio. Es importante no perder de vista la intención del artista por hacer un cuadro que se aprecia mejor desde una cierta distancia, distinta de las típicas obras de caballete, porque esa característica es propia de las obras del monumentalismo, que han sido elaboradas para apreciarse de lejos.

La Gran Tehuana es una de las obras mejor logradas por el maestro, sin demérito alguno de las tehuanas previas, como las de 1949 que ya habían logrado atraer la atención de la crítica especializada, y en este caso, de la forma de trabajar del artista guanajuatense, pues se dice que,

...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 nombre.<sup>159</sup>

El cambio de Chávez Morado en la forma de abordar su obra también la advierte Julio Prieto quien la expresa de la siguiente manera, he aludido “ya a cierto cambio reciente en la tendencia, en la voluntad de forma de la pintura de Chávez Morado”.<sup>160</sup>

Y el crítico se explaya en el asunto de las tehuanas representadas en las pinturas y apunta en cierto momento a un asunto de la integración plástica, así indica,

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 parece 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

---

<sup>159</sup> Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*, p. 74.

<sup>160</sup> Prieto, Julio, *José Chávez Morado*. Monografía. México. Ediciones Mexicanas, S.A., 1951.

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 arqueológico.<sup>161</sup>

Chávez Morado pinta este cuadro en 1963 con 54 años, ya con experiencia en trabajos de gran formato pues había hecho murales y trabajado multidisciplinarmente 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*: debido al gran tamaño del cuadro, 60” por 48”. 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 si, dueña de su momento y circunstancia. La imagen resulta de una aparente simpleza y 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 lo 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 ya se opinaba 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 eco-

---

<sup>161</sup> Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*, p. 75.

nomía de medios en el fácilmente diferenciable de la de otros en quienes no hay sobriedad sino indignancia. Dentro de tal dominio ha realizado su mejor pintura: equilibrada, gozosa y fuerte.<sup>162</sup>

Sin duda, el avance de Chávez Morado en la forma de realizar su obra es fundamental, pues si se recuerda sus obras se caracterizan por el trazo fácil, nada complejo, listo para que el mensaje que ha de captar el espectador le llegue de la manera más fácil, sin ningún problema. Si se recuerdan las obras aquí comentadas, es fácil reconocer algunas características que permite se les ubique en el Monumentalismo.

Uno de los primeros rasgos que se pueden identificar en esas obras es que hacen alusión a la identidad, como la intención de reconocerse parte de un grupo o grupos sociales y por ser de naturaleza subjetiva es una elaboración personal, que se construye junto con otros y en ese sentido es una creación colectiva, aunque tenga su matiz individual. Pues bien, esa característica no falta en las obras de Chávez Morado aquí comentadas. Por ejemplo, en “El pluralismo político”, destacan como símbolos de identidad el águila, la serpiente, el nopal, los colores verde, blanco y rojo. Esos símbolos funcionan como verdaderos imanes que al llamar la atención del espectador provoca que se reconozca como parte de ese mito, que refiere a un tiempo en que un grupo de esforzados guerreros lucharon por encontrar su destino. La semejanza con otros viajes iniciáticos es notable, pero eso es tema de otro texto. En “La gran tehuana” es innegable la alusión a un elemento de la cultura mexicana, y como tal se sirvieron tanto el Estado mexicano al plasmarlo en el papel moneda o la industria al usar la imagen como fachada de un producto industrial. Si se piensa en las otras obras aquí descritas es difícil negar la ausencia de elementos que conforman la identidad, por ejemplo, la solidaridad del pueblo mexicano presente en el mural “Homenaje al rescate”, la búsqueda de la libertad con la consecuente desaparición de la opresión española presente en el mural “La abolición de la esclavitud”, o la fauna y el color

---

<sup>162</sup> Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*. p. 74.

propios de la naturaleza del centro del país presente en el mural “Chapultepec”. Es difícil que alguien dude que el orden de los colores, las figuras, y los eventos que se expresan en estas obras de Chávez Morado no hagan referencia a la identidad del pueblo mexicano, y con ello a los valores también presentes en ellas.

Otros de los rasgos que caracterizan a las obras del Monumentalismo es que son por lo general producto de un trabajo colectivo en el que participan arquitectos, pintores, escultores, artesanos, etc. Aunado a ello se encuentra la simplicidad en las obras de este tipo, pues lejos de ellas está la complejidad, casi cualquiera puede distinguir e identificar sin tanta dificultad en la gran “La tehuana”, su figura y su particular tocado; en el mural “La abolición de la esclavitud” no es difícil reconocer las figuras doloridas del pueblo mexicano, la de Hidalgo que sostiene al pueblo desfallecido, suplicante, la explotación de los mineros, sujetados por cuerdas, literalmente esclavizados, o en el mural “Chapultepec” es posible encontrar al ahuehuete, al sol, al chapulín. Estas obras Monumentalistas también se distinguen por la gran base material en que están fijadas, por ejemplo, los 150 mil metros cuadrados de construcción del Palacio Legislativo de San Lázaro; los más de 5000 metros cuadrados de la Alhóndiga de Granaditas y 23 metros de altura; o los 22 mil metros cuadrados del Centro Médico Nacional Siglo XXI. Otra de las características de las obras del Monumentalismo es que están pensadas para verse de cierta distancia, o desde un vehículo en movimiento. No hay tanto problema en aceptar esta afirmación porque su tamaño requiere por lo regular que se le instale en el exterior, pero por ejemplo en “La gran tehuana”, esa característica se cumple porque su gran tamaño y la forma en la que está puesto el color, necesita cierta distancia para que se aprecie como ha de ser, y eso ha obligado al curador a ubicarla por lo regular en un espacio en el cual pueda apreciarse en toda su magnificencia.

Como síntesis se podría señalar que las obras del monumentalismo son obras producto de la confluencia de varios profesionales. La identidad es uno de sus principales componentes,

que se caracterizan por el trazo simple y por lo general requieren de una gran base material, como si la idea necesitara de esa monumentalidad para su concreción.

Aunque no se ha incluido en las características comentadas de este tipo, también se identifican por ser obras que no sólo aspiran a cumplir con su pretensión de ser contempladas como todo arte, sino que cumplan con un fin práctico, el que sean parte de un conjunto arquitectónico. El ejemplo típico es la fuente del Museo Nacional de Antropología, su función es refrescar el ambiente y con la caída de agua apaciguar el ánimo del visitante y también de protegerlo de las inclemencias del clima, sin embargo, su tarea no se limita al aspecto práctico, pues su relieve refiere a la mixtura entre la cosmovisión mesoamericana y la hispánica, y esa mezcla dio como resultado al país que ahora es México. Como toda obra del Monumentalismo, el aspecto material es impresionante.

La construcción de este elemento representó un hito para la arquitectura y la ingeniería mexicanas debido a la complejidad de su diseño, cálculo estructural y ejecución: la columna central de la fuente soporta la losa de concreto de forma rectangular y la complementan 80 tensores de acero en su parte superior. El plafón, ubicado en el lecho inferior de la losa, abarca una superficie de 4,500 m<sup>2</sup> y está conformado por perfiles de aluminio en forma de pirámide trunca invertida; se ubica a 12 metros de altura en la parte proximal a la columna y va en aumento hasta alcanzar los 17 metros en el punto más distal.<sup>163</sup>

Este ejemplo permite abordar uno de los temas más apasionantes pues se pide que la ciudad no se limite a cumplir con el aspecto práctico, sino que aspire a satisfacer el anhelo de belleza del espíritu, es decir, un urbanismo que tenga como motivo principal la atención integral de sus habitantes y para ello necesitará de la unión de la arquitectura, y del arte.

---

<sup>163</sup> “Limpieza del paraguas monumental”. *Museo Nacional de Antropología*. Visto el 13 de septiembre de 2022. [https://mna.inah.gob.mx/detalle\\_huella.php?pl=Limpieza\\_del\\_Paraguas\\_monumental\\_1](https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=Limpieza_del_Paraguas_monumental_1)

En capítulos previos se analizó 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 se señaló 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 se pudo ver cómo el muralismo sirve para la representación de hechos cotidianos, religiosos, mágicos o políticos. También se vio 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 toca indagar 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, es relevante 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.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Así los definió la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972.



El monumentalismo plástico, entendido como una solución multidisciplinar para problemas artístico-urbano-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.

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 un trabajo anterior titulado, *Urbanismo cultural*, se propuso 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.<sup>165</sup>

En esa investigación se propone 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

---

<sup>165</sup> Chávez Oswaldo. "Urbanismo Cultural" tesis, con la que se obtuvo el grado de maestría en Diseño Urbano Arquitectónico en la Universidad de Guanajuato, en el año de 2017.

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 que se siente 'ajeno', esperando que el gobierno la recoja, en contrapartida, esta misma basura 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.

Se desarrolló en esa investigación 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 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 objeto estético, como una obra de arte colectiva, significa también la oportunidad de resolver desde nuevas formas de abordaje, aspectos que hoy toman especial importancia como la salubridad y la sustentabilidad urbana orientadas a valerse de los propios recursos presentes en el espacio en que se habita y así se desarrolle de una manera acorde con el medio ambiente y con la participación de sus habitantes.

### **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 se pudiese viajar en el tiempo, en el espacio para conocer cientos de ciudades de tiempos pasados y presentes, se notaría con facilidad cuales de ellas son atractivas o tienen estilos de vida seguros, agradables incluso propicios para la salud y longevidad, pero también se echaría de ver 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 hacer para emular casos exitosos para el futuro de nuestros entornos urbanos?

Ya se ha 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 ur-

bano-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 con la idea de 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 gran cantidad.

En las distintas culturas del mundo se observan diferentes formas de construir sus ciudades, por ejemplo, en el Renacimiento no solo fue importante crear un nuevo estilo arquitectónico, sino también establecer 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 ensancharon, las fortificaciones se volvieron en parte integral de la ciudad y la planificación dio más importancia a los monumentos y fuentes.<sup>166</sup>

El cubano Ítalo Calvino pone de relieve la importancia de la racionalidad al señalar que la planeación supone la seguridad en la forma de construir y por supuesto en detrimento de la contingencia o eventualidad:

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.<sup>167</sup>

Pudiera entenderse que lo que sostiene a las ciudades no depende de la casualidad, sino que requiere de un trabajo metódico y permanente. En concreto, la opinión de Calvino propicia una reflexión interesante porque deja ver cómo la ciudad es a la vez

---

<sup>166</sup> Vid. Glancey, Jonathan. *Historia de la arquitectura*. México. Dorling Kindersley, 2001.

<sup>167</sup> Calvino, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Madrid, España. Ed. Siruela, 2015.

la evidencia de la cultura de los pueblos, es el espacio en que se educan sus habitantes. En ese sentido, twitteó Miguel B. Treviño en su cuenta personal en 2019:

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.<sup>168</sup>

En ese sentido, la ciudad sirve para vivir con confort, pero también debe servir para trascender en el tiempo. Sería deseable que socialmente se entendiera como una obra de arte colectivo que se disfruta y a través de ella dejar huella en el tiempo, esperando sea una historia admirable, para emular la gran obra de arte colectivo, llamada ciudad, que debe ser pensada en conjunto. Ser un lugar saludable, bello, seguro, testigo y evidencia de los rasgos propios del pensamiento y forma de percibir la vida del habitante de esas ciudades.

El espacio público construido se manifiesta como 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

---

<sup>168</sup> Miguel B. Treviño mexicano regiomontano de formación economista, siendo alcalde en 2018 de San Pedro Garza García en Nuevo León, México, realizó interesantes propuestas de transformación social urbana a través de sus declaraciones difundidas en diversos medios electrónicos, entre ellos Twitter, en particular se expresaba sobre el orden social desde la base del orden urbano.

estos objetos monumentales, contruidos 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 se 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 o nuevas, oficios, funcionarios, 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.<sup>169</sup>

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 es así, por ejemplo, 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, son evidencia de que las ciudades han sido diseñadas pensando en algún otro interés, menos en el de propiciar el sano desarrollo de sus habitantes basado en criterios estéticos y saludables.

Tal situación ofrece una oportunidad a la arquitectura porque se ve obligada a resolver de forma distinta los nue-

---

<sup>169</sup> Rivera, Ruth. "Integración Plástica", *Cuadernos de Arquitectura* número 20, 1967 p. 7.

vos 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.

Se podrá saber técnicamente cuántos metros son necesarios para que circule un auto, 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 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 se sumen desde la formación científica disciplinar, pero también desde la intuición —tal vez más valiosa—, se construirán mejores ciudades y eso redundará en un desarrollo integral y más pleno de sus habitantes.

### **Más allá de la integración**

De acuerdo con 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 tor-

na 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 se evidencia en el abandono de ciudades, en las catástrofes ocasionadas por no respetar la naturaleza —inundaciones o incendios con miles de muertes a consecuencia del 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 al tiempo y realidad actuales. En ese sentido, la Integración Plástica puede tener una nueva oportunidad en lo local y el Monumentalismo puede tenerlo para lo regional y global.

De alguna manera sería retomar un poco lo que se presenta en el proceso artístico. Como todo mundo sabe, en dicho proceso 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; a pesar de 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, una multitud o múltiples terceros—. Tal sería la fórmula de superar los límites del diálogo bilateral y convertirlo en conversación abierta, con el objeto o proceso. Entonces la relación entre sujeto-objeto y creador-creación, pasará a ser de sujetos-objetos, colectivo-creación colectiva. En este punto es útil abundar sobre las refe-



rencias previas a la integración total, que como antecedentes se traían 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 climáticas, a la técnica, a los materiales, a las herramientas específica e históricamente. Y, como objetivo final, al cometido social estético de su obra.<sup>170</sup>

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

---

<sup>170</sup> Siqueiros, David Alfaro. "Hacia una nueva plástica integral". Espacios. Septiembre, 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."

integrar el arte al espacio colectivo del individuo urbano es permitirles el acceso social a las expresiones artísticas que lo rearmen 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.<sup>171</sup>

Si son 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 la ceguera o la poca visión para no ver las ventajas que suponen la construcción y crecimiento de manera conjunta y armoniosa para los entornos materiales que se habitan y se transitan? ¿por qué no se continuó el esfuerzo por una Integración Plástica? Es evidente que hay diversas formas de colaboración y acuerdo, pero también es claro 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. Aunque no existe una formación específica para muralistas plásticos, sin embargo, es posible ver que los perfiles de los nuevos ciudadanos del mundo tienen a la mano las herramientas y la información para transformar eficazmente esta realidad presente, que se disfruta y se sufre, pero que invariablemente existe el convencimiento de que podría ser mejor.

---

<sup>171</sup> Terzaghi, Cristina. "Muralismo y arte público monumental", *Reflexiones del Muralismo Mexicano en el siglo XXI*, 2017, p. 70.

## A manera de conclusión

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 ello se han considerado desde las necesidades de protección primarias del ser humano satisfechas suficientemente con habitar una cueva y resguardarse de las 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 responden más criterios basados en la plusvalía que el confort mismo, o museos para un solo tipo de exposición. Actualmente es necesario reconfigurar más funciones que coincidan con las necesidades de un espacio construido por ejemplo en cuanto a la salubridad, la multifuncionalidad y la impregnación simbólica de elementos que ya no tienen un carácter local ni regional, y que ahora presentan un aspecto mundial.

Como concepto integrador, el monumentalismo 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. En ese sentido el monumentalismo puede significar una nueva forma de entender la arquitectura, el urbanismo y todos aquellos preceptos que promulgaba la integración plástica que tiene sus antecedentes en el muralismo.

Desde su nacimiento el muralismo no tenía pretensiones de universalidad. 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 con un propósito simple: el de transmitir mensajes a un pueblo analfabeta a través de imágenes en muros que pudieran sincre-

tizar 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 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.

La integración plástica puede ser vista como una consecuencia del muralismo y, como tal, es una evolución de ese movimiento, que consiste en 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 la integración plástica, se han pensado como vehículos para transmitir un mensaje. En el caso del muralismo su fuente se encuentra en lo estético, ya que es un mensaje social ofrecido desde la obra visual; en el caso de la integración plástica es la transmisión del mensaje desde la obra completa y en ese caso, un mensaje emitido desde una obra integral.

En cuanto a la idea de monumentalismo, esta se fue acunando 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. Abreu, quien fue directora de la Unidad de Promoción Cultural de la SHCP, dijo en una entrevista que Chávez Morado es uno de los artistas mexicanos del 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 visibles.<sup>172</sup>

De esa forma, 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.

---

<sup>172</sup> De Abreu, Juana Inés. *El Universal*. 11 de marzo de 1996. Sección Cultura, pág. 35.

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 para un entorno definido. En este análisis, al profundizar un poco más sobre la actualidad y vigencia de la necesidad del trabajo interdisciplinar, y 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 indispensables para la sobrevivencia, sino también para el uso y disfrute del espacio habitable.

Así, el monumentalismo plástico se muestra como 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 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. Finalmente, con el monumentalismo plástico se pueden generar las bases técnicas que posibiliten la articulación interdisciplinar; y con ello propiciar nuevas formas de colaboración interdisciplinar diferentes a las propuestas que se encuentran en la integración plástica, pero además actualizarlas bajo nuevos supuestos y referentes.



# Bibliografía

- AFFRON, Matheu. *Pinta la revolución: arte moderno mexicano 1910-1950*. México, Philadelphia Museum of Art, Secretaría de Cultura, 2016.
- ALFARO SIQUEIROS, David. *Cómo se pinta un mural*. Ediciones La Rana, Guanajuato, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1998.
- ALVA, Víctor. *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*. México, INBA, 1956.
- ARTEAGA, Agustín. "Las artes visuales: el muralismo y la escultura urbana", Isabel Tovar de Arechederra (Comp.) *Ensayos sobre la ciudad de México, Tomo V: Metrópoli cultural*. CONACULTA, México, 1994.
- BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Paidós, México, 2001.
- BARREAU, Jean Claude y Guillaume Bigot. *Toda la historia del mundo*. Sofía Tros de Iharduya (Trad.), México, 2009.
- BELL, Julián. *El espejo del mundo. La más bella historia del arte jamás contada*. Barcelona, España, Paidós, 2007.
- BULGHERONI, Raúl. *Ciudadanía. Dimensión Humana en los asentamientos urbanos*. México, Diana, 1985.
- CALVINO, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Madrid, España, Ed. Siruela, 2015.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. "40 siglos de arte mexicano", tomo 5, cap. 3, *La pintura y la revolución mexicana*. México, PRO-MEXA, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Pintura mexicana contemporánea*. México, Imprenta universitaria, 1953.
- CASTILLO AZPEITIA, Rafael. *Pintura mural de México*. México, Ed. Panorama, 1992.
- CHARLOT, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México, El Domés, 1985.

- CHÁVEZ MORADO, José. Manuscritos; diciembre de 1983.
- \_\_\_\_\_. Notas autobiográficas en textos de José Chávez Morado, s. f.
- \_\_\_\_\_. *Su tiempo, su país*. Guanajuato, México, Gobierno del estado de Guanajuato, 1988.
- DALTON PALOMO, Margarita. *Mujeres: Género e Identidad en el Istmo de Tehuantepec*. Oaxaca, México. CIESAS. Publicaciones de la Casa Chata, 2010.
- DE ALBA, Alfonso. *La provincia oculta: Su mensaje literario*. México, Cvultvra, 1949.
- DE SANTIAGO SILVA, José. José Chávez Morado, vida, obra y circunstancia. Col. Artistas de Guanajuato, Guanajuato, Ed. La Rana, 2001
- \_\_\_\_\_. *José Chávez Morado. Su tiempo, su país*. Guanajuato, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La magia de Chávez Morado. Noventa años*. México. LVII Legislatura de la H. Cámara de Diputados, 1999.
- GARDUÑO, Blanca. *Olga Costa y José Chávez Morado en lo íntimo*. Guanajuato, México, CONACULTA/Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2000.
- GLANCEY, Jonathan. *Historia de la arquitectura*. México, Dorling Kindersley, 2001.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato. *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*. México, CONACULTA, 1999.
- GOMBRICH, Ernest H. *Breve historia del mundo*. Barcelona, Booket, 2014.
- HERNER, Irene. *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*. México, CONACULTA, 2004.
- HÍJAR SERRANO, Alberto. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México, Casa Juan Pablos, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La integración plástica en La arquitectura mexicana del siglo XX*. México. CONACULTA, 1994.
- JAIMES, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México, Plaza y Valdés, 2012



- JOSÉ VALENZUELA, Georgette. *Los hermanos Flores Magón. Manifiesto del Partido Liberal Mexicano*. México, INEHRM, 2022.
- LOCKE, Adrián. *México, la revolución del arte 1910-1940*. México, Turner-CONACULTA, 2003.
- LOYO, Engracia y Juárez, Selene. *Lectura para el pueblo. 1921-1940*. México, El Colegio de México, 1984.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. "La crisis del muralismo. México", en *El Arte mexicano. Arte contemporáneo*, vol. II, Salvat, 1986.
- MAPLES ARCE, Manuel. *Leopoldo Méndez*. México, FCE, 1970.
- MARSHALL, McLuhan. *La galaxia Gutenberg*. España, Planeta, 1985.
- MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México, Colegio de México, 2010.
- MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica, Pepitas de calabaza*. España, Ed. Logroño, La Rioja, 2014.
- PRIETO, Julio. *José Chávez Morado. Monografía*. México, Ediciones Mexicanas, S.A., 1951.
- RAMÍREZ JAHUEY, Miguel Ángel. *Ricardo Flores Magón: La rebeldía es la vida, la sumisión es la muerte*. México, INEHRM, 2022.
- RIZO, José. *José Chávez Morado: niño y pintor*. Guanajuato, Gto., Instituto Estatal de la Cultura/Ediciones La Rana, 2009.
- RODRÍGUEZ, Antonio. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*. México, Thames and Hudson Londres, Librería Británica, 1970.
- RUÍZ NAUFAL, Víctor Manuel. *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*. Aguascalientes, Ags., Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto. "El otro muralismo. Rótulos comerciales". *Artes de México*, núm. 95. México, Artes de México, 2009.
- SUÁREZ, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. C. a 1968*. México, UNAM, 1972
- TIBOL, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, FCE, 1974
- . *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*. México, UNAM, 1980.

- VALDIVIA, Benjamín. *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*. Aguascalientes, Ags., Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1992
- VARGAS SALGUERO, Ramón. “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica” en *José Chávez Morado. Su tiempo, su país*. México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988.
- WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. México, FCE, 2013.
- ZAMORA BETANCOURT, Lorena. *Olga Costa. Un espíritu sensible*. México, CONACULTA, 1996.

### Sitios en internet y otros

- BUENO, Raúl. “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”-CELACP, año XXIV, no. 48, Lima-Berkeley, 1998, p. 25. [En línea] <http://www.jstor.org/stable/4530992>
- “Caminos de libertad: José Chávez Morado”. Canal del Congreso México. 30 de octubre de 2014, [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=ksEqsrynAQ> [visto el 16 de agosto de 2022].
- El Colegio Nacional, “Diego Rivera. José Vasconcelos y los murales de la SEP”, Cultura y revolución, jueves 13 de mayo 2021 [Conferencia en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=bB8SGYN1y-c&t=1s>
- “José Chávez Morado, uno de los más grandes artistas de la plástica mexicana del siglo XX.” Comunicado No. 6/2011, CONACULTA, 03 de enero de 2011. [En línea] <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=10514#.VBy-VGfl5N-k>
- La identidad nacional en la Escuela Mexicana de Pintura”. [Conferencia en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=R-MoBEHTFuM>

“Limpieza del paraguas monumental”. Museo Nacional de Antropología. [En línea] [https://mna.inah.gob.mx/detalle\\_huella.php?pl=Limpieza\\_del\\_Paraguas\\_monumental\\_1](https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=Limpieza_del_Paraguas_monumental_1) [Consultado el 13 de septiembre de 2022].

Redacción AZ. “Chávez Morado. Pintor revolucionario”. [En línea] <https://www.filosoficas.unam.mx/~morado/Morados/HTMLs/ChavezMorado.html> (4 de enero de 2011) [Consultado el 16 de agosto de 2022]

ROSENDO URIBE, Allan. "El auge de los nacionalismos y su repercusión en el arte: muralismo mexicano" Tesis. UNAM, 2018.

TIBOL, Raquel. “José Chávez Morado y su última pintura mural”. *El Nacional* (16 de octubre de 1955). México

## Tesis

CHÁVEZ RODRÍGUEZ, José Osvaldo. “Urbanismo Cultural” Tesis, Universidad de Guanajuato, 2017.

ESCOBAR, Andrés. “Muralismo del Mtro. José Chávez Morado en Guanajuato. Biografía mural no autorizada”. Tesis, Universidad de Guanajuato, 2013.

ZURÍAN DE LA FUENTE, Carla Isadora. “Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos”. Tesis, UNAM, 2010, p. 20.

## Revistas

CAMPOSECO CADENA, Miguel Ángel. “Los recintos del Congreso de la Unión en la historia de México”, 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.

AGUILAR HERRERO, Octavio y Romero Zarazúa, Guillermo. “José Chávez Morado. Del ocre a la piel de león”, en *Técnica y Humanismo*. Colegio Nacional para la Educación Profesional Técnica (CONALEP), 1992.

- CACHO, Raúl y Rossell, Guillermo. "A la defensa de Monsieur Jeanneret". *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, núm. 1, septiembre 1948, México. [En línea] <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. [Consultado el 17 de septiembre de 2017].
- CHÁVEZ MORADO, José. "La búsqueda de la nacionalidad", en *Espacios, Revista de Arquitectura y Artes Plásticas*. número 1, septiembre 1948, México. [En línea] <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. [Consultado el 17 de septiembre de 2017]
- DE ABREU, Juana Inés. *El Universal*. 11 de marzo de 1996, Sección Cultura
- GUADARRAMA, Guillermina. "El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas". *Revista CENIDIAP*, núm. 21, INBA-CONACULTA, 2013.
- HÍJAR, Alberto. "Siqueiros y la integración plástica". *Cuadernos de Arquitectura. Integración plástica*, núm. 20. México, INBA, 1967.
- RIVERA, Ruth. "Integración Plástica". *Cuadernos de Arquitectura. Integración plástica*, núm. 20. México, INBA, 1967.
- RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel. "Malinche en el siglo XX: un mural de José Clemente Orozco", Proyecto de historia pública del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, [En línea] <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/375/363> [Consultado el 23 de octubre de 2021]
- TERZAGHI, Cristina. "Muralismo y arte público monumental". *Reflexiones del Muralismo Mexicano en el siglo XXI*, año 2, núm. 2. México, UNAM, 2017.

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. [En línea] <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Torres.ICAA%20Working%20Papers.pdf> [Consultado el 16 de septiembre del 2017].



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino  
*Rector General*

Dra. Cecilia Ramos Estrada  
*Secretaria General*

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz  
*Secretario Académico*

Dr. Salvador Hernández Castro  
*Secretario de Gestión y Desarrollo*

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón  
*Titular del Programa Editorial Universitario*

*José Chávez Morado y el monumentalismo plástico*

de José Osvaldo Chávez Rodríguez

terminó su tratamiento editorial

en el mes de mayo de 2023.

En su composición se utilizó la fuente tipográfica

Crimson Text de 9, 11, 14, 18 y 24 puntos.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de

Jaime Romero Baltazar.