

UNAM: 100 AÑOS de MURALISMO



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención
y Seguridad Universitaria

Dr. William Henry Lee Alardín
Coordinador de la
Investigación Científica

Dra. Guadalupe Valencia García
Coordinadora de Humanidades

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz
Coordinadora para la Igualdad de Género

Dra. Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora de Difusión Cultural

Mtro. Néstor Martínez Cristo
Director General
de Comunicación Social

UNAM: 100 AÑOS de MURALISMO



**DIRECCIÓN GENERAL
DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

Mtro. Néstor Martínez Cristo
Director General
de Comunicación Social

Lic. Miriam Chávez Trejo
Subdirectora

GACETA UNAM

Juan Pablo Becerra-Acosta M.
Director

Daniel Francisco Martínez
Subdirector

**INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

Dra. Angélica Velázquez Guadarrama
Directora

Dra. María José Esparza Liberal
Secretaria Académica

Lic. Araceli Rodríguez Moreno
Secretaria Técnica

Lic. Jaime Soler Frost
Coordinador de Publicaciones

UNAM: 100 AÑOS de MURALISMO

Renato González Mello

Coordinador Académico

Seminario

Ricardo Alvarado Tapia

Dafne Cruz Porchini

Cecilia Gutiérrez Arriola

Rita Eder

Sandra Zetina Ocaña

Colaboradores

Ricardo Alvarado Tapia

Jorge Alberto Barajas Tinoco

Rebeca Barquera

Dafne Cruz Porchini

Rita Eder

Miguel Esquivel

Daniel Garza Usabiaga

Maricela González Cruz Manjarrez

Renato González Mello

Roberto Gutiérrez Alcalá

Cecilia Gutiérrez Arriola

Blanca Gutiérrez Galindo

Irene Herner y Reiss

Louise Noelle

Cuauhtémoc Medina

Óscar Molina Palestina

Omar Olivares

Julieta Ortiz Gaitán

Omar Páramo

Rafael Paz

Itzel Rodríguez Mortellaro

Mercedes Sierra Kehoe

Aldo Solano Rojas

Daniel Vargas

Luis Vargas Santiago

Mireida Velázquez Torres

Sandra Zetina

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: González Mello, Renato, 1964-, editor | Alvarado Tapia, Ricardo, 1972- | Barajas Tinoco, Jorge Alberto | Barquera Guzmán, Rebeca Julieta | Cruz Porchini, Dafne | Eder, Rita, 1943- | Esquivel, Miguel Ángel | Garza Usabiaga, Daniel | González Cruz Manjarrez, Maricela, 1957- | Gutiérrez Alcalá, Roberto, 1961- | Gutiérrez Arriola, Cecilia, 1949- | Gutiérrez Galindo, Blanca | Herner y Reiss, Irene | Noelle, Louise, 1944- | Medina, Cuauhtémoc, 1965- | Molina Palestina, Óscar | Olivares Sandoval, Omar | Ortiz Gaitán, Julieta | Páramo, Omar | Paz Esparza, Rafael | Rodríguez Mortellaro, Itzel A. | Sierra Kehoe, María de las Mercedes, 1962- | Solano Rojas, Aldo | Vargas Parra, Daniel | Vargas Santiago, Luis | Velázquez Torres, Mireida | Zetina, Sandra.

Título: UNAM : 100 años de muralismo / Renato González Mello, coordinador ; Ricardo Alvarado Tapia, Jorge Alberto Barajas Tinoco, Rebeca Barquera, Dafne Cruz Porchini, Rita Eder, Miguel Esquivel, Daniel Garza Usabiaga, Maricela González Cruz Manjarrez, Renato González Mello, Roberto Gutiérrez Alcalá, Cecilia Gutiérrez Arriola, Blanca Gutiérrez Galindo, Irene Herner y Reiss, Louise Noelle, Cuauhtémoc Medina, Oscar Molina Palestina, Omar Olivares, Julieta Ortiz Gaitán, Omar Páramo, Rafael Paz, Itzel Rodríguez Mortellaro, Mercedes Sierra Kehoe, Aldo Solano Rojas, Daniel Vargas, Luis Vargas Santiago, Mireida Velázquez Torres, Sandra Zetina, colaboradores.

Otros títulos: Universidad Nacional Autónoma de México : 100 años de muralismo

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Comunicación Social : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022.

Identificadores: LIBRUNAM 2175764 | ISBN 978-607-30-6924-3

Temas: Pintura mural mexicana – Ciudad de México | Universidad Nacional Autónoma de México.

Clasificación: LCC ND2646.M4.U54 2022 | DDC 751.730972—dc23

Primera edición: 2022

D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria
04510 Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México

DIRECCIÓN GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL
Circuito Escolar 3000, Ciudad Universitaria
04510 Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México
www.dgcs.unam.mx

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria
04510 Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México
www.esteticas.unam.mx
Teléfonos: 55 5622 7250, 55 5622 6999, ext. 85026
libroest@unam.mx

ISBN 978-607-30-6924-3

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

portada

Juan O’Gorman, *Representación histórica de la cultura, época prehispánica*, 1952, mosaico de piedras naturales y vidrio sobre losas precoladas. Biblioteca Central, muro norte, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 2003, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

contraportada

Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz*, 1923-1924, Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, actualmente Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBAL, muro oriente del cubo de la escalera del claustro oriente, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

PROYECTO UNAM: 100 AÑOS de MURALISMO

Néstor Martínez Cristo

Coordinador

Enlace y coordinación logística

Miriam Chávez (DGCS)

Isela Alvarado (IIE)

Coordinación de Fotografía

Ricardo Alvarado Tapia

Cecilia Gutiérrez Arriola

Búsqueda y selección
de imágenes de archivo

Catalina Hernández

Columba Sánchez

Laura de la Rosa

Toma fotográfica

Ernesto Peñaloza

Gerardo Vázquez

Diego Alquicira

Columba Sánchez

Adriana Roldán

Catalina Hernández

Juan Antonio López (*Gaceta UNAM*)

Servicio social

José Juan Texcotitla (IIE)

Diego Millán (IIE)

Diana Soria (IIE)

Ximena Ortiz (IIE)

Gaceta UNAM

Alejandra Salas

Miguel Galindo

Cristina Villalpando

Patricia Martínez

Karen Soto

Corrección de estilo en *Gaceta UNAM*

Pía Herrera

UNAM Global TV*

Dirección

Vanessa Job

Jefe de Información y voz en off

Carlos A. Ramírez Organista

Reporteros

Fabiola Méndez

Omar Páramo

Sandra Delgado

Realizadores

Emmanuel Medina

Erik Hubbard

Éric Noxpanco

Frank Medina

Diseño gráfico

Nicol Herrera

Asistentes de producción

Alison Monney

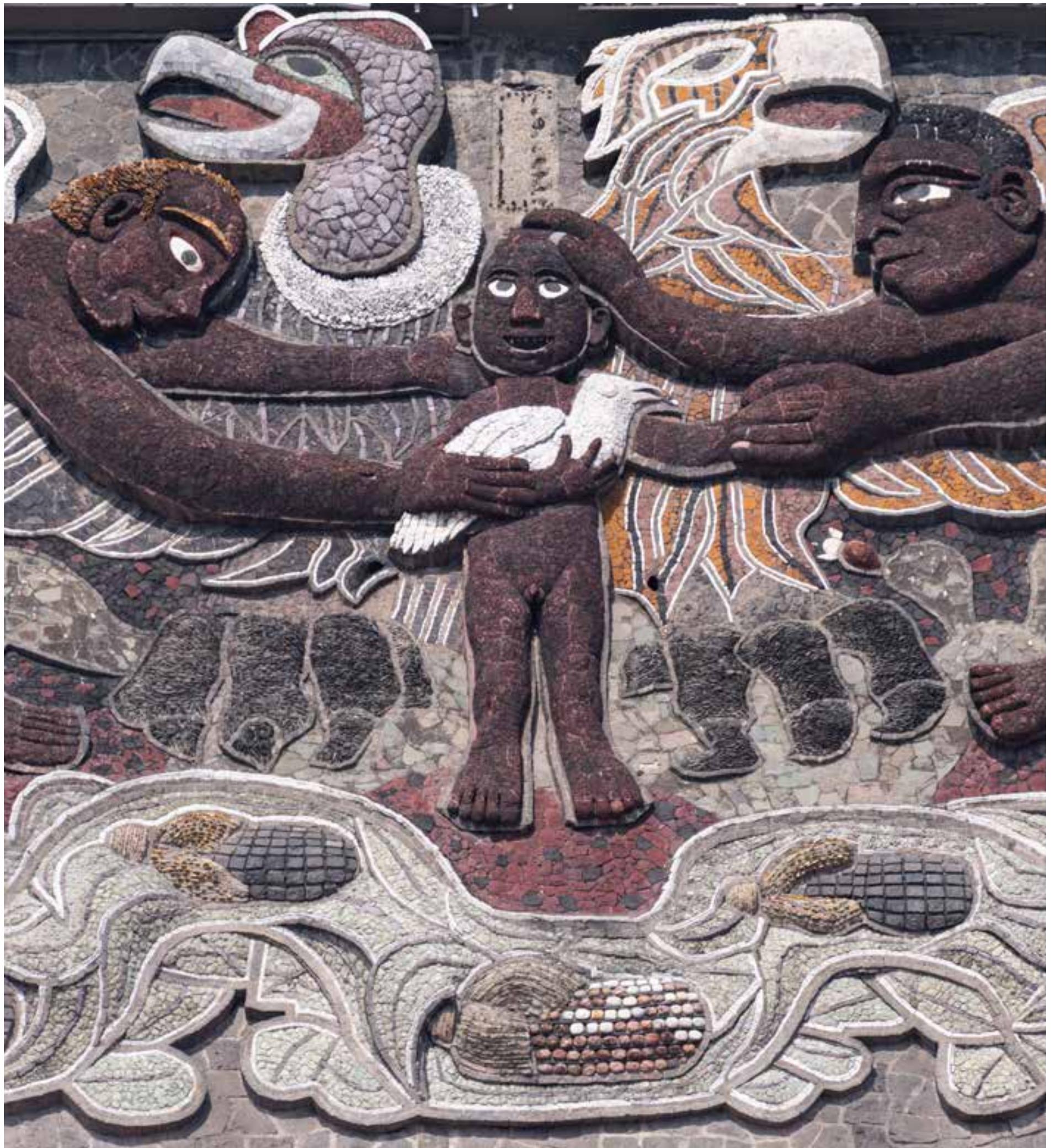
Dolores Rojas

Gab Vázquez

Miguel Perales



* Las cápsulas de video sobre los 100 años de muralismo mexicano estarán disponibles en el repositorio institucional.



Agradecimientos

Diferentes personas e instituciones dieron un apoyo invaluable para la elaboración de este volumen. Casi todos los textos incluidos se publicaron originalmente en la *Gaceta UNAM*. Sin el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, de la Subdirectora de Patrimonio, Dolores Martínez, así como de Ernesto Martínez, habría sido difícil obtener las tomas fotográficas y los permisos necesarios para ellas. En la Facultad de Derecho, un agradecimiento especial a Patricia Merodio, a Iván Adelechi Peña y a Katya Hernández. En el Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura, a Lourdes Cruz González Franco y Elisa Drago Quaglia. Distintas personas ayudaron en lo que toca al estudio de los murales más recientes, entre quienes es necesario mencionar a Patricia Quijano, Leonora González Torres, María Esther González, Alejandro Suárez Pareyón, Cuauhtémoc Medina y Laureana Toledo.



Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz*, 1923-1924, Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, actualmente Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBAL, muro oriente del cubo de la escalera del claustro oriente, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Juan O'Gorman, boceto para *Representación histórica de la cultura: época colonial*, Biblioteca Central, muro sur, fotografía de Gerardo Vázquez Miranda y Colúmba Sánchez Jiménez, 2011, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Contenido

19	Presentación <i>Dr. Enrique Graue Wiechers</i>				
21	Presentación <i>Dra. Angélica Velázquez Guadarrama</i>				
24	Introducción <i>Renato González Mello</i>				
30	Cien años de murales <i>Rita Eder y Renato González Mello</i>				
34	La pintura mural y la política <i>Rita Eder y Renato González Mello</i>				
40	El muralismo y la pintura de historia <i>Rita Eder y Renato González Mello</i>				
46	Las mujeres en la pintura mural, entrevista con Patricia Quijano y Dina Comisarenco <i>Omar Páramo</i>				
50	<i>El triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia</i>, de Juan Cordero <i>Omar Olivares</i>				
			La década de 1920		
		54	<i>El árbol de la vida</i>, de Roberto Montenegro <i>Julieta Ortiz Gaitán</i>		
		58	El muralismo perdido <i>Rebeca Barquera</i>		
		62	La búsqueda del muralismo perdido, entrevista con Rebeca Barquera <i>Omar Páramo</i>		
		64	El manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores <i>Dafne Cruz Porchini</i>		
		68	Vanguardia y política, entrevista con Alicia Azuela <i>Renato González Mello</i>		
		72	<i>La creación</i>, de Diego Rivera <i>Sandra Zetina</i>		
		76	La Escuela Nacional Preparatoria <i>Omar Páramo</i>		
		80	Encáustica y pintura de vanguardia, entrevista con Sandra Zetina <i>Roberto Gutiérrez Alcalá</i>		
		84	Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria <i>Renato González Mello</i>		
		88	Siqueiros en la Escuela Nacional Preparatoria <i>Dafne Cruz Porchini</i>		
		92	<i>La fiesta de la Santa Cruz</i>, de Roberto Montenegro <i>Rebeca Barquera y Rita Eder</i>		
				La construcción de Ciudad Universitaria	
		98	<i>Representación histórica de la cultura</i>, de Juan O’Gorman <i>Rita Eder y Louise Noelle</i>		
		104	<i>La Universidad, la familia y el deporte en México</i>, de Diego Rivera <i>Itzel Rodríguez Mortellaro</i>		
		106	La obra inconclusa <i>Daniel Vargas Parra</i>		
		108	El proyecto plástico y cultural de C.U. <i>Maricela González Cruz Manjarrez</i>		
		110	Los relieves en el Estadio Olímpico, entrevista con Daniel Vargas y Lourdes Cruz <i>Roberto Gutiérrez Alcalá</i>		
		114	David Alfaro Siqueiros en la torre de Rectoría <i>Irene Herner y Reiss</i>		

- 120 **La conquista de la energía y El retorno de Quetzalcóatl**, de José Chávez Morado
Jorge Alberto Barajas Tinoco
- 124 **La ciencia del trabajo**, de José Chávez Morado
Jorge Alberto Barajas Tinoco
- 128 **La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos**, de Francisco Eppens
Julieta Ortiz Gaitán
- 130 **Mural emblemático de Ciudad Universitaria**
Mireida Velázquez Torres
- 132 **La superación del hombre por medio de la cultura**, de Francisco Eppens
Mireida Velázquez Torres
- 136 **Un mural abstracto de autor desconocido**
Aldo Solano Rojas
- 138 **El proyecto de Diego Rivera para la Facultad de Química**
Itzel Rodríguez Mortellaro
- La continuidad y la ruptura**
- 144 **Los murales de la Facultad de Derecho**
Fernando Serrano Migallón
- 154 **Poema plástico**, de Mathias Goeritz
Rita Eder
- 158 **Abstracción integrada**, de Carlos Mérida
Louise Noelle
- 162 **La creación humana y la economía**, de Benito Messeguer
Óscar Molina Palestina

- 166 **México moderno, país de antigua cultura**, de José Chávez Morado
Dafne Cruz Porchini
- 168 **De Bruselas a la Preparatoria 4**, entrevista con José de Santiago
Rafael Paz
- 172 **Las artes y las ciencias**, de Rodolfo Morales
Renato González Mello

Nuevos lenguajes visuales

- 178 **Marx, Engels, Lenin y el proletariado**, de José Hernández Delgadillo
Daniel Garza Usabiaga
- 182 **Inventando el futuro**, de Arnold Belkin
Luis Vargas Santiago
- 186 **Una obra sin título de Tepito Arte Acá**
Renato González Mello
- 188 **Parteaguas en la arquitectura**, entrevista con Alejandro Suárez Pareyón
Rafael Paz y Omar Páramo
- 192 **Carta geométrica**, de Vicente Rojo
Cuauhtémoc Medina
- 194 **El centro de las formas**, de Manuel Felguérez
Rita Eder
- 198 **Historia de un espacio matemático**, de Federico Silva
Miguel Ángel Esquivel
- 200 **La estructura de un mural es inevitablemente geométrica**, entrevista con Federico Silva
Omar Páramo y Roberto Gutiérrez Alcalá

Las últimas décadas

- 204 **Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas**, de Gilberto Aceves Navarro
Blanca Gutiérrez Galindo
- 208 **Mural en cerámica I y II**, de Luis Nishizawa
Mercedes Sierra Kehoe
- 210 **Francisco Toledo en el Posgrado de Economía**
Cuauhtémoc Medina
- 214 **La enseñanza de la pintura mural**, entrevista con Alfredo Nieto
Rafael Paz

Conclusiones

- 218 **La conservación de los murales**
Sandra Zetina
- 226 **El muralismo a través de la fotografía**
Cecilia Gutiérrez Arriola y Ricardo Alvarado Tapia
- 230 **La pintura mural y el debate sobre la integración de las artes**
Rita Eder y Renato González Mello
- 236 **Lista de murales**

Juan O'Gorman, boceto para *Representación histórica de la cultura: época prehispánica*, Biblioteca Central, muro norte, fotografía de Gerardo Vázquez Miranda y Colúmba Sánchez Jiménez, 2011, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM





Rodolfo Morales, *Las artes y las ciencias*, 1962, Escuela Nacional Preparatoria, plantel 5 José Vasconcelos, vestibulo exterior del Auditorio Gabino Barreda, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM





Presentación

La motivación más profunda que animó el espíritu creativo y visual del muralismo fue la posibilidad de nombrar, narrar, contrastar y visibilizar las injusticias, desigualdades y conflictos sociales más profundos y apremiantes, así como nuestros orígenes indígenas, tradiciones, los ideales de la Revolución mexicana, la riqueza plural y las virtudes de nuestra nación.

Como movimiento artístico, cultural y político, el muralismo se ocupó de plantearlos y de abrir los espacios para imaginar las soluciones y las posibilidades didácticas que lograron sintetizar y amalgamar nuestra identidad como mexicanas y mexicanos.

Gracias a estas raíces, se convirtió en un esfuerzo individual y colectivo de reflexión y diálogo al interior de nuestra sociedad, pues los procesos históricos que comenzaron con la guerra de Independencia, pasando por la inestabilidad política y económica de los siglos XVIII y XIX, y que culminaban, en ese momento, con la creación y consolidación del Estado posrevolucionario, requerían de la construcción y la transición hacia un México moderno y diferente.

De ahí que el muralismo se haya convertido en un referente plástico que permite identificar lo mexicano allende nuestras fronteras, adquiriendo dimensiones universales con profundo nacionalismo y con identidad única.

Esta compilación de los suplementos publicados a lo largo de los últimos meses en la *Gaceta UNAM* es un reconocimiento y un homenaje a los integrantes del movimiento muralista que, con su espíritu y sus obras, enriquecieron la cultura, imprimieron el orgullo de pertenecer a esta gran nación —con sus múltiples paradojas y contradicciones— e inculcaron valores y derechos —aún vigentes— como la educación, el progreso, la justicia y la paz.

A cien años del inicio del movimiento muralista mexicano, agradezco a la Dirección General de Comunicación Social, a *Gaceta UNAM* y al Instituto de Investigaciones Estéticas por este esfuerzo editorial que abre oportunidades para difundir el conocimiento sobre el patrimonio mural de la Universidad Nacional Autónoma de México, que con mucho orgullo resguardamos.

“Por mi raza hablará el espíritu”

Dr. Enrique Graue Wiechers

Rector

Universidad Nacional Autónoma de México



Presentación

En cierta forma, la historia de la Universidad Nacional moderna y la del muralismo mexicano han corrido aparejadas. Cuando apenas tenía poco más de una década de refundada, y como parte del proyecto cultural del entonces rector, y más tarde secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, la pintura mural a la encáustica y al fresco comenzó a cubrir las paredes de los edificios que albergaban la Escuela Nacional Preparatoria: los antiguos colegios Máximo de San Pedro y San Pablo, y de San Ildefonso, donde intervenirían no sólo los llamados “tres grandes” (José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, estos dos últimos recién retornados de largas estancias entre las vanguardias europeas), sino también pintores de la talla de Jean Charlot, Roberto Montenegro y Fermín Revueltas. Unas pocas décadas después, cuando la Universidad abandonó el casco antiguo de la ciudad para ocupar los espacios diseñados ex profeso para el estudio y la investigación en la nueva Ciudad Universitaria, Rivera, Siqueiros y una nueva generación de muralistas (José Chávez Morado, Francisco Eppens, Juan O’Gorman), en conjunción con los arquitectos encargados de su construcción, revestirían ahora los muros exteriores de los edificios experimentando y desarrollando nuevas técnicas y materializando lo que se conocería como integración plástica, un logro mayúsculo que contribuyó a que desde hace ya 15 años formen parte del patrimonio de la humanidad declarado por la UNESCO.

Hoy la Universidad, de acuerdo con los registros de la Dirección General de Patrimonio, alberga más de 150 obras murales modernas y contemporáneas en su colección, además de los vestigios murales coloniales y decimonónicos que se preservan en sus edificios históricos universitarios. Esta publicación recoge una selección de los más representativos y surge de una iniciativa de la Dirección General de Comunicación Social y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, para difundir dicho patrimonio y celebrar los 100 años del movimiento de pintura mural. Con base en un seminario académico coordinado por Renato González Mello e integrado por Rita Eder, Dafne Cruz Porchini, Sandra Zetina, Ricardo Alvarado Tapia y Cecilia Gutiérrez Arriola, todos ellos académicos del Instituto de Investigaciones Estéticas, dicho proyecto dio como resultado una multiplicidad de ensayos de investigación con nuevos enfoques, además de reportajes y entrevistas de divulgación que aparecieron semana tras semana a lo largo del año en *Gaceta UNAM*, pero ello derivó también en nuevas tomas fotográficas con tecnología de avanzada, en una serie de cápsulas en video y, por último, en este libro que aquí presentamos y por el que nos congratulamos todos.

Dra. Angélica Velázquez Guadarrama
Directora
Instituto de Investigaciones Estéticas



José Clemente Orozco, *La trinchera y Destrucción del viejo orden*, 1927, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja, muro norte, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Introducción

Renato González Mello

Esta publicación es producto de una iniciativa de la Dirección General de Comunicación Social y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, los cuales acordaron difundir de manera conjunta, en el marco de la celebración de los 100 años del movimiento de pintura mural, algunas de las obras de esa tendencia más representativas del patrimonio universitario. Trabajamos en estrecha colaboración con la *Gaceta* universitaria sin cuya participación este proyecto no hubiera sido posible.

La Universidad tuvo un lugar destacado en la fundación de ese movimiento artístico, pues los primeros murales se pintaron en edificios que albergaban la Escuela Nacional Preparatoria: los ex colegios Máximo de San Pedro y San Pablo, y de San Ildefonso. Los inicios de la pintura mural fueron parte del proyecto cultural del rector, después secretario de Educación Pública, José Vasconcelos; y el movimiento terminaría por darle una personalidad propia al arte mexicano del siglo XX. Esta experiencia se renovó en la década de 1950, cuando la pintura mural formó parte de la nueva Ciudad Universitaria, y también en las décadas siguientes. La Dirección General de Patrimonio tiene registro de más de 150 paneles distribuidos en diferentes conjuntos de decoración mural. No hubiera sido posible incluirlos todos. Se procuró un equilibrio razonable entre las obras más famosas y aquellas que requerían más atención.

Para dar forma al proyecto se integró un seminario académico en el que participaron Rita Eder, Dafne Cruz Porchini, Sandra Zetina, Cecilia

Gutiérrez Arriola y Ricardo Alvarado Tapia, además del que suscribe, todos académicos del Instituto de Investigaciones Estéticas. El seminario fue un espacio de debate y nuevos enfoques para abordar desde el tiempo actual las bases del muralismo, las distintas fases por las que ha pasado su legado y las transformaciones que se dieron en Ciudad Universitaria, donde floreció la colaboración entre las artes. Desde este espacio académico se invitó a colegas, la mayoría universitarios del IIE y otras entidades, para escribir ensayos sobre distintas obras o aspectos. El resultado apareció cada lunes en la *Gaceta*. Las reuniones del seminario fueron semanales e incluyeron un trabajo minucioso de investigación sobre las tomas existentes en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, que derivó en la necesidad de realizar nuevas fotografías, tanto por parte del AFMT como por la *Gaceta* y por un equipo de servicio social universitario. Además de los ensayos, se elaboraron reportajes y entrevistas para un público amplio. Para los murales más importantes se produjeron cápsulas de video. La totalidad del material se encuentra hoy en un micrositio de la *Gaceta*, y será incluido en el repositorio institucional para su consulta futura. Este volumen incluye cada uno de los ensayos, además de las entrevistas con otros especialistas o incluso con los autores de los murales.

* * *

El volumen inicia con tres textos que abordan tanto aspectos teóricos como históricos para la considera-







ción de la pintura mural. Lo mismo que las conclusiones, fueron escritos por la Dra. Rita Eder y el que suscribe, pero (al igual que esta introducción) planeados y discutidos en el seminario, que también determinó tratar otros aspectos: se pidió a una historiadora, Dina Comisarenco, y una artista, Patricia Quijano, una entrevista sobre la participación femenina en la pintura mural. Esta última se estructuró durante la mayor parte del siglo XX alrededor de un discurso que postulaba la virilidad como la culminación del proceso cultural, y fueron pocas las obras realizadas por mujeres. Justamente por eso era necesario examinar el proceso desde una óptica feminista. En la primera sección también se incluye un ensayo sobre el mural de Juan Cordero en la Escuela Nacional Preparatoria, destruido al principio del siglo XX, pero que se conoce a partir de una réplica. Este ensayo marca una decisión del seminario que abarca todo el volumen: incluir obras desaparecidas, que no se realizaron o que ya no

forman parte del patrimonio universitario, siempre que hayan sido parte de la historia institucional.

Las definiciones se extienden hacia la siguiente sección, que cubre las obras relativas a los años veinte. Durante el siglo XX, en todo el mundo se pusieron en cuestión las formas de producción artística. Esto llevó a una crítica radical de la pintura, y distintas corrientes artísticas proclamaron su muerte. Considerada una de las artes con mayor jerarquía por la tradición académica, y organizada por medios relativamente estables (la composición, la perspectiva, el claroscuro, la anatomía), para 1920 se habían desarrollado opciones distintas para la representación visual, como el cubismo, y otras que se alejaban de la pintura misma, como el collage y el fotomontaje. Los muralistas formularon una crítica radical de la pintura de caballete, pero no de la pintura en general. La pintura mural es una estrategia en defensa de una forma de arte público. Rechaza el elitismo atribuido a las prácticas académicas y al

mercado del arte, aunque este último era muy pequeño en los años veinte. Una parte de este volumen revisa la primera etapa de la pintura mural, particularmente en San Pedro y San Pablo y San Ildefonso. Se incluyeron los murales situados en los patios del primero de aquellos edificios, que ya no forman parte de las instalaciones universitarias, pero que en los años veinte fueron uno de los escenarios del proyecto de pintura mural. Un ensayo y una entrevista se ocupan del célebre manifiesto del sindicato de pintores. En este sentido, el seminario adoptó un punto de vista que pone la pintura mural en diálogo y controversia con las vanguardias artísticas, pero no —como era usual en el pasado— en el polo opuesto a la innovación y la independencia de las artes.

En febrero de 1951, cuando ya había comenzado la construcción de Ciudad Universitaria, David Alfaro Siqueiros le envió una carta al arquitecto Carlos Lazo, gerente general del proyecto, argumentando la necesidad de incluir la pintura mural en el



Construcción de Ciudad Universitaria, Torre de Rectoría, fotografía de Saúl Molina Barbosa, ca. 1952, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Construcción de Ciudad Universitaria, mural de José Chávez Morado, *La conquista de la energía*, 1952-1953, Antigua Facultad de Ciencias, auditorio Alfonso Caso, Unidad de Posgrado, fachada norte, fotografía de Saúl Molina Barbosa, ca. 1952, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

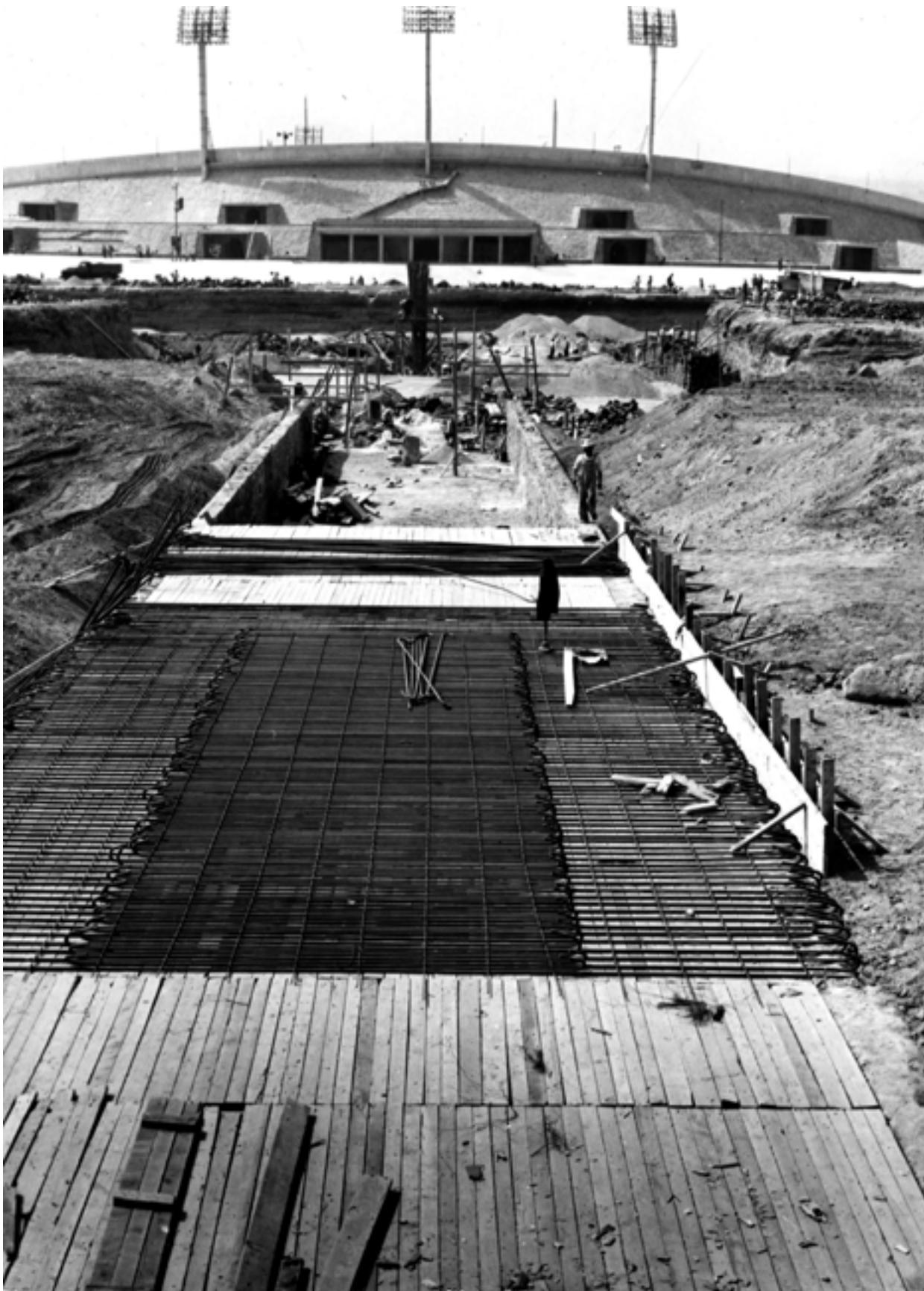
nuevo campus. De acuerdo con otras fuentes, el arquitecto Augusto Pérez Palacios ya había invitado a Diego Rivera a decorar el Estadio Olímpico desde 1950, y en cambio fue difícil convencer a Lazo sobre la necesidad de concluir la Biblioteca Central con la decoración de mosaicos propuesta por Juan O’Gorman.¹ En su carta, Siqueiros argumentó que la participación de los muralistas era obligada y abría una oportunidad histórica de colaboración integral entre la arquitectura moderna y la pintura. Ciudad Universitaria no sería sólo un proyecto más, sino que

marcaría la “segunda etapa” de la pintura mural, pues “Hasta ahora la pintura mural mexicana se ha ejecutado en edificios viejos o bien en edificios en los cuales no fue concebido previamente el agregado pictórico o escultórico”.² La participación de los pintores no tuvo el carácter colegiado y vertical que imaginó Siqueiros, pero sí dio lugar a una variedad de intervenciones y propuestas que conformarían un ideal artístico de México en la mitad del siglo XXI: la integración plástica. El análisis de los murales en el campus histórico conforma la parte más amplia de este volumen.

El éxito que constituyó Ciudad Universitaria llevó a que se buscara repetir la experiencia o complementarla a lo largo de las décadas. Así, se incluyen en una sección diferente los murales que se pintaron en otros lugares, pero que ahora se encuentran en las

¹ David Alfaro Siqueiros, “Los muralistas reclamamos, oportunamente, nuestra incorporación al equipo de arquitectos e ingenieros... [carta a Carlos Lazo]”, *Arte Público*, primer folleto (febrero de 1953): 3-4; Edgar Daniel Vargas Parra, “Juegos de basalto: de la integración plástica y su resistencia en el Estadio Universitario” (tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM-Posgrado en Historia del Arte, 2010), 37, <http://132.248.9.195/ptd2010/enero/0652919/Index.html>; Valeria Sánchez Michel, “Construcción de una utopía: Ciudad Universitaria, 1928-1952” (tesis de doctorado en Historia, México, El Colegio de México, 2014), 222-227.

² Alfaro Siqueiros, “Los muralistas reclamamos, oportunamente, nuestra incorporación al equipo de arquitectos e ingenieros... [carta a Carlos Lazo]”.



Construcción de Ciudad Universitaria, paso a desnivel de la Torre de Rectoría al Estadio Olímpico Universitario, fotografía de Saúl Molina Barbosa, ca. 1952, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

instalaciones universitarias. Algunos de ellos coinciden en época y estilo con los planteamientos del campus histórico, como ocurre con los de Carlos Mérida en la zona cultural, y José Chávez Morado en la Preparatoria 4. Otros más son frescos que se rescataron de distintos edificios que fueron derruidos, como ocurre en la Facultad de Derecho. Hay una réplica del *Poema plástico* de Mathias Goeritz, en la Facultad de Arquitectura; y encargos nuevos, como el fresco de Rodolfo Morales en la Preparatoria 5.

Si en los años cincuenta destaca la revisión del legado prehispánico en los murales de Chávez Morado, Juan O’Gorman y Diego Rivera, en el último cuarto del siglo XX hay una profunda reconsideración del lugar de las ciencias y la tecnología, especialmente (aunque con soluciones muy distintas) en las obras de Arnold Belkin, Federico Silva y Manuel Felguérez. En el siguiente capítulo ya no se trata sólo de representaciones de la ciencia, también hay proyectos de confluencia entre las ciencias y las artes. Las alegorías del *campus* histórico hacían eco de la confianza en la modernización patente en la arquitectura racionalista; al final del siglo hay un resurgimiento de la pintura política, en las obras de José Hernández Delgadillo y el grupo Tepito Arte Acá, pero desde una perspectiva mucho menos optimista. En este largo y complejo proceso tiene lugar una renovación generacional que abre la posibilidad de nuevos lenguajes, además de una actualización de lo popular.

Una sección más examina dos murales en la Facultad de Artes y Diseño, las cerámicas en gran formato de Luis Nishizawa y la *Apoteosis de Manuel Tolsá*, de Gilberto Aceves Navarro. Junto con el vitral de Francisco Toledo en el Posgrado de Economía, son aportaciones que atestiguan una voluntad renovada de innovación técnica. Esta sección, relativa al siglo XXI, termina con un reportaje relativo al taller “Luis Nishizawa” de la Facultad de Artes y Diseño, dedicado a la enseñanza de la pintura mural.



La última sección contempla un ensayo dedicado específicamente a los retos para la conservación material de las obras. Toda la materia se transforma sin cesar, aunque los procesos de cambio no sean evidentes a simple vista, ya sea por lo prolongado de sus tiempos, porque ocurren a nivel molecular, o bien bajo la superficie de la pintura. Es indispensable conocer y documentar esa mutación permanente para interactuar con ella en forma productiva, mediante intervenciones que permitan un mejor conocimiento e interpretación de las obras en el devenir a través de su materialidad. A este ensayo lo complementa otro que se refiere al registro fotográfico de los murales. Registro y conservación van de la mano, y en los dos ámbitos ha habido transformaciones en las últimas décadas, acreditables a los cambios en la tecnología y a la cada vez más frecuente intervención de las ciencias en el estudio del patrimonio. Es frecuente que una fotografía del pasado se convierta en una valiosa herramienta de conservación, aunque esta utilidad

se actualiza plenamente sólo cuando la fotografía misma ha sido objeto de investigación y documentación estricta. Por otra parte, los nuevos instrumentos de producción de imágenes brindan posibilidades inéditas de análisis material. Estos aspectos, netamente académicos, van acompañados por un ensayo de conclusiones, nuevamente escrito por Rita Eder y el que suscribe.

Este libro busca que la pluralidad de las interpretaciones refleje la variedad de las innovaciones plásticas de los muralistas. Están aquí los murales pintados y los modificados, los que se hicieron y algunos que no se realizaron, los que sobrevivieron y algunos que desaparecieron, los muy famosos y los que deberían serlo. Es un ejercicio arqueológico: muestra un estrato de la cultura visual del siglo XX. Esta capa no sólo es visible en un corte vertical; también es una veta que se despliega horizontalmente en distintos ámbitos, momentos y procesos sociales. Algunos de esos procesos han concluido, pero la crítica sigue vigente y los murales también.

Construcción de Ciudad Universitaria, mural de Francisco Eppens, *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, 1953-1954, Facultad de Medicina, fachada poniente, fotografía de Luis Márquez Romay, s/f, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Cien años de murales*

Rita Eder y Renato González Mello

Entre 1921 y 1922, Roberto Montenegro pintó el mural *El árbol de la vida* en la Sala de Discusiones Libres de la Universidad Nacional de México, que ocupaba el antiguo templo de San Pedro y San Pablo. Entre 1922 y 1923, Diego Rivera pintó *La creación* en el anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Las dos obras dieron inicio al movimiento de pintura mural mexicana.

La pintura mural tuvo una larga y desigual fortuna a lo largo del siglo XX. Otros movimientos y artistas se movilaron para seguir su ejemplo, o bien para contradecirlo. Un siglo después, *Gaceta UNAM* ha propuesto realizar una revisión de la historia de la pintura mural moderna, poniendo atención especial a los murales que se encuentran en instalaciones universitarias. Tanto San Pedro y San Pablo como la antigua Escuela Nacional Preparatoria son edificios universitarios. Entre 1952 y 1956, al construirse la Ciudad Universitaria del Pedregal, sus edificios incluyeron la decoración mural, lo que provocó una intensa reflexión acerca de la convergencia de las artes en la “integración plástica”. El interés de la Universidad por el arte público no se ha detenido, y obras fundamentales como el Espacio Escultórico en el sur de Ciudad Universitaria se emprendieron buscando, si bien con medios muy distintos, emular la conformación de un espacio

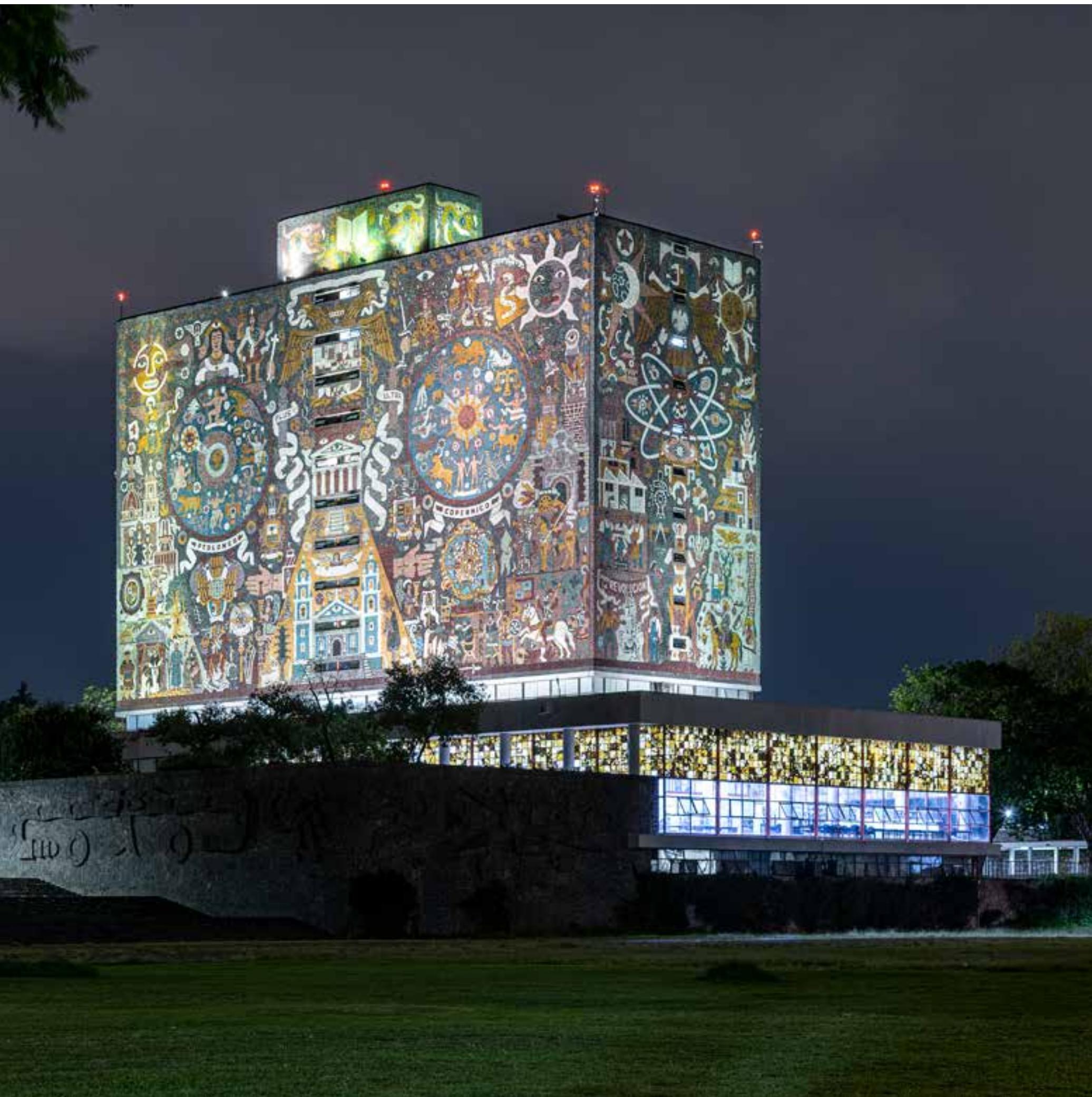
público alrededor de las artes. Los murales que decoran los auditorios suelen acompañar las controversias y debates consustanciales a la vida universitaria, y son una invitación para la confrontación de puntos de vista y el fortalecimiento de la esfera pública.

Para esta recopilación de ensayos, entrevistas y reportajes, nos ha parecido conveniente comenzar explicando, en la visión de los especialistas del año 2022, qué era, en 1922, una pintura mural. Qué características tenían esas decoraciones, tan novedosas y provocadoras en su momento que distintos periodistas las calificaron de *monotes* (para contraponerlas con los *monitos* de los periódicos). No era la primera vez que se pintaban murales en México. A lo largo del siglo XX, las excavaciones arqueológicas trajeron a la luz la pintura mural de sitios como Bonampak, Teotihuacan, Calakmul y Cacaxtla. Los tres siglos de virreinato también abundaron en ejemplos de integración de la arquitectura y la pintura, destacando los murales de los conventos del siglo XVI, que fueron estudiados por los pintores afines al proyecto inicial del muralismo. En el siglo XIX y en las primeras dos décadas del siglo XX, artistas como Rafael Ximeno y Planes, Juan Cordero o Saturnino Herrán decoraron bastantes edificios públicos.

Murales hay muchos en México, y esa manifestación artística se expandió por diversas ciudades del mundo, lo que hace difícil establecer sus características. Quizá una de las mejores definiciones de lo que es un mural, que además es válida en términos

* Publicado originalmente en la *Gaceta UNAM* 5280 (14 de marzo de 2022): 4-5.







José Clemente Orozco, frescos en el segundo piso de la Escuela Nacional Preparatoria, muro norte, 1926, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

actuales, proviene del artista y teórico David Alfaro Siqueiros en su texto *Cómo se pinta un mural* (1951): “Pintura mural es pintura en un espacio arquitectural íntegro, en un espacio que pudiéramos denominar caja plástica...”. Uno de los capítulos de mayor interés para el muralismo es justamente el que abarca sus relaciones con la arquitectura, un reto para la habilidad compositiva y el entendimiento del sentido del espacio, tanto en la arquitectura moderna como en los complejos edificios coloniales en que se intentó la integración plástica. El artista defendía con elocuencia que no se trataba de hacer una pintura más grande, sino de desarrollar un amplio concepto de carácter social y político, que tomara en cuenta la importancia del trabajo en equipo, la materialidad y sobre todo la mirada y los tránsitos o movimientos del público que absorbía la obra.

El muralismo se prolonga en México a lo largo del siglo XX con diferentes estilos y características. La Universidad guarda en sus edificios una parte importante de ese patrimonio que aún necesita más y mejores estudios, además de mayor divulgación para ese público que tanto interesó e interesa a sus creadores y mecenas. A diferencia de lo que ocurrió en otras latitudes (como en el caso del realismo socialista soviético), el compromiso social de los muralistas no fue en detrimento de su libertad artística: fueron intelectuales que supieron reservar un espacio autónomo para la búsqueda estética; y podemos aventurar que fue esa independencia de criterio lo que les permitió consolidar el carácter público de su creación. La esfera pública es indis-

pensable para la democracia cultural, social y política. En las últimas décadas, ese espacio para el debate se ha visto sometido a cuestionamientos legítimos, pero también ha sido objeto de ataques autoritarios que, en todo el mundo, buscan restringir las libertades y las oportunidades para la discusión. Por eso tiene gran interés renovar la reflexión sobre uno de los capítulos más importantes en la historia del arte mexicano, cuando las artes participaron en la polémica social.

Roberto Montenegro, diseño, Enrique Villaseñor, ejecución, *Jarabe tapatío*, 1922, antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, fotografía de Pedro Cuevas, 1985, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



La pintura mural y la política*

Rita Eder y Renato González Mello

La pintura mural mexicana surgió en los años veinte como parte del complejo diálogo político de la posrevolución. En ocasiones fue un arte comprometido con el Estado, pero también fue frecuente que tuviera un sólido carácter crítico. Los murales que se hicieron en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) muestran las tensiones que rodearon las primeras etapas del movimiento de pintura mural entre 1922 y 1924. Se advierten dos modelos distintos de representación: las convenciones pictóricas de carácter alegórico y una moderna pintura de carácter público ante el cambio social que anunciaba la Revolución. Esta circunstancia suponía el ascenso de nuevos actores sociales, como los obreros y campesinos que no tenían visibilidad en las primeras pinturas murales como *Maternidad* (1923), de José Clemente Orozco, o *La creación*, de Diego Rivera (1922-1923). Hacia 1923-1924, David Alfaro Siqueiros con su obra *El entierro del obrero sacrificado* y Diego Rivera en 1923 con las obras que pintó en el Patio del Trabajo de la Secretaría de Educación Pública, particularmente *Entrada a la mina y Salida de la mina*, se alejaron de las ideas filosóficas del secretario de Educación (fig. 1). Ambos pintores habían ingresado en 1923 al Partido Comunista Mexicano e intentaron una nueva iconografía sobre la opresión que se cernía sobre la clase trabajadora.

Recién llegado de Europa en septiembre de 1922, David Alfaro Siqueiros eligió un lugar estrecho y mal iluminado en el llamado “Colegio Chico” para pintar ocho murales en la ENP. Todas estas obras dan la impresión de estar separadas entre sí, como si el artista no hubiera tenido la intención de conformar una narrativa. *El entierro del obrero sacrificado* proyecta sus volúmenes en el espacio y crea una imagen de potencia icónica por la colocación del féretro y su pesada carga a la altura de las cabezas indígenas, que parecen esculpidas en piedra; imagen que será retomada por Serguéi Eisenstein en su película *¡Que viva México!* (fig. 4). El cineasta ruso, teórico del montaje, habrá visto en este mural una fuerza proveniente de la contraposición de elementos disímbolos, una práctica fotográfica relacionada con el montaje y llevada por Eisenstein al cine con gran éxito.

El entierro del obrero sacrificado, que lleva sobre el féretro los símbolos de la hoz y el martillo, es un homenaje al gobernador socialista de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto. Es un mural inacabado y muy maltratado a raíz de la animadversión de los estudiantes, pero queda como testimonio de un viraje significativo en la trayectoria de Siqueiros: ese lado suyo que se interesó por una estética realista en movimiento.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5282 (22 de marzo de 2022): 6-7.







2. Diego Rivera, *Entrada a la mina*, 1923, Secretaría de Educación Pública, fotografía de Diana Soria González, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

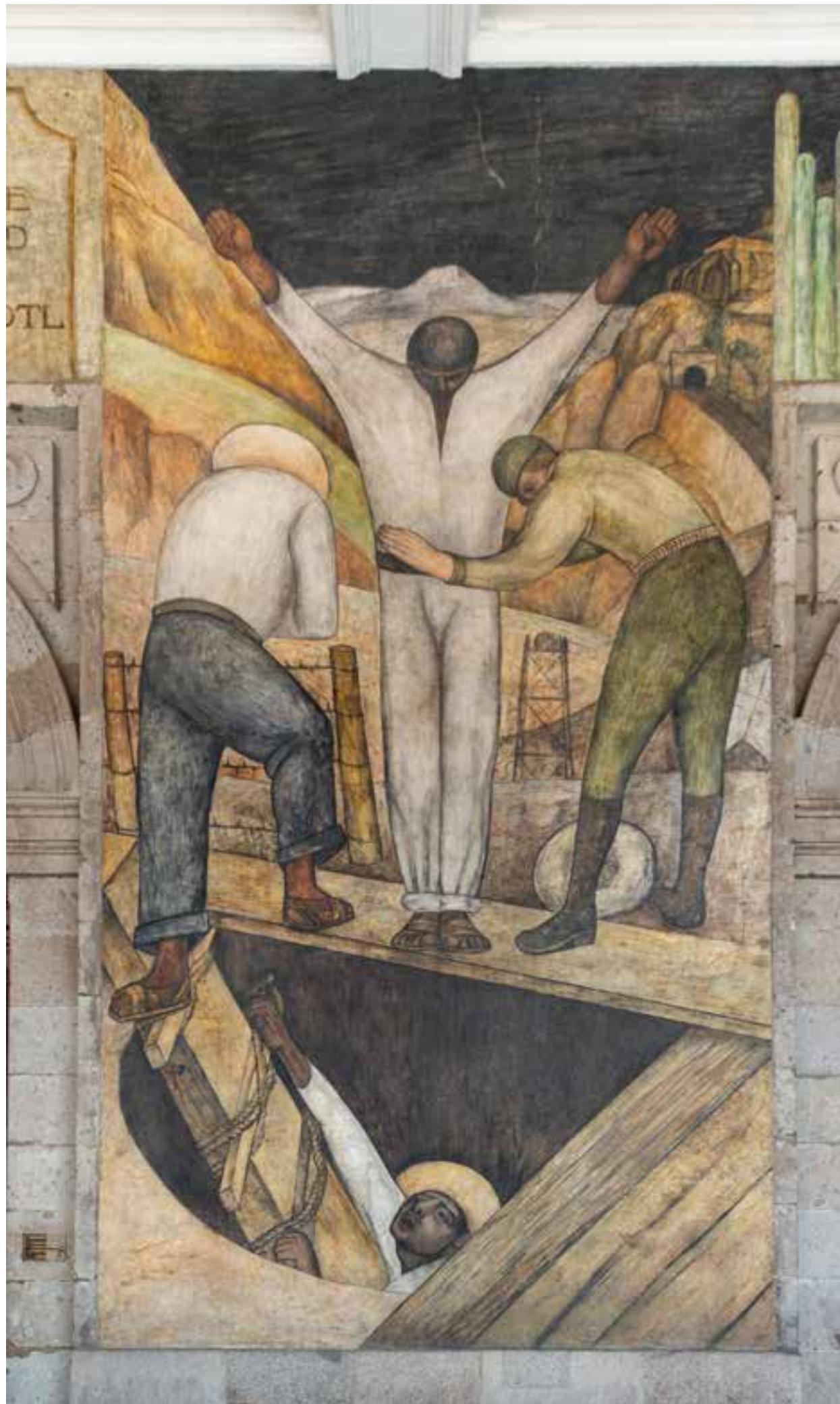
Diego Rivera inició los murales de la Secretaría de Educación en 1923 y en cinco años cubrió todo el edificio con tres temas fundamentales: el trabajo, las fiestas y los movimientos sociales. *Entrada a la mina*, que refiere a la parte occidental del país, pertenece al patio del trabajo donde hay otras 17 escenas que incluyen los trabajos artesanales, agrícolas e industriales. Pero son estas dos escenas (*Entrada a la mina* y *Salida de la mina*, figs. 2 y 3) las que presentan la circunstancia trágica de los trabajadores destinados a la explotación y el maltrato. Hay un ambiente sombrío en *Entrada a la mina* en esa perfecta composición donde vemos los cuerpos de espaldas, apenas vestidos, lo que acentúa su fragilidad. Algunos portan palas, pero principalmente lámparas y vigas de madera que varios han identificado como la relación entre el obrero y el Cristo crucificado.

Estas imágenes son testimonio de la militancia de ambos artistas en el partido que los llevó a crear el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. Ese organismo los animó a deshacerse de las ideas filosófico-espiritualistas de Vasconcelos, y a producir un imaginario de la clase obrera en México.

En la mitad de 1924 hubo una campaña de prensa, apoyada por grupos estudiantiles conservadores, dirigida contra Vasconcelos y su proyecto de pintura mural. Además de los ataques en la prensa, hubo ataques de grupos estudiantiles contra los murales mismos. Orozco respondió a este ambiente de confrontación pintando grandes caricaturas murales en el primer piso de la Escuela Nacional

Preparatoria. En una de ellas hizo escarnio del dirigente de la Confederación Regional Obrera Mexicana, Luis Napoleón Morones.

En esta caricatura mural (*Acechanzas*, fig. 5), Orozco deplora la simulación y la traición a la causa de los trabajadores. En la composición —que toma la forma de un desfile—, un trabajador aparece entre el dirigente obrero, a su derecha, y un siniestro personaje embozado que está a punto de apuñalarlo por la espalda. El sicario lleva un abrigo que se abotona hasta el cuello, por lo que recuerda la vestimenta sacerdotal. A la derecha del trabajador, Morones exhibe un gorro frigio (símbolo de la Revolución francesa) y lo señala. Lleva además una corona de espinas y una pequeña bandera rojinegra. Su panza, enorme y esférica, culmina hacia abajo en una especie de estructura estípite o cónica apoyada en unos zapatos enormes, picudos y elegantes; y el personaje viste un saco de colas, chaleco y leontina. Sus ojos saltones miran de reojo hacia atrás. El trabajador sigue al dirigente sindical. Además de una bandera, lleva una pala. Viste calzón de manta. Tiene el pelo muy lacio, nariz pequeña, grandes arcos superciliares e hipertrofia maxilar, pues sus dientes están separados y se proyectan hacia adelante. Todos ellos son rasgos que el pensamiento racista y evolucionista de los siglos XIX y XX relacionaba con el atraso evolutivo. En las convenciones culturales de la década de 1920, pintar caricaturas en un edificio público era intolerable, y el exiguo contrato de Orozco fue cancelado.





4. David Alfaró Siqueiros, *El entierro del obrero sacrificado*, fresco, 1924, Colegio Chico, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo de la Luz, fotografía de Diego Alquicira Alquicira, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En 1926, el rector Alfonso Pruneda invitó a Orozco para que terminara sus murales. El pintor, que independientemente de la censura había desarrollado una sólida autocrítica, destruyó una parte de sus tableros en la planta baja para pintar escenas de la Revolución y la guerra civil. Una de ellas es *La destrucción del viejo orden* (1927, p. 84). En primer plano aparecen dos personajes campesinos, pues también ellos están descalzos y

visten ropa de manta blanca. Hay uno que lleva un sombrero militar. Pero a diferencia de la caricatura que había pintado en el primer piso, Orozco dignificó a estas dos figuras, concediéndoles las proporciones anatómicas heroicas que la educación académica consideraba apropiadas para el cuerpo masculino. Su pesimismo no había desaparecido, pero sí había madurado, pues detrás de los campesinos hay un desastre de columnas, arcos y cúpulas:



elementos arquitectónicos típicos de las arquitecturas coloniales y neoclásicas. Estos escombros se traslapan y superponen unos sobre otros de manera semejante a la pintura cubista, que yuxtapone diferentes puntos de vista del mismo objeto sobre el plano. La solidez, serenidad y monumentalidad de las figuras en primer plano genera una fuerte tensión con el derrumbe del fondo. Así, Orozco construye uno de sus recursos más importantes para referirse a

la política: el contraste del ideal clasicista, geométrico y sólido, con el desorden que atribuía a la gestión política concreta.

De distintas maneras, los tres pintores postularon una forma de intervención en el espacio de la discusión pública. Lo que consiguieron fue que sus obras se convirtieran en gigantescas estructuras argumentales para el debate político.

5. José Clemente Orozco, *Acechanzas*, fresco, 1923-1924, primer piso, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

1. Jean Charlot, *La matanza del Templo Mayor*, 1922-1923, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El muralismo y la pintura de historia*

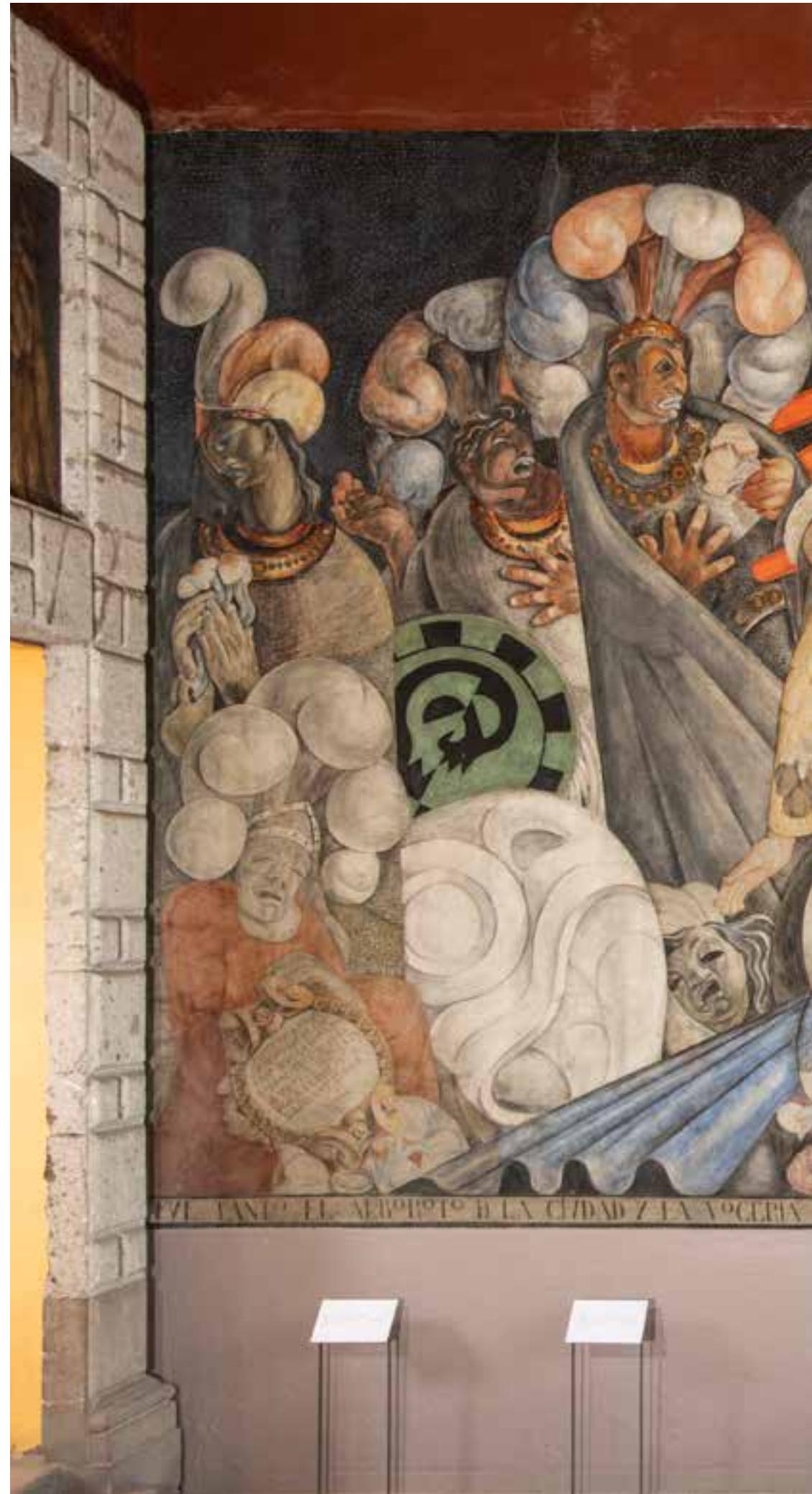
Rita Eder y Renato González Mello

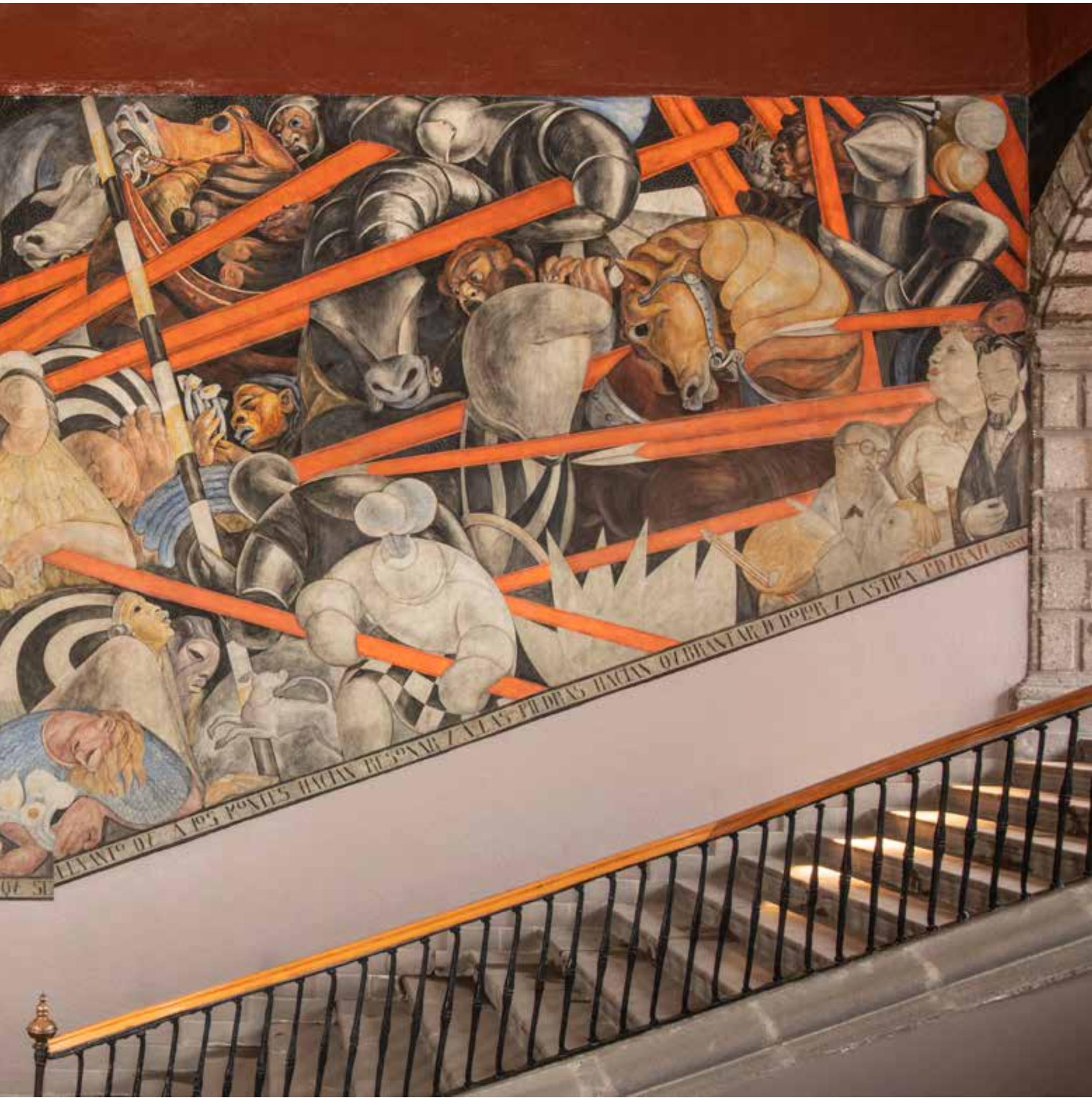
UNAM: 100 años de muralismo 40

Cuando se piensa en el muralismo, es frecuente que se le asocie con una visión de la historia de México que condena la conquista española, a la vez que idealiza el pasado indígena. Sin embargo, esta forma de pintura mural tardó en afianzarse, pues los primeros murales fueron grandes alegorías sobre el saber, o bien representaciones de distintas confrontaciones sociales durante y después de la Revolución. Uno de los puntos de partida de aquella pintura de historia que deploraba la violencia de la Conquista, a la vez que exaltaba las culturas antiguas, puede encontrarse en un mural de la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria: *La matanza del Templo Mayor* (1922-1923, fig. 1), del pintor francés Jean Charlot. Esta composición se apoya en la crónica de fray Diego Durán, que aparece citada textualmente en el propio fresco. Emula los cuadros de *La batalla de San Romano* (1435-1440), de Paolo Uccello, un pintor del Renacimiento que había causado interés en los medios cubistas por sus exigentes composiciones geométricas. Charlot propone una especie de cono de lanzas que continúan la cabalgata de los guerreros, de derecha a izquierda.

El fresco cuenta la historia de una potencia militar que se impone en virtud de sus recursos tecnológicos. No es difícil, sin embargo, entender aquí una historia un poco distinta: la de un pueblo dedicado al cultivo de las artes y las ciencias que se

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5284 (28 de marzo de 2022): 3-5.







2. José Clemente Orozco, *La épica de la civilización americana: Angloamérica* (panel 13), fresco, 1932-1934, Hood Museum of Art, Dartmouth: Commissioned by the Trustees of Dartmouth College; P.934.13.15.

ve brutalmente agredido por una máquina de guerra. Charlot había sido movilizado en los años finales de la primera guerra mundial. Según ha establecido su hijo y biógrafo, John Charlot, aunque las figuras del lado izquierdo representan a los sacerdotes mexicas en medio de una ceremonia, algunas de ellas se inspiran en la propaganda antialemana de los aliados; particularmente la joven rubia en la parte inferior.

Este mural fue una de las primeras pinturas de historia en el movimiento muralista. Son varias las

cosas que estableció este pintor francés: *a*) la identificación de la Conquista como el proceso más significativo en la historia de México y su caracterización como una lucha entre la civilización y la barbarie (esta última, desde luego, representada por los atacantes con armadura); *b*) la atención puesta en episodios contruados con enorme rigor geométrico; *c*) la escala monumental y heroica de las representaciones, y *d*) el rescate de la noción académica de composición: de utilizar la disposición de las figuras en el plano pictórico como argumentos acerca de la verdad en la historia.

Otros pintores contemporáneos de Charlot, de manera notable Ramón Alva de la Canal, explorarían otros temas históricos en los mismos años. No obstante, tendría que pasar bastante tiempo antes de que la pintura mural se entendiera como pintura de historia y más aún: como historia del final de las civilizaciones mexicanas y el establecimiento del dominio español. Es hasta los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional y en el Palacio de

Cortés, así como los de José Clemente Orozco en el Dartmouth College (fig. 2 y 3), en Estados Unidos, que esta tendencia se afianza en el movimiento para convertirse en su característica definitoria.

A finales de la década de los años cuarenta del siglo pasado, la nueva Ciudad Universitaria que se construía en el Pedregal se convirtió en el escenario del movimiento de pintura mural. El programa iconográfico que Juan O'Gorman ideó para la Biblioteca Central (figs. 4 y 5) se encuentra inscrito en cuatro muros de gran tamaño que miran hacia los cuatro puntos cardinales articulados por ese tejido de piedras de color que recrean las escenas de varios códices, entre los más notables: el *Borbónico*, el *Mendocino* y el *Lienzo de Tlaxcala*. En el muro norte que da hacia la Facultad de Filosofía y Letras, dedicado a la época prehispánica, hay una referencia al Amoxcalli o lugar destinado durante la época prehispánica al almacenamiento de los códices. El diseño de este edificio y su marcada horizontalidad hace referencia a los modos de lectura de aquellos



documentos con un lenguaje pictográfico sobre una superficie rugosa.

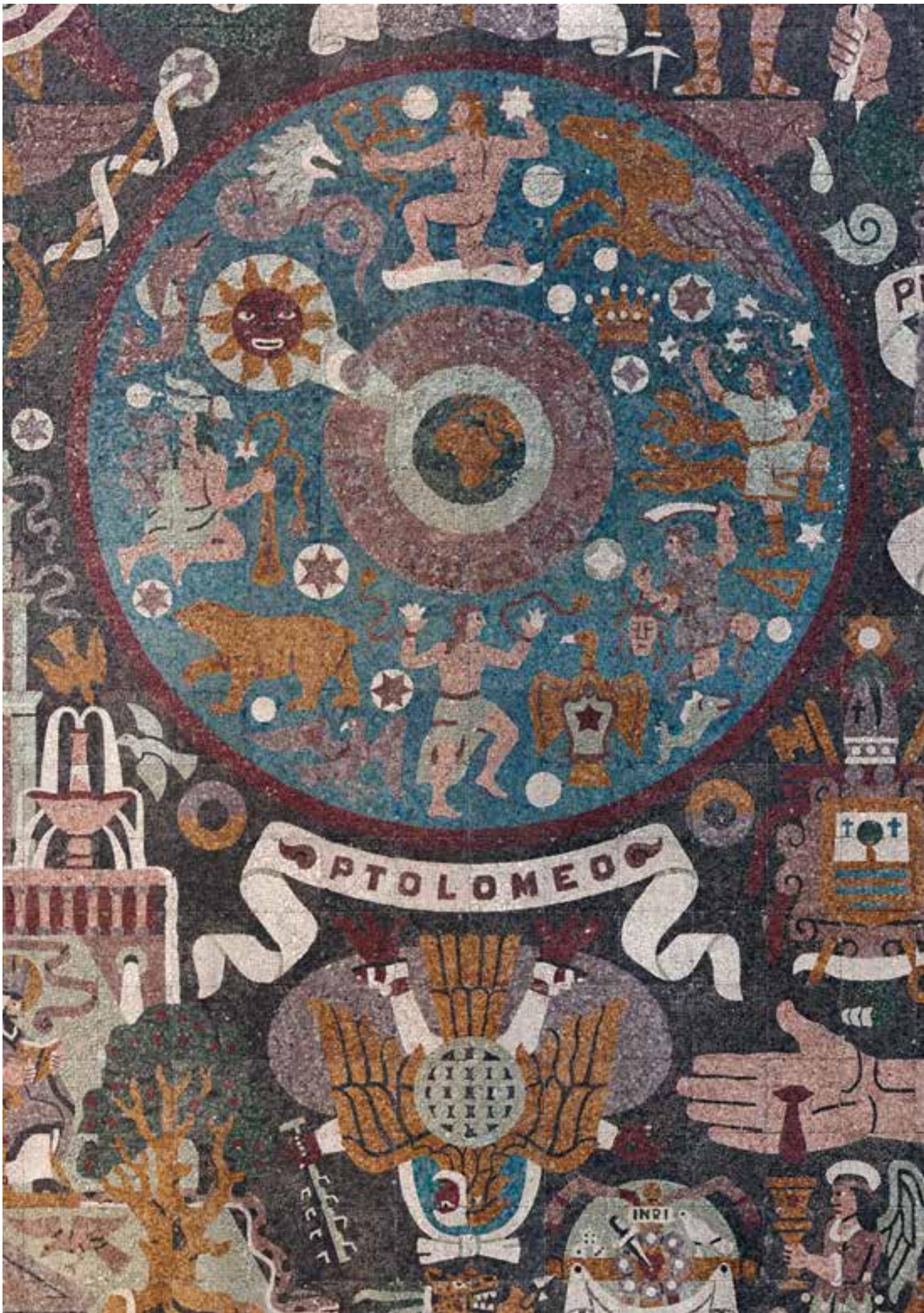
El muro sur, dedicado a la época colonial, está conformado por una mezcla de narrativas sobre la Conquista. El arquitecto tenía una doble intención que armoniza dos tendencias diferentes de la pintura mural: significar el conocimiento y proyectar una narración que fuese fiel a la empresa mural. Su ambición fue crear un nuevo modelo narrativo sobre la Conquista que él explicó de la siguiente manera: “me pregunté [...] ¿qué trajeron a México los españoles? Pues trajeron la cruz y el cristianismo basado en el principio del bien y el mal. Pero cómo representar esto cosmogómicamente”.¹ El mural intentaba pensar dos temas, a la vez interrelacionados por la idea de la

división entre el bien y el mal, sobre la cual O’Gorman ironizó al plantear el conflicto entre la ciencia astronómica y la idea geocéntrica que el cristianismo apoyaba. Para ello se valió de varias fuentes; la más destacada fue el *Lienzo de Tlaxcala*, donde están representadas varias escenas de guerra, victorias y derrotas. Esta semejanza hace evidente que ese códice fue el modelo para hacer la parte baja del muro sur, un tanto sometida al gran tamaño de los círculos astronómicos. El lienzo representa los principales sucesos de la Conquista a partir de los murales comisionados por el Cabildo de Tlaxcala, y realizados por artistas nahuas entre 1550 y 1564. Las batallas son una parte importante del muro y es en algunas de ellas donde la comparación entre el lienzo y el mural son más precisas: la Batalla de Tonallan y Quaximalpam, y la Batalla de Xalisco. El muro sur hace pensar en cómo contraponer la historia nacional con la imagen del Cosmos. La imagen se mueve en dos planos: el de la territorialidad (la Conquista) y el de la transformación en las

3. José Clemente Orozco, *La épica de la civilización americana: El moderno sacrificio humano* (panel 17), fresco, 1932-1934, Hood Museum of Art, Dartmouth: Commissioned by the Trustees of Dartmouth College; P.934.13.18.

ciencias patente en las esferas que representan los universos de Ptolomeo y Copérnico. Esta tensión caracteriza una buena parte de la pintura mural, que al representar la historia la mostró como la lucha entre representaciones completamente articuladas y visibles del mundo, al mismo tiempo que caracterizaba las batallas y la violencia.

¹ José Ortiz Monasterio, “Entrevista con Juan O’Gorman”, en *La palabra de Juan O’Gorman: selección de textos*, ed. de Ida Rodríguez Prampolini *et al.* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de investigaciones Estéticas, 1983), 296-297.



4. Juan O'Gorman, *Representación histórica de la cultura: época colonial*, 1952, mosaico de piedras naturales y vidrio sobre losas precoladas, Biblioteca Central, muro sur, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2011, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



5. Juan O'Gorman, *Representación histórica de la cultura: época colonial*, 1952, mosaico de piedras naturales y vidrio sobre losas precoladas, Biblioteca Central, muro sur, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2011, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Las mujeres en la pintura mural, entrevista con Patricia Quijano y Dina Comisarenco*

Patricia Quijano ha creado alrededor de 20 murales en solitario y 30 en colectivo, y durante décadas ha luchado porque estas obras ocupen un lugar relevante en todo tipo de espacios, trátase de bibliotecas, museos o mercados. Sin embargo, cuando quiso titularse de La Esmeralda con una investigación sobre muralistas mexicanas, sus profesores le rechazaron el proyecto al tiempo que argumentaban: “No hay mujeres en el muralismo de México.”

“¡Me dijeron eso a mí, que hago murales!”, comenta la también docente, quien se propuso demostrar que sus maestros estaban equivocados. Sólo para contradecirlos, incluyó en su tesis un grueso apartado sobre personajes femeninos en el arte público nacional, mismo que se ha vuelto referente para los interesados en el tema.

A Quijano le gusta citar aquella frase de Rosario Castellanos que dice: “Una mujer que no se reconoce ni le reconocen la categoría de persona será una deficiente profesionalista”, y a su parecer eso es lo que se aprecia en los anales del muralismo, una carencia de reconocimiento a lo femenino, pues apenas dedican un pie de página a todas aquellas artistas que buscaron expresar su visión del mundo en una pared, además de que le niegan el título de muralistas a creadoras con grandes méritos.

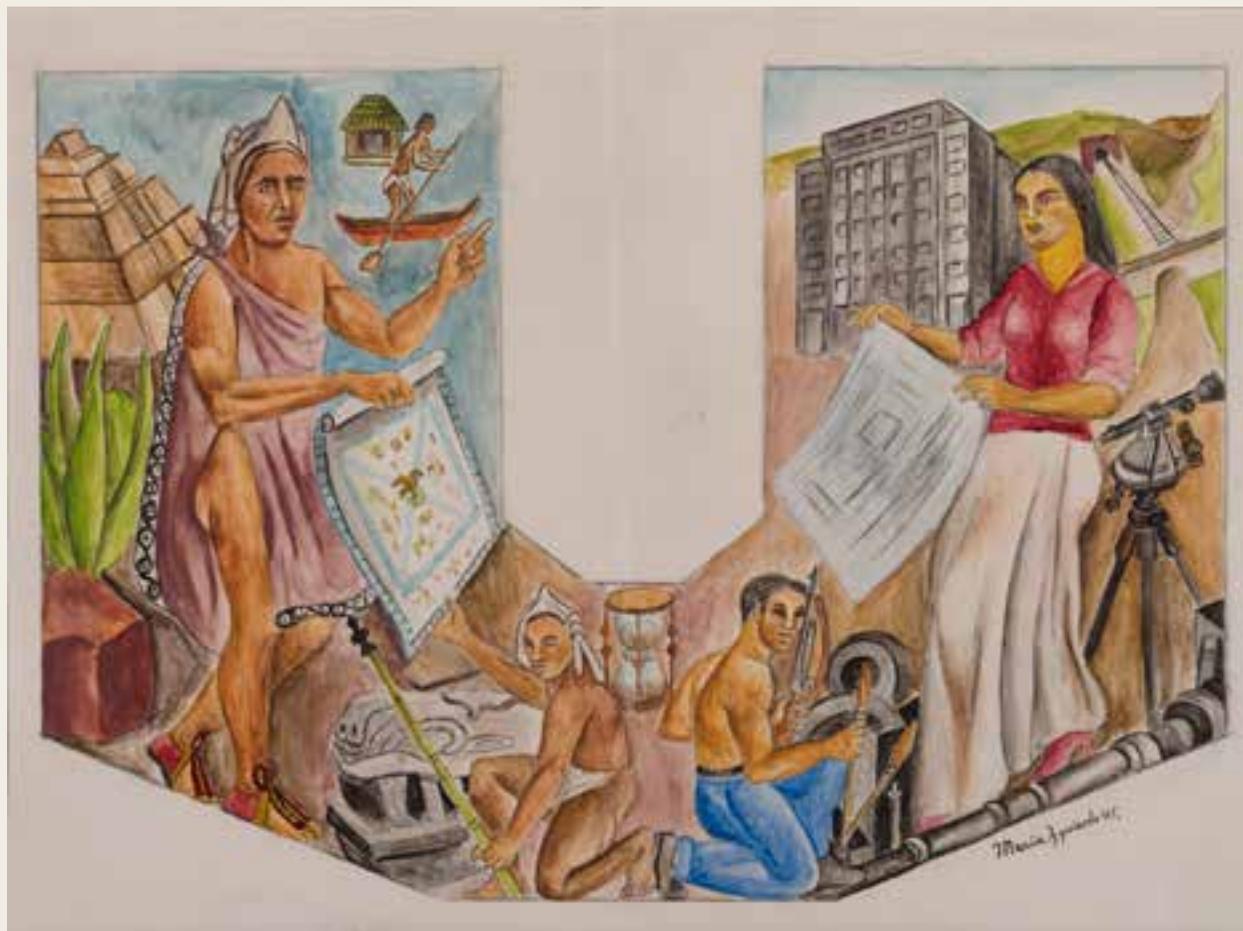
Y a esto podemos sumar —explica— todos los obstáculos que ellas debieron enfrentar. Un ejemplo es María Izquierdo, a quien en 1945 le comisionaron un mural para el Antiguo Palacio del Ayuntamiento que llevaría por nombre *El progreso de la Ciudad de México* (fig. 2), el cual fue bloqueado por intervención de artistas hombres (se sospecha de Rivera y Siqueiros), quienes aseveraban que alguien como ella no estaba capacitada para concretar una pieza de tal envergadura. Hoy a Izquierdo se le recuerda por acuñar la frase: “Es delito ser mujer y tener talento.”

La misma Quijano confiesa haber lidiado con las expectativas de género depositadas en ella. “Estudié Psicología Educativa en la UNAM como primera



* Publicada originalmente en *Gaceta UNAM* 5282 (22 de marzo de 2022): 12-13.





3. Patricia Quijano, *La infraestructura de una nación*, Universum, UNAM, fotografía de Vicente Guijosa Aguirre, 2002, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

2. María Izquierdo, proyecto mural, 1945, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2014, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

carrera para tranquilizar a mis padres, quienes no veían el arte como algo para mujeres, o más tarde, cuando me encargaron un mural para Universum, Museo de las Ciencias, alguien ahí me pidió hacerles uno, pero que emulara el trabajo de un hombre: el de mi maestro y esposo Arnold Belkin. En vez de ello les entregué *La infraestructura de una nación* (1994), una pieza muy mía y, por ende, producto de una visión femenina" (fig. 3).

Para la artista es evidente que en los cien años de vida del movimiento mural en México las mujeres han estado ahí, aunque no aparezcan en los libros, y ello explica que sus profesores de carrera le aseveraran que no había figuras femeninas en el muralismo, como si una Aurora Reyes, una Lilia Carrillo o una Leonora Carrington jamás hubiesen existido. "Es un poco triste dedicarse a la pintura y que tu persona y obra sean borradas."

Por ello, a decir de Patricia Quijano, es preciso romper con esas estructuras que han mantenido a tantas artistas en la sombra. "No es raro que a las mujeres nos digan qué podemos ser y qué no, o cuál es nuestro lugar en la historia; ante ello debemos reclamar nuestro sitio. Por eso, cada que me preguntan a qué me dedico, y para que no digan que no existimos, siempre digo con orgullo: ¿yo?, ¡yo soy muralista!"

Abandonar las sombras

En la contraportada de su libro *Eclipse de siete lunas*, la docente Dina Comisarenco Mirkin es tajante al afirmar: "Existe una deuda histórica con el trabajo artístico de las mujeres muralistas. Su paso por uno de los movimientos culturales más importantes en México se ha registrado, en la mayoría de los casos, desde un papel secundario."

Y esto es porque, a decir de la investigadora del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y colaboradora del Instituto de Investigaciones Estéticas, a las pintoras mexicanas se les ha invisibilizado debido a una serie de prejuicios de género que sólo perpetúan falsedades, como la de que las mujeres no tienen la suficiente fuerza física para acometer un mural y terminarlo, o que a ellas no les interesa la cuestión pública, pues lo político "es cosa de hombres".

En el *Inventario del muralismo mexicano*, de Orlando Suárez, se hace un registro muy detallado de todas las obras de gran formato realizadas en el país y, a partir del desglose de estos datos, se establece que, hasta inicios de los años setenta del siglo pasado, había 260 muralistas con obra desplegada y que, de ellos, 33 eran mujeres (un 13 por ciento). Además el texto revela que mientras ellos producían 20 obras en promedio, ellas generaban apenas tres.



Si imaginamos cuánto representa eso en metros cuadrados pintados es fácil hacerse una idea de qué tan grande ha sido esta disparidad. “Mujeres en este movimiento siempre ha habido, pero para ellas ha sido más difícil conseguir oportunidades y nadie ejemplifica mejor esto que la primera muralista mexicana, Aurora Reyes, quien hizo su primer mural a los 30 años, el segundo a los 50 y el tercero a los 70. Estos largos paréntesis sólo se explican por la dificultad que tuvo para acceder a espacios.”

Si algo tiene claro Dina Comisarenco es que este proceso de invisibilización ha sido sistemático y se remonta a los inicios mismos del muralismo, pues cuando las mujeres comenzaron a pintar sus primeras paredes, los críticos decidieron ignorarlas, no las entrevistaron ni mostraron interés en difundir su obra.

A fin de romper con tantos años de silencio, la investigadora se ha dedicado a divulgar la vida y obra de estos personajes; sin embargo, muchos vicios persisten. “Trabajé durante mucho tiempo en un libro sobre las mujeres muralistas y lo puse a disposición de una editorial mexicana reconocida. Lo tuvieron en revisión un año y me lo regresaron diciéndome que les había gustado mucho y que deseaban publicarlo, pero a condición de que incluyera a muralistas hombres y hablara de su obra con la misma profundidad con que abordaba la de ellas.”

Por fortuna —celebra Comisarenco— los tiempos cambian, y esta falacia de que no hay muralismo femenino no se dice más. “Eso lo constaté hace unos años cuando viajé a Chile a presentar justo el libro que menciono y alguien de entre el público comentó: es que en México hay muchísimas mujeres muralistas, aquí no podríamos escribir nada igual. No sé qué pensar de eso, más que esa importante producción de la que nadie hablaba por razones de género, hoy se ha comenzado a visibilizar.” **Omar Páramo**

El triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia, de Juan Cordero

Omar Olivares

Por la fortuna de las efemérides, en 2022 se celebran 100 años del inicio del muralismo y 200 años del nacimiento del pintor Juan Cordero. Más allá de la coincidencia, Cordero y el movimiento muralista aparecen ligados en espacios y relatos. Fue el 29 de noviembre de 1874 —con una celebración de gran pompa— que se inauguró *El triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia*, obra que fue reemplazada por un vitral en 1900. El mural al temple fue llevado a cabo en la pared del fondo de la gran escalera de la Escuela Nacional Preparatoria, que había sido fundada en 1867 con el objetivo de reformular la educación pública por medio de un ideal laico y científicista.

En el acto, Gabino Barreda, el director de la escuela y célebre figura promotora del positivismo, leyó un discurso y laureó a Cordero con una corona de oro. Para Barreda no había precedente de una ocasión como aquella, que conjuntaba lo más afortunado de la ciencia y el arte, así dijo: “Cábele a la Escuela Preparatoria la gloria de haber abierto un nuevo campo a la estética mexicana.” El filósofo mexicano puso énfasis en algunas características del arte mural que coincidían con el afianzamiento del nuevo proyecto educativo y social, como el colocar “de un modo inamovible en un muro de nuestra escuela”, el “emblema y prenda segura de la indisoluble alianza entre la ciencia y el arte destinada a fecundizar entre ambas”.

En 1900, el mural de Cordero fue destruido durante la dirección de Vidal Castañeda y Nájera y reemplazado por el vitral *La bienvenida*, fabricado

por el Real Establecimiento de Baviera F. X. Zettler de Múnich, Alemania. Las razones por las cuales se tomó tal decisión no son claras; acaso el cambio de orientación artística, en el fin del siglo, haya justificado el reemplazo. No obstante, es visible que el vitral que ocupó su lugar fue asimismo una figura alegórica. Es de observar, también, que la decoración con vitrales de los establecimientos científicos fue patente durante el porfiriato.

Un pequeño óleo del alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Juan M. Pacheco, realizado a partir del mural antes de su destrucción, muestra que la iconografía era una composición alegórica que incluía a Minerva, diosa de la sabiduría, entronizada al centro en un edificio clásico de orden toscano y glorificada por dos geniecillos que sostienen coronas de laurel y encino, emblemas de la gloria y la fuerza. Minerva, ataviada de verde y rojo, porta sus típicos atributos como el yelmo dorado y el broquel o escudo con la efigie de Medusa, expresión de su triunfo sobre el caos. En ambos lados, a los pies de la diosa, están sentadas dos figuras alegóricas, identificadas por su nombre, pintadas en falso relieve. A la izquierda se encuentra la ciencia, es una mujer de cabello castaño quien opera un instrumento; posiblemente sea la representación de una brújula tangente (un dispositivo inventado en 1825 por el francés Claude Pouillet para medir la intensidad de la corriente eléctrica). A la derecha, la industria es representada como una mujer rubia que introduce una varilla en un matraz que emana vapor; la misma figura descansa el brazo en una esfe-

Juan de Mata Pacheco (a partir de Juan Cordero), *El triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia*, 1906, Museo Nacional de Arte, INBAL, fotografía de Pedro Cuevas, s/f, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022

ra que se halla tras un tercer geniecillo, quien gesticula una advertencia de silencio. En los flancos de la composición hay escenas relativas a las alegorías: a la izquierda, un navío tocando puerto y hombres que descargan sus mercancías, referencia al comercio ultramarino; a la derecha, un ferrocarril que corre entre planicies y montañas y, abajo, la ignorancia huyendo y Clío, la musa de la historia que, absorta, da la espalda a la escena al escribir en su tableta. El historiador del arte Fausto Ramírez ha sugerido que el modelo de composición de la obra podría ser la *Apoteosis de Homero* (1827), de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Además, es posible señalar que, para entonces, había una constelación de imágenes que hacían un uso alegórico de Minerva en torno a la ciencia, como el temple de Nicola Consoni, *Minerva coronando a las ciencias* (1847), pintor conocido en los círculos romanos en los que Cordero participó entre 1844 y 1853.

En la base de todo el templete donde se presenta la composición está consignada la frase: “saber para preveer, preveer para obrar”, el lema positivista de Gabino Barreda, inspirado en el del filósofo francés Auguste Comte. Así, el tema parece haber sido formulado desde un inicio por Barreda, quien era amigo de Cordero y antes le había comisionado su retrato. Es de notar que hasta entonces la obra mural del artista, egresado de San Carlos y de la Academia de San Lucas, en Roma, se había abocado a las alegorías religiosas. Un ejemplo de ello es la decoración para la cúpula del templo de Santa Teresa la Antigua (hoy museo Ex Teresa Arte Actual), donde —para sorpresa de sus contemporáneos— había reunido musas clásicas e iconografía cristiana, con la representación de Urania, Clío, Erato y Euterpe, musas de la astronomía, la historia, la poesía y la música, respectivamente. El abrupto giro hacia un mural laico y científicista parece permitido por la apertura semántica propia de la alegoría y por el renovado uso de aquella en el amplio —pero poco conocido— programa mural de las últimas décadas del siglo XIX, en la capital del país y en los estados. De hecho, Guillermo Prieto, en un poema que le dedicó a la obra a raíz de su inauguración, hizo una lectura en un sentido místico; recodificaba el tema así: “La ciencia a Dios levanta sus altares”. Prieto describía la técnica de Cordero no como un método racional, en cambio, sí como resultado de un “mágico talento”, que “tocó creador el insensible muro” y le dio vida. Esto nos lleva a pensar que la pretensión de fijar un sentido inmutable en las alegorías y en los espacios se confronta con distintos desplazamientos. La historia de las imágenes incluye la de sus borramientos y sus supervivencias. A la larga, las imágenes no fueron tan transparentes o inmóviles como Barrera hubiera esperado.





Diego Rivera, *La creación*, 1922-1923, Anfiteatro Simón Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

A close-up photograph of a mural painting. The image shows several overlapping, organic shapes in various colors: a large blue shape, a golden-yellow shape, and a brownish-gold shape. The texture of the paint is visible, showing brushstrokes and some wear. The background is a mix of these colors, creating a layered, abstract composition.

Dos edificios destacan en el inicio de la pintura mural: los ex colegios de San Pedro y San Pablo y San Ildefonso, ambos adscritos a la Escuela Nacional Preparatoria. Las opciones que se ensayaron en ambos fueron cruciales para que la pintura mural, asociada en su inicio con el rector y secretario José Vasconcelos, se convirtiera en un movimiento por derecho propio.

La década de 1920

El árbol de la vida, de Roberto Montenegro*

Julieta Ortiz Gaitán

En 1921, durante el gobierno de Álvaro Obregón, se dio el escenario propicio para la creación de instituciones en los replanteamientos del nuevo orden posrevolucionario, como fue el caso de la federalización de la enseñanza con la fundación de la Secretaría de Educación Pública. El primer secretario, José Vasconcelos, ante la gran demanda educativa y el elevado índice de analfabetismo que prevalecía en el país, concibió un programa educativo en el que las imágenes emplazadas en los muros de los edificios públicos funcionaran como agentes de comunicación didácticos y formativos, sublimados a su vez por la emoción estética. Para tales propósitos, se convocó a pintores de la época a realizar un trabajo “decorativo” de pintura mural que fuera transmisor de conocimientos históricos y de representaciones de paisajes, tipos humanos, indumentaria, artesanías, arte popular, todo originario de nuestro país, que generara valores reivindicativos para una necesaria cohesión social de identidad, pertenencia y elevación espiritual.

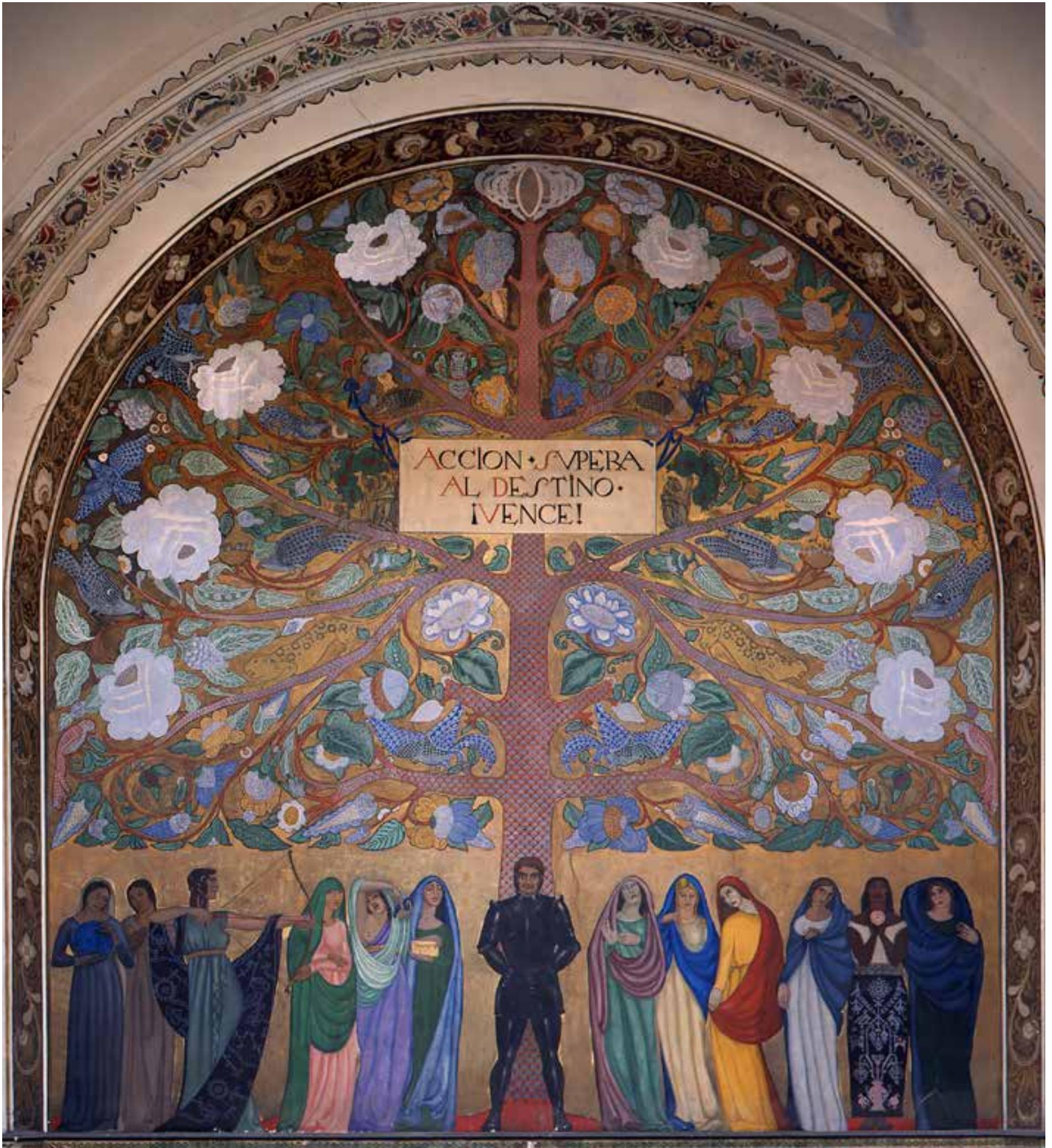
Los pintores Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Gabriel Fernández Ledesma y Xavier Guerrero y el vitralista Eduardo Villaseñor fueron contratados en 1922 para ejecutar el primer encargo de pintura mural en un vetusto edificio novohispano, convertido en cuartel por las tropas revolucionarias, en el que Vasconcelos decidió instalar una Sala de Discusiones

Libres. Montenegro regresaba de Europa con una visión fresca del contexto vanguardista y con él al frente de este equipo iniciaron las decoraciones de la nave, de las bóvedas, los vitrales del crucero y los lambrines de azulejos que rodean el conjunto. Una primera versión del mural ejecutada en el ábside de la nave presentaba a un hombre semidesnudo, atado a un árbol, asaeteado por algunas mujeres, en una clara alusión al tema de san Sebastián. La rapidez con la que la figura de este andrógino fue sustituida por la del guerrero con armadura que hoy vemos denota la poca aceptación que seguramente tuvo el diseño original por el patrocinador del mural. Es conocida la misoginia de Vasconcelos, por lo demás muy de la época, que lo llevó a rechazar la idea de debilidad masculina del personaje central frente a las mujeres que lo rodean. Algunas fotografías publicadas en boletines de la Secretaría de Educación dan testimonio visual de esta primera versión, ambigua e inquietante, que para el ministro no reflejaba la energía y decisión requerida para la gran empresa educativa que estaba por iniciarse.

Pese a que José Vasconcelos afirmaba que conferiría a sus pintores absoluta libertad para su trabajo, en sus memorias afirma que él mismo dio a Montenegro el tema a pintar al mencionarle una frase de Goethe: “Acción supera al destino. ¡Vence!”, cuyo significado se asocia con la noción del verdadero progreso mediante la acción redentora de la cultura, en una alegoría del hombre controlador del universo y de las fuerzas que conforman el mundo de la naturaleza (fig. 1). Es una idea cercana al proyecto

1. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, 1921-1922, ex templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, fotografía de Lourdes Almeida, 1996, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

* Una primera versión de este ensayo se publicó originalmente en *Gaceta UNAM* 5280 (14 de marzo de 2022): 8.





2. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, 1921-1922, ex templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, fotografía tomada del *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1922, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

3. Dibujo del mural *El árbol de la vida*, de Roberto Montenegro, fotografía de Michel Zabé, s/f, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

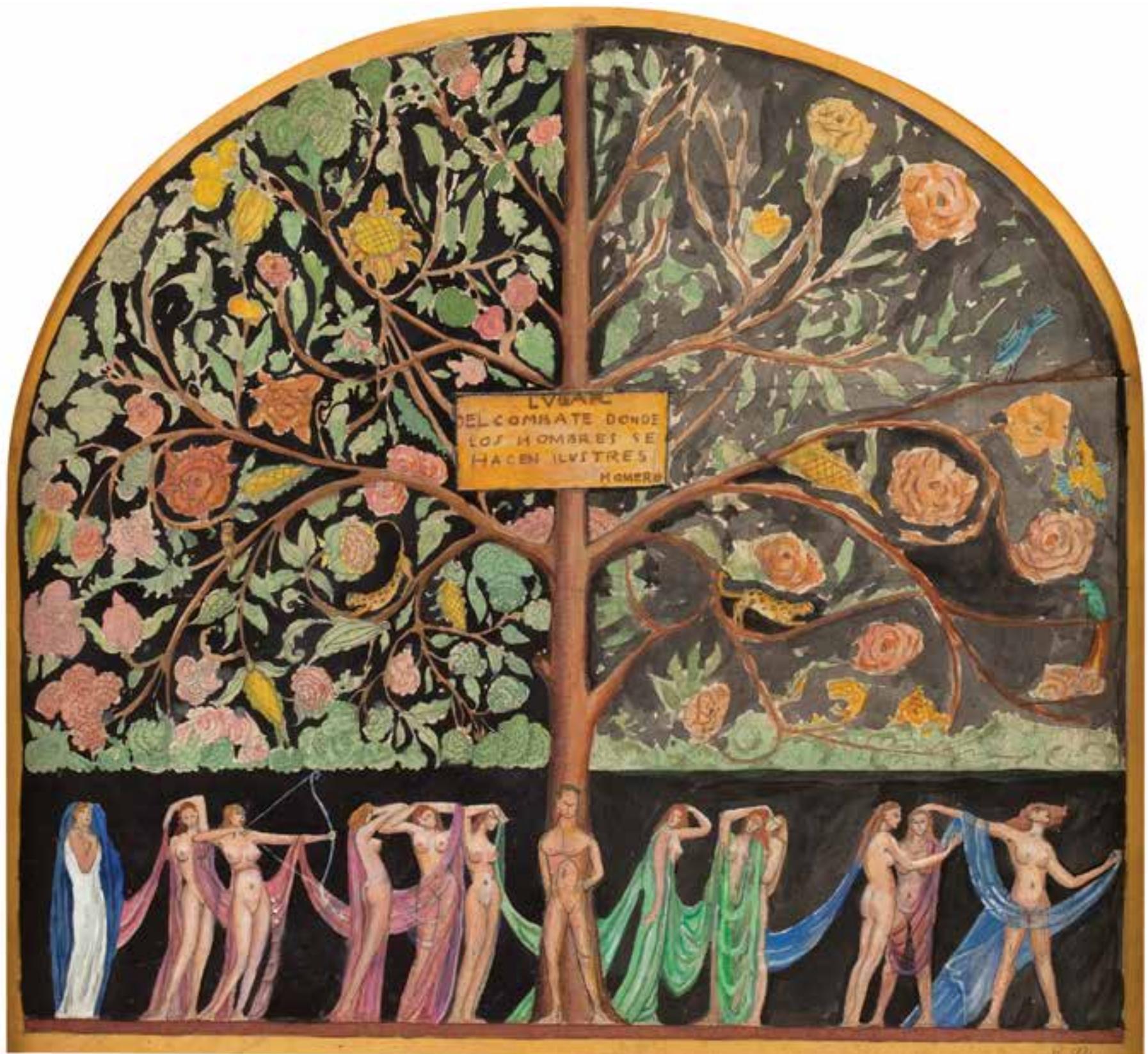
de la modernidad que suponía la acción creativa de la ciencia y el arte como motor de un progreso lineal y ascendente hacia un estado superior derivado de la Ilustración y la revolución industrial. Esta narrativa se aprecia en la composición simétrica del espacio pictórico: un árbol frondoso con la figura del hombre en el tronco señala el eje vertical; el exuberante ramaje llena con flores, frutos y fauna la parte superior en un esquema que recuerda el trabajo artesanal de las lacas de Michoacán. El conjunto, y en particular las flores, acusan similitudes con las propuestas pictóricas del *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard, aplicado en las escuelas primarias por esos años (fig. 3). El Hombre, la figura axial, con armadura medieval, es a la vez centro y medida de todas las cosas, extiende su dominio al mundo circundante y su riqueza sirve de marco a la actividad humana. En su mismo nivel, las doce figuras femeninas que le acompañan ataviadas con túnicas y peplos evocan a las diosas y musas que auxiliaban a los héroes antiguos en gestas y epopeyas. Esta escena

afirma la acción redentora de la educación de los pueblos, según las convicciones ateneístas de Vasconcelos y del propio Montenegro, en una exaltación humanística de los logros culturales y espirituales del ser humano. Mensaje muy acorde con la ingente y ambiciosa empresa que Vasconcelos ponía en marcha en la recién fundada Secretaría de Educación Pública.

Tanto por el tema referente a la creación y las emanaciones del espíritu, como por la cercanía cronológica, el mural de Montenegro se emparenta con el que Diego Rivera pintó a la encáustica en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. El apabullante reconocimiento del mural de Rivera ha sido motivo, desde un principio, de cierta indiferencia ante el trabajo de San Pedro y San Pablo, al grado de ignorarlo y considerar el inicio del muralismo en los recintos de San Ildefonso. Cabe mencionar que Rivera regresaba de Europa con un prestigio muy grande por la obra que le precedía, realizada principalmente en París, y por ser un pintor con una personalidad diferente, muy fuerte y

polémica. Se ubicó en el centro de atención de la crítica acaparando la atención de la prensa. Por ello, en parte, tuvo una mayor trascendencia, además de por la relevante calidad pictórica, la paleta cromática y la construcción misma de su pintura mural. La obra de Montenegro, por su parte, se había desarrollado en formatos académicos alejados de las grandes superficies, con una tendencia hacia el dibujo de línea delicada y expresiva. Es conocida su temprana distinción en la Academia de San Carlos por sus dibujos y grabados de líneas fluidas y exuberantes, no muy hechas para las grandes dimensiones de los muros públicos.

En San Pedro y San Pablo encontramos el dibujo fino y cuidadoso de Montenegro, aunque muy alterado por varias restauraciones fallidas que incluso dañaron la técnica original al templo. Aun así, la profusión de dorados en lo que fuera el ábside del templo le confiere al conjunto una evocación de pasadas sacralidades. Igual calidad de dibujo se aprecia en las decoraciones de la nave, a base de



frisos, guirnaldas y jarrones en las pechinas de la cúpula del crucero (fig. 2), así como signos cósmicos en las bóvedas. En la parte inferior de los muros, a manera de guardapolvo, Gabriel Fernández Ledesma realizó un lambrín con azulejos de Aguascalientes y diseños de Montenegro y del propio Fernández Ledesma. Xavier Guerrero aportó sus conocimientos y experiencia en las técnicas de pintura mural y pintó un zodiaco en la cúpula de la torre de la antigua iglesia. En la nave del crucero se emplazan los vitrales *La vendedora de pericos* y *El jarabe tapatío* ejecutados por Villaseñor y Montenegro, y en

el muro de la fachada surge el recién diseñado escudo universitario, obra de Jorge Enciso, con el lema vasconcelista de nuestra Universidad.

Este primer trabajo de pintura mural de Montenegro tuvo una mala crítica, en ocasiones demoledora, ya que se llegó a llamar a San Pedro y San Pablo “un museo de la mediocridad”. Los comentaristas en la prensa hablan de ese algo fallido en el mural y, por otro lado, encomian su obra anterior.

Es claro que en este primer trabajo llevado a cabo por un equipo de artesanos y artistas se encuentra ya la caracterización de lo que será la primera etapa

del muralismo: un gran sentido decorativo con fines didácticos, impregnado de remanentes de la estética modernista; ausencia de contenido político y exaltación de valores universales ante una incorporación simultánea de motivos vernáculos tradicionales. Queda claro también el alto valor conferido al arte y a la experiencia estética en concordancia con el misticismo de la cruzada educativa, en el patrocinio de un movimiento pictórico como el muralismo que aceptó los desafíos de una ingente labor en una sociedad en reconstrucción postbélica, así como de una cultura mediática y visual en formación.

El muralismo perdido*

Rebeca Barquera



1. Carlos Mérida, *La Caperucita Roja*, 1923, destruido, Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública, Colección Archivo Histórico de la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública, Archivo General de la Nación, México

En la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública (SEP), Carlos Mérida pintó el cuento de Caperucita Roja a partir de 19 escenas acompañadas de versos escritos por Gabriela Mistral. Aquellos murales iniciados en 1923 muestran la exploración sobre las formas geométricas del pintor de origen guatemalteco y un acompañamiento en la construcción de un lenguaje americanista. A pesar de la gran importancia de este programa mural que nos permitiría hablar de la configuración de redes latinoamericanas a partir de la SEP, de los posibles significados y simbolismos de los personajes en el México posrevolucionario o de la actualización feminista dada por la pluma de Mistral, estos murales ya no se encuentran más en el espacio para el que fueron creados. Sus colores, alguna vez considerados frutales y tropicales, se han perdido y las escenas del cuento sólo han llegado hasta nosotros mediante fotografías en revistas y periódicos, de las páginas de libros y de los testimonios de algunos participantes del movimiento mural (figs. 1 y 2).

Como *La Caperucita Roja*, son muchas las composiciones murales de la década de los años veinte del siglo pasado que fueron destruidas, borradas, repintadas, atacadas y alteradas. Ya fuera por decisiones políticas, pugnas ideológicas, problemas de conservación o simplemente por la necesidad

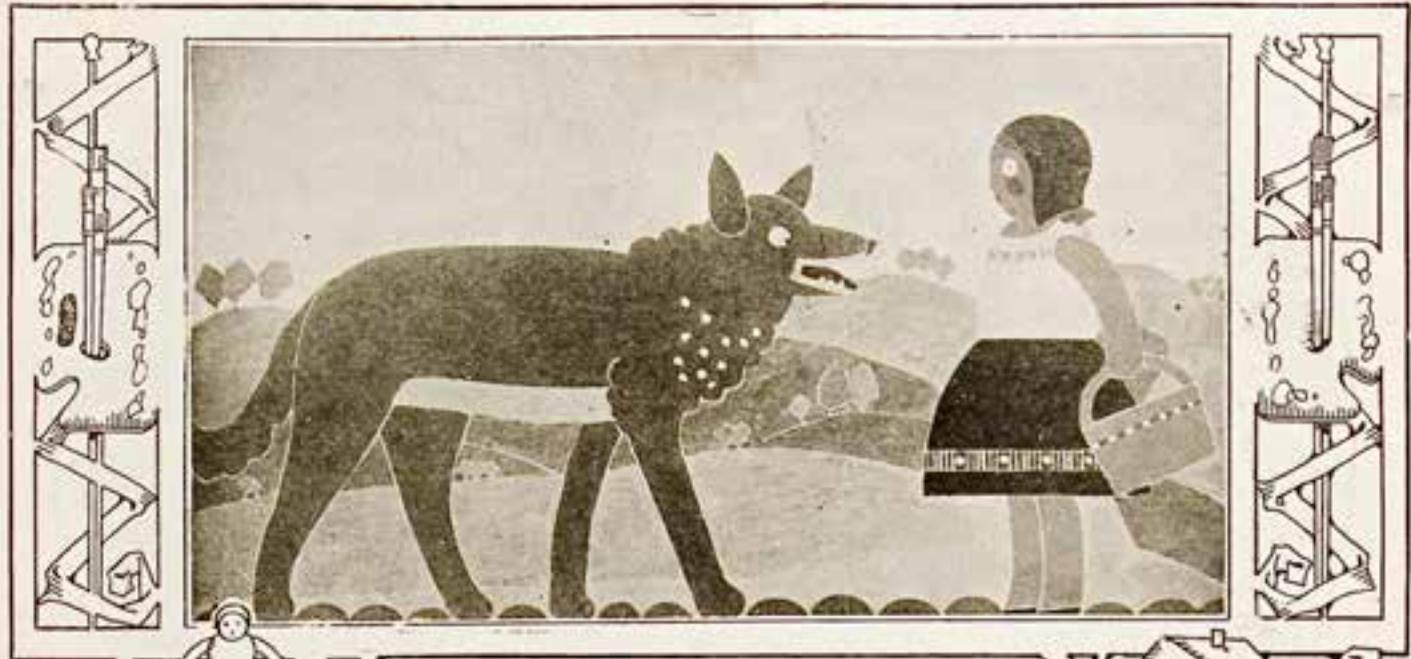
2. Renato Molina Enríquez. "El infantilismo en la decoración mural", *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular* (Ciudad de México) 7, núm. 321 (julio de 1923): 21. Imagen obtenida de "Documents of Latin American and Latino Art", International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston

de renovación de imaginarios, los murales perdidos forman una historia paralela a aquella de los muros pintados que siguen expuestos a la opinión y visión pública. ¿Cuántas veces se habrán reproducido los paneles de *Día de tianguis* de Rivera (ubicados en el edificio de la SEP) en oposición a *La danza de los listones*, de Jean Charlot, que el mismo Diego destruyó para ubicar su composición?

No obstante, la ausencia material de los murales no ha impedido que sigan siendo discutidos y estudiados. Aquellos murales perdidos fueron robados al futuro, pero al destruirlos, al profanarlos, éstos pudieron transmutarse, quedando dispersos en distintos soportes y formatos. Esta destrucción se convierte en recreación al establecer conexiones con otros fragmentos, construir símbolos y metáforas y, así, el actuar de los investigadores se asemeja al de los detectives con un rompecabezas por resolver.

Otro caso paradigmático del muralismo perdido es el de los murales realizados en los claustros oriente y poniente del anexo de la Escuela Nacional Preparatoria, ubicado por unos años en lo que fuera el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo de la época colonial. Murales realizados por Gerardo Murillo, Dr. Atl, y Roberto Montenegro de los que únicamente conservamos reproducciones fotográficas y un solo panel: *Alegoría del viento* (figs. 4 y 5), el cual se ubica actualmente en el Museo del Palacio de Bellas Artes. La propuesta decorativa de aquel complejo marcaba distancia de los murales de San Idefonso y configuraba su propio vocabulario

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5284 (28 de marzo de 2022): 8-9.

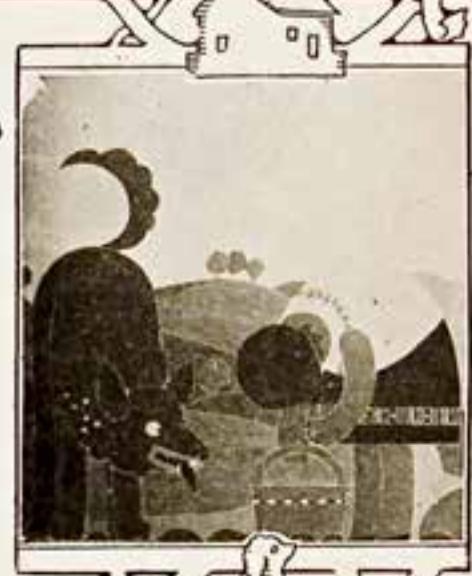


EL INFANTILISMO EN LA DECORACIÓN MVRAL

POR RENATO MOLINA ENRIQUEZ

EN la planta baja del Ministerio de Educación Pública, y como un anexo de la gran Biblioteca que allí se está instalando, se ha creado, a semejanza de lo que se hace en Europa y en Estados Unidos, un Departamento Infantil, de cuya decoración se encargó el inteligente artista Carlos Mérida. El viejo mito solar indo-ario, que es el delicioso cuento de la Caperucita Encarnada, que versificara magistralmente Gabriela Mistral, le sirvió al pintor de tema para su obra, y dentro de las condiciones impuestas por la disposición del local, por su ambiente y por el fin a que se destina, no conocemos nada más feliz ni mejor realizado que esta decoración. Desde luego, cada uno de los cuadros de que consta la historia, y que, sobre los libreros, componen un friso ornamental en torno de la sala, es una verdadera joyita de color y de composición. Los versos de la poetisa chilena, son glosados gráfica y plásticamente en cada cuadro, en cuya parte superior están, y se aprecia la amplia capacidad del artista, al ver la disciplina y la exactitud con que lo hace. Si a esto se agrega la cándida comprensión con que ejecutó, simplificando su trazo y su color, hasta lograr realmente

(Sigue en la página 56)

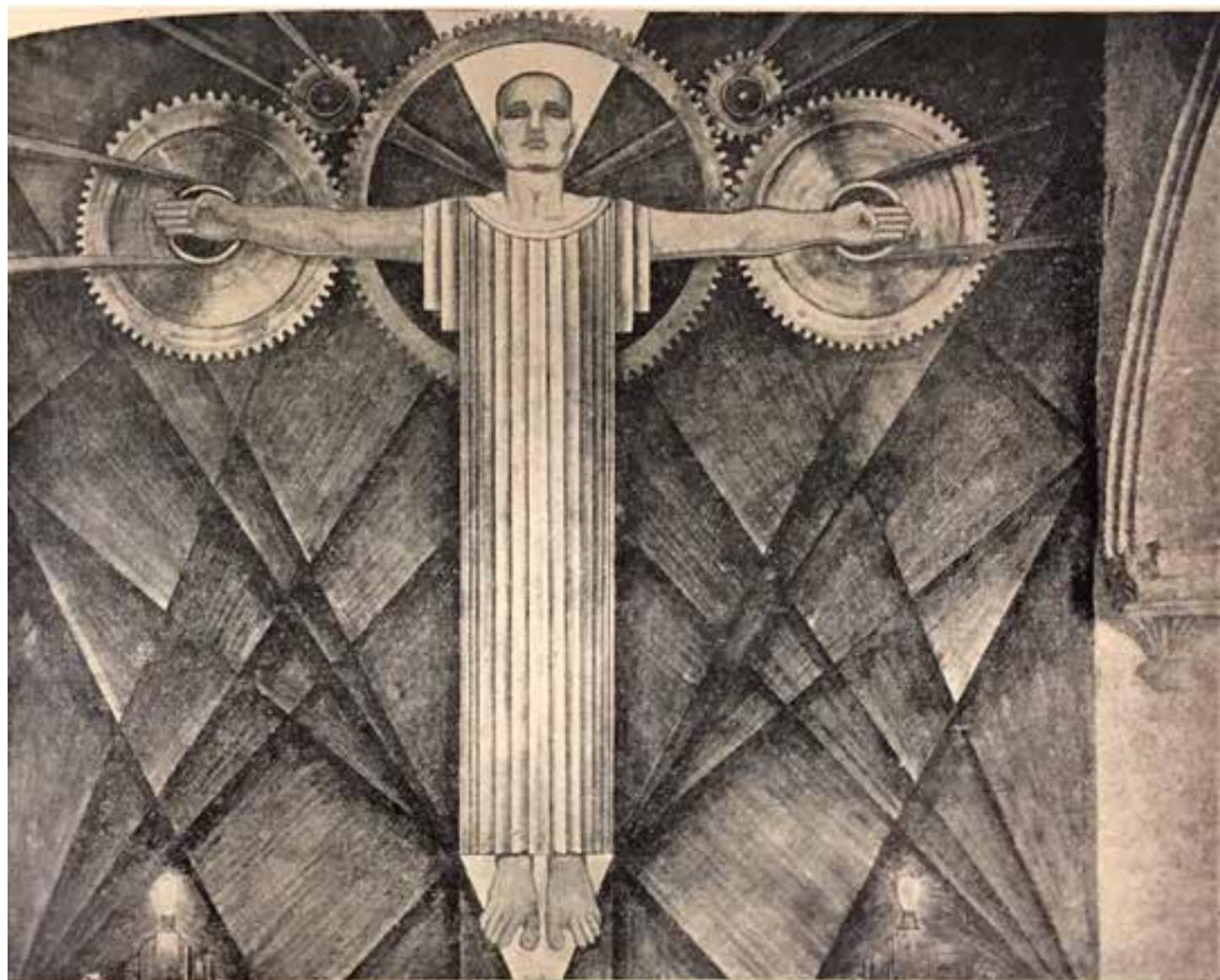


Fragmentos de la decoración que está pintando Carlos Mérida en la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación

Los motivos de la decoración están inspirados en los más emocionales pasajes del cuento de la Caperucita Encarnada.



3. Amado de la Cueva, *San Cristóbal*, 1924-1926, destruido, fotografía de Edward Weston, 1926, Colección Jean Charlot, Universidad de Hawaii, con autorización de Artists Rights Society, Nueva York



4. Roberto Montenegro, *Maquinismo*, ca. 1928, fresco, destruido, anexo de la Escuela Nacional Preparatoria, fotografía tomada de Agustín Velázquez Chávez, *Índice de la pintura mexicana contemporánea* (México: Ediciones de Arte Mexicano, 1935)

simbolista, orientalista y de recuperación de lo popular, con lo cual daba continuidad al modernismo de principios del siglo XX. Su destrucción se asocia con el cambio de régimen tanto político como pedagógico al finalizar la década.

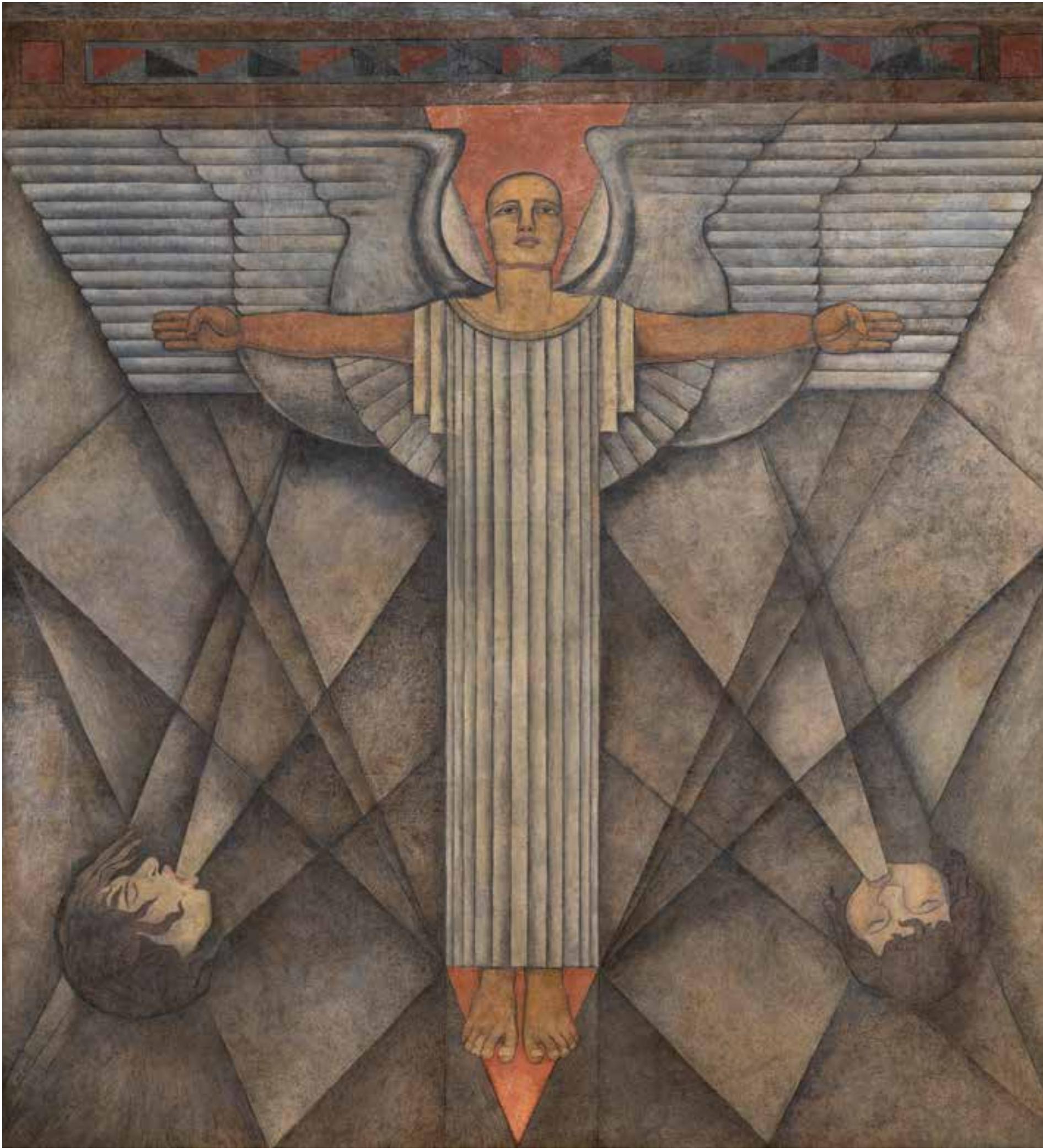
Sin embargo, no sólo hablamos de rastros ubicados alguna vez en el centro del país, sino que el muralismo, al ser un movimiento pluricéntrico, dejó indicios en otras partes del país como Guadalajara o Veracruz. Por ejemplo, donde alguna vez hubo un monumental *San Cristóbal* pintado por Amado de la Cueva en el Palacio de Gobierno de Guadalajara (fig. 3) o el conjunto titulado *Aplicación a las artes y la vida*, realizado por Carlos Orozco Romero, que, a diferencia de *Alfareros tonaltecas*, rescatado por un grupo de restauración, ya no forma parte de la Biblioteca Estatal, hoy Museo Regional de Guadalajara.

En ese sentido, podemos mencionar también los murales realizados por Emilio Amero y Carlos Mérida en la Escuela Belisario Domínguez, un proyecto vasconcelista ubicado en la colonia Guerrero, que proponía un tipo de escuela que conjuntara la arquitectura neocolonial con patios amplios, instalaciones para clases de natación, gimnasio, baños, vestidores y salas de trabajos manuales, además de las aulas que permanecen siendo usadas

para la educación primaria hasta el día de hoy. De formas simplificadas, contornos claros y colores brillantes, los murales de esta escuela mostraban otro acercamiento a la decoración en forma de largos frisos en los corredores, techos y capiteles representando flores, algunas escenas pastorales y juegos infantiles, otras con temática latinoamericanista, teniendo como referencia a Simón Bolívar, y algunos más haciendo referencia a cuentos como *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, lo cual nos remonta al diálogo y contraste con la narrativa y el relato en la didáctica del muralismo. Estos murales se dieron por perdidos hace algunas décadas, por la cercanía del edificio a la antigua sede de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, lo que lo hizo sitio de prácticas de los alumnos durante varias décadas, con lo cual los muros fueron pintados y repintados una y otra vez. No obstante, hace alrededor de cinco años, iniciaron los trabajos de restauración y rescate de algunos de ellos. ¿Cómo decidir qué debe ser borrado y qué permanece? ¿La primera etapa del muralismo mexicano con Carlos Mérida y Emilio Amero o los murales de estudiantes de pintura entre quienes podemos contar a Maris Bustamante? Éstas y muchas otras son preguntas que quedan para una próxima reflexión.

Así, la búsqueda del muralismo perdido pone las cronologías y narrativas de la historiografía en conflicto, porque, aunque no estén presentes en su materialidad, han logrado permanecer por medio de sus vestigios. Su traslado a otros formatos conjunta distintas capas temporales y, al mismo tiempo, permite que la búsqueda continúe. Es un recordatorio de la destrucción y al mismo tiempo una invitación a reactivarlos, a traerlos de vuelta, aunque sea por medio de la palabra.

5. Roberto Montenegro, *Alegoría del viento o El ángel de la paz o La aviación*, 1928, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



La búsqueda del muralismo perdido, entrevista con Rebeca Barquera*

“Más allá de su técnica, materiales, temática o trazos, la esencia de un mural radica en ser algo público, es decir, en ocupar un sitio transitado para, desde ahí y aprovechando su gran tamaño, conectar con quien pase enfrente para entablar diálogo. Por ello, cuando una de estas obras es vandalizada, dañada, mutilada, almacenada, llevada a algún domicilio a fin de hacerla perdediza (eso sucede con los “transportables”) o sometida a cualquier acto que le impida ser vista, esa pieza es despojada de su sentido”, refiere la maestra Rebeca Barquera, de la Facultad de Filosofía y Letras.

“Desde su concepción misma, la pintura mural está pensada para desafiar al tiempo, ser apreciada por distintas generaciones y resistir frente a los años, pero en el último siglo ha habido reportes de varias obras destruidas, ocultadas o incluso borradas, y ello sólo puede ser consecuencia de un evento grave. Esto es algo en lo cual reparar, ya que, con cada una de estas piezas que se pierde, perdemos también un trozo de nuestra historia.”

Un caso que para la profesora Barquera merece mención aparte es el de las agresiones infligidas contra lo pintado en 1921 por Gerardo Murillo —mejor conocido como Dr. Atl— en el Colegio de San Pedro y San Pablo, donde las paredes fueron golpeadas con mazo y piqueta, y las superficies raspadas con virulencia, todo con el objetivo de arrancar de ahí esas imágenes de gran formato y no dejar vestigio alguno de ellas.

“Esos murales eran alegorías acuáticas que mostraban figuras masculinas y femeninas sin ropa. El sitio donde se pintaron de origen fungía como ‘preparatoria chica’ y así se le llamaba, pero en 1927 el lugar se transformó en escuela secundaria y las autoridades consideraron que las imágenes de Murillo no eran apropiadas para estudiantes recién salidos de primaria y, en un desplante de fuerza y censura, las mandaron quitar.”

“Lo usual cuando se desea acabar con un mural es arrojarle pintura encima; en esta ocasión se actuó de forma extrema debido a que lo mostrado en las paredes

del colegio disgustó a alguien con poder (el artista acusaría a Narciso Bassols)”, apunta la académica. De aquellas paredes perdidas, el mismo Dr. Atl escribiría en sus *Apuntes para un diario*: “Mi obra estaba inspirada en una filosofía pagana, no tenía relación con la propaganda revolucionaria patrocinada por el gobierno. Eran paisajes llenos de luz, noches estrelladas, mujeres y hombres desnudos con lo que Dios les dio.”

¿Qué pasa cuando perdemos un mural? Para la historiadora del arte ello supone quedarnos sin cierta experiencia estética y sin la posibilidad de plantarnos físicamente ante las reflexiones que tal obra sugería. “De lo pintado por Gerardo Murillo en el Colegio de San Pedro y San Pablo podemos hacernos una idea por las pocas fotografías que sobrevivieron en periódicos y libros, aunque para ser honestos casi nadie habla hoy de esas piezas y ese olvido casi inducido se debe justo a que fueron borradas.”

No se puede cambiar el pasado, pero sí imaginar escenarios donde todo aconteció de forma diferente, algo que el Dr. Atl hacía en ocasiones, como se aprecia en un texto de 1951 que el artista entregó a la doctora Clementina Díaz y de Ovando, el cual dice: “Si la decoración no hubiese sido destruida quizá nuestro arte pictórico hubiera tomado nuevos rumbos, y le hubiera sido posible presentar una renovación de interés universal.”

Es imposible de saber si la historia del arte nacional diferiría mucho o poco de haberse preservado las obras del Dr. Atl en el Colegio de San Pedro y San Pablo, pues, como la maestra Barquera añade, nos quedamos con preguntas sin responder cada que un mural se pierde.

Proteger nuestra herencia

En 2001 comenzó la demolición del Casino de la Selva en Cuernavaca. Poco importó que el inmueble fuese un hito de la arquitectura mexicana, que estuviera enclavado en una reserva ecológica donde anidaban aves en peligro de extinción, que hubiese vestigios arqueológicos en el subsuelo, que fuera el hotel donde Malcolm Lowry escribió *Bajo el volcán* o que sus paredes albergaran murales de Gabriel Flores, Benito Messeguer, Jorge González y Mario Orozco, entre muchos otros. El Grupo Costco había comprado el predio a precio de remate y sólo le interesaba el terreno.

De inmediato se levantaron las críticas, mas los intereses económicos pesaron y los *bulldozers* echaron por tierra este sitio histórico para construirle encima, y a toda prisa, un supermercado y una inmensa plancha de concreto donde los automóviles pueden estacionar. Algunos murales fueron reutilizados —como los de Josep Renau, en El Papalote Museo del Niño, de Morelos—, pero hubo otros imposibles de rescatar.

A decir de la maestra Barquera, ésta es otra forma de quedarnos sin murales y además es una que se da ante los ojos de todos, sin que las leyes puedan hacer gran cosa, pues aunque este caso fue ampliamente documentado en los diarios más importantes, generó una repulsa generalizada y movilizó a gran parte de la sociedad civil cuernavaquense, casi nada se pudo hacer.

“La conservación del patrimonio del siglo xx plantea un gran problema y es que, para ser protegido, debe formar parte de la producción de los llamados ‘artistas patrimoniales’ (Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, María Izquierdo, Remedios Varo, José María Velasco, el Dr. Atl y Saturnino Herrán) o, en su defecto, contar con una declaratoria. Hay espacios que carecen de dicha categoría y por eso el Estado deja que nuestros murales sufran modificaciones o intervenciones, y dice muy poco ante su pérdida o destrucción.”

Sin embargo, añade la académica, ha habido casos donde proyectos que atentan contra estas creaciones han sido frenados y uno que nos toca muy de cerca fue la prohibición de levantar dos torres de 23 y 27 pisos a unos cuantos

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5284 (28 de marzo de 2022): 6-7.



pasos de la Universidad Nacional debido al “daño visual” —como le llamaron los expertos— que un complejo de más de 600 departamentos ocasionaría al *campus*, en general, y a nuestra percepción de los murales de Juan O’Gorman expuestos en la Biblioteca Central, en particular.

“Eso fue posible debido a que Ciudad Universitaria es considerada por la Unesco Patrimonio Cultural de la Humanidad. Sólo así fue posible detener a la inmobiliaria Be Grand, decidida en ese entonces a seguir adelante, pero ¿qué hubiera pasado si C.U. careciera de dicha nominación? Esto nos obliga a repensar nuestra idea de patrimonio artístico, que además de que no cuida todo lo que debería, carece de rapidez a la hora de hacerlo.”

En busca del mural perdido

“Perdemos murales cuando éstos son borrados, como los del Dr. Atl en el Colegio de San Pedro y San Pablo, o si son destruidos, como los del Casino de la Selva, aunque también se pierden cuando dejan de ser públicos, y esto puede pasar por muchas razones”, dice la maestra Barquera.

“¿Qué pasa cuando un mural es alejado de la gente? Algo así acontece con el Polyforum, al cual le pusieron una barda enorme que nos impide verlo —al menos como se concibió originalmente— porque hay una trifulca entre privados y el gobierno de la ciudad. ¿O qué sucede con aquellos murales embodegados, empaquetados en plástico y que nadie puede observar?”

Tal fue el caso de *La historia de la industria y el comercio en México*, de Alfredo Zalce, que tras el sismo de 1985 permaneció almacenado durante 30 años y tal es la situación actual de *América tropical II*, pintado por David Alfaro Siqueiros, que lleva todavía aún más décadas sin ver la luz. “Se sabe que está en una bodega del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en el Estado de México, guardado y sin haber salido jamás a una exposición, y ¿para qué nos sirve así?”

Para la académica no tiene sentido que este tipo de obras sean apartadas de sus espectadores bajo el argumento de conservarlos, pues un mural que no es público es uno mermado tanto en fuerza como en importancia.

A cien años del movimiento muralista no se tiene registro exacto de cuántas de estas obras han sido borradas, destruidas o permanecen a resguardo, algo que a la maestra Barquera, más que desaliento le supone un reto a superar. “Definitivamente cada mural perdido exige más trabajo de parte de nosotros como historiadores, pero también cada mural que se pierde tiene una historia que espera a ser contada, y yo la quiero escuchar.” **Omar Páramo**

El manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores

Dafne Cruz Porchini

Uno de los hitos que marcan la gestación del muralismo mexicano es el surgimiento del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE), el cual quedó conformado en 1923. Esta agrupación decidió crear su propia publicación y en la primera quincena de marzo de 1924 apareció el primer número del periódico *El Machete* como su vocero. Muy poco tiempo después, el SOTPE publicó su manifiesto dirigido a “A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía”. Los firmantes fueron David Alfaro Siqueiros como secretario general, Diego Rivera como primer vocal y Xavier Guerrero como segundo vocal, además de aparecer los nombres de José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. La mayoría de ellos habían realizado sus primeras obras murales en la Escuela Nacional Preparatoria.

Las mismas circunstancias políticas se prestaron a una mayor radicalización de este grupo artístico. A finales de 1923, Adolfo de la Huerta —quien a la sazón era el secretario de Hacienda— desconoció el gobierno de Álvaro Obregón y encabezó una rebelión en el estado de Tabasco. El SOTPE también redactó el manifiesto que nos ocupa para mostrar una postura contra la “asonada militar” de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez, militares que apoyaron el levantamiento delahuertista. Según Raquel Tibol, el

escrito salió publicado en *El Machete* en la segunda quincena de junio de 1924.

Las mismas crónicas de los artistas involucrados en el movimiento mural sobre la creación del SOTPE y su órgano fueron diversas. José Clemente Orozco recordaba: “Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos un ‘Manifiesto’ del sindicato dirigido a los soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieran al servicio de la burguesía”.¹ Para Orozco, Siqueiros había tenido contacto con las “ideas radicales” en Europa, donde asistió a los mítines obreros comunistas: “allí fue donde absorbió las ideas del Manifiesto”. Cuando Siqueiros arribó a México invitado por José Vasconcelos “ya traía todo un plan de arte *revolucionario* que fue el que nos propuso”.²

Por su parte, el pintor Jean Charlot no parecía estar en la misma sintonía con la agrupación político-artística, ya que lo calificó como un “incidente”, y sí solicitó cierto reconocimiento a la genealogía de los gremios de pintores anteriores, “instrumentos de oposición laboral” del régimen de Porfirio Díaz. Asimismo, Charlot criticó de alguna manera la postura política de la unión: “Los miembros del Sindicato estaban listos para enrolarse en el ejército de Obregón y, por algunos hábitos un tanto primitivos contraídos a principios de la Revolución, pensaba que también deberían comprar armas con

dinero de sus propios bolsillos”.³ Incluso sobre la misma aparición de *El Machete*, Charlot pidió no olvidar la tradición del periodismo político de grupos opositores liberales, populistas y radicales de finales del siglo XIX.

La creación del SOTPE, su publicación —donde se añadirían el gesto y la expresión escritos— marcaron un distanciamiento con Vasconcelos con una tácita malinterpretación del “gesto colectivo como un signo de debilidad individual”.⁴ No obstante, en las memorias de Siqueiros, el pintor recordaba la importancia de construir “un arte político revolucionario” así como de “adoptar una fórmula orgánica de acción colectiva”.⁵

El Manifiesto del SOTPE tiene un carácter vanguardista: hace evidentes sus ataques al arte como institución de una sociedad burguesa y clama cierta autonomía al poner el arte al servicio de la vida. El texto revela la toma de postura de un grupo generalmente politizado con una clara reacción frente a un sistema establecido, tal como lo hicieron otros manifiestos de las vanguardias artísticas europeas. En este caso, para Siqueiros y los jóvenes muralistas, su manifiesto significaba un cambio de rumbo y de dirección en su manera de pintar, pero también una suerte de defensa ante el ataque de los estudiantes en la Escuela Nacional Preparatoria.

Los antecedentes de este manifiesto se encuentran en el manifiesto del único número de *Vida Americana* (1921), llamado “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, escrito también por Siqueiros en Barcelona apenas dos años antes del manifiesto del SOTPE. Otra *enunciación* vanguardista de la misma época es el manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce (1921); y si extendemos el panorama hacia Latinoamérica, están las “presentaciones” y editoriales escritos por José Carlos Mariátegui para la revista *Amauta* (1926 y 1928), donde se refiere a una “nueva generación peruana” que encontró afinidad en sus innovaciones artísticas, ideas filosóficas y su creencia en los movimientos políticos sociales de los años veinte.

En este sentido, es importante mencionar que los manifiestos han visto la luz como un “documento de identidad” y una “incitación al cambio”, incluso como “un ejercicio de fuerza”, pero también se traducen en un “llamado a la acción, a la transfor-

³ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925* (Ciudad de México: Domés, 1985), 283.

⁴ Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 282.

⁵ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo* (Ciudad de México: Gandesa, 1977), 213.

¹ José Clemente Orozco, *Autobiografía* (Ciudad de México: Cultura-Secretaría de Educación Pública, 1983), 64.

² Orozco, *Autobiografía*, 67.

1. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", *El Machete*, núm. 7 (México, D.F., segunda quincena de junio de 1924): 4. Acervo INBA-Sala de Arte Público Siqueiros, Centro de Investigación y Documentación Siqueiros

mación". Dice Evodio Escalante: "El contenido esencial de un manifiesto es su contenido performativo. Todo manifiesto produce un enunciado, o una serie de enunciados, que no intentan tanto constatar una realidad, sino cambiarla..."⁶ Por ello, los postulados de los manifiestos —incluido el del SOTPE— promueven el proselitismo al tiempo que evocan una disposición argumental adherida a un tono polémico y programático.

El manifiesto del SOTPE señalaba, en primer lugar, la contraposición de dos fuerzas, en la que la revolución social la hacían los campesinos y los obreros que luchaban contra "los jefes militares vendidos a la burguesía". Otros puntos del manifiesto —en su acepción más ideológica— llamaban a destruir el individualismo burgués, impulsar la socialización del arte, "repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos", producir obras monumentales que fueran del "dominio público", marcar la transición de un "orden decrepito a uno nuevo, materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual" y crear una "belleza que sugiera la lucha", además de tomar en cuenta "la estética popular indígena de nuestra raza". Un punto clave del escrito es la proclama general "Hacemos un llamamiento a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos". Por ello, era importante mostrar su apoyo a la candidatura presidencial de Plutarco Elías Calles, "por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México..."⁷ Meses después, *El Machete* publicaría diversos dibujos y grabados criticando al nuevo presidente.

La conformación del Sindicato y la ulterior redacción del manifiesto evidenciarían un cambio en el lenguaje visual de los muralistas, lo que fue denominado como un programa estético y una *forma personal de trabajo*. Fue el mismo Siqueiros quien

⁶ Evodio Escalante, "Hacia una teoría del manifiesto como género", *Casa del Tiempo*, año XLII, época VI, núm 5 (Universidad Autónoma Metropolitana, octubre-noviembre de 2022); disponible en <https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/20-ct-vi-5/295-ct-vi-5-hacia-una-teoria-del-manifiesto-como-genero-evodio-escalante>, consultado en línea el 8 de octubre de 2022.

⁷ David Alfaro Siqueiros, "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", en *Palabras de Siqueiros*, selección, prólogo y notas de Raquel Tibol (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 23-26.





2. José Clemente Orozco (1883-1949), *La trinidad revolucionaria*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, muro norte, planta baja, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

definió *un antes y un después* en la manera de pintar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria al perfilar las “obras de intención social revolucionaria”. El manifiesto fue toda una declaración de intenciones de ese *cambio* en la representación pictórica y así lo argumentó el pintor en el testimonio de su propia vida. Por ejemplo, de Orozco señaló: “...dejó los desnudos de *madonnas* renacentistas para volver a su tradicional estilo violento”, donde se podía apreciar una “orientación muy interesante hacia los principios fundamentales del Sindicato”, como la crítica a la burguesía, a los hábitos de la clase capitalista y los ataques al clero. Por su parte, Rivera “abandona entonces sus arranques espiritualistas y también sus símbolos de la eternidad...” y comenzó a plasmar en su pintura la condición de explotación de los trabajadores, la lucha de los campesinos por la tierra, si bien sus obras seguían siendo “místicas”. El mismo Siqueiros mencionó sobre su obra: “Yo pongo punto final a mis obras abstractas y a mis equivalencias cosmogónicas. Me olvidó un poco de los símbolos. Dejo la gráfica de los elementos: del fuego, de la tierra, del aire, del agua. Y me inicio en la construcción de *El entierro del minero*, *La revolución desencadenada*, el derrumbamiento de los fetiches, etc., pero mi obra continúa siendo la más arcaica de todas.”⁸

El Sindicato se disolvió en 1924 y Rivera rompió violentamente con el grupo de artistas. Sin embargo,

⁸ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 215-216.

3. José Clemente Orozco (1883-1949), *Manos con libros*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, pórtico norte, planta baja, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

siempre existirá esa consonancia y correspondencia entre las imágenes de *El Machete* —en tanto vocero del Sindicato, su manifiesto, sus escritos, sus artículos— y las obras murales de este periodo, cuya lectura puede enriquecerse a partir la articulación de todos estos lenguajes escritos y visuales. En este engranaje vanguardista de la política artística del vínculo entre Sindicato-manifiesto-publicación, no debemos olvidar las obras satíricas, poemas, corridos y consignas escritas por Siqueiros con Graciela Amador, su pareja de aquel entonces. Un poema de Amador iniciaba así:

El machete sirve para cortar la caña,
Para abrir las veredas en los bosques umbríos,
Decapitar culebra, tronchar toda cizaña,
Y humillar la soberbia de los ricos impíos.

Queda pendiente dilucidar sobre el papel de las mujeres en la conformación de estas propuestas artístico-políticas.



Los muralistas son pintores que no toman dictado

Entrevista con Alicia Azuela

El Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores es uno de los documentos más importantes en la historia del arte mexicano del siglo xx. Aunque redactado en la coyuntura de la rebelión de Adolfo de la Huerta en 1923, el texto estableció los principios que darían identidad y programa a los pintores que habían participado en la decoración de los muros de San Pedro y San Pablo, y la Escuela Nacional Preparatoria. El documento, publicado en El Machete, convirtió ese proyecto del Secretario de Educación Pública en un movimiento con autonomía, aunque siempre ligado a distintas políticas oficiales, que habría de perdurar durante décadas. Esta conversación con la Dra. Alicia Azuela, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, especializada en las relaciones entre el arte y la política en México, propone un análisis del manifiesto.

¿Qué lugar le das al Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores en el desarrollo muy prolongado de la pintura mural?

Creo que tiene un papel fundacional. Aunque es una dislocación, también expresa una vocación de arte público, didáctico y propagandístico, y ésta es esencial al muralismo. Si revisas el diccionario, encontrarás que la noción de “propaganda” tiene que ver con la *propaganda fide*, que fue un proyecto eclesiástico. Hay una vocación de ganar adeptos que no debe entenderse como adoctrinamiento, sino como un proyecto de atraer simpatizantes desde una posición parecida a la de un misionero de la fe. Esto tiene que ver con Vasconcelos, que en los años veinte tiene una visión del arte totalmente moderna y con rasgos cosmogónicos, porque lo dicen en el *Manifiesto*: universalistas y redentoristas. Diamond Stanley habla de esto cuando se refiere a la religión del siglo xx, a la que asocia con esta visión panteísta del universo.¹ Vasconcelos y los artistas creen en el arte al servicio del desarrollo, que la parte más noble del hombre y que la manifestación más importante del espíritu es el arte. Y piensan que esto es una liga con el universo. Eso también lo puedes ver en los distintos manifiestos del ¡30-30! y en la LEAR.

¹ Diamond Stanley, “The Mith of Structuralism”, en *The Unconscious in Culture. The Structuralism of Claude Lévi-Strauss in Perspective*, ed. de Ino Rossi (Nueva York: E. P. Dutton, 1974).

José Clemente Orozco (1883-1949), *Manos*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, pórtico norte, planta baja, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM





MANIFIESTO DEL COMITÉ DE HOMBRES BUENOS PENSADORES Y ESQUIVADOS

El manifiesto que publicamos a continuación, fue lanzado por el Sindicato de Pintores y Escultores, con fecha 9 de Diciembre del año pasado (1927), a raíz del martirio consumado por los asesinos de la Guerra, y hoy, cuando la lucha electoral presenta características indudables de un nuevo tipo revolucionario, es publicada una vez por objeto ratificarla en sus líneas generales políticas.

A LA CLASE TRABAJADORA MEXICANA DURANTE SU LUCHA; A LOS SOLDADOS REVOLUCIONARIOS EN VIGILANCIA POR LOS DESHEREDADOS; A LOS CHERRIOS Y CAMPESINOS APOSTAR POR LA AVANZADA DE LOS RICOS; A LOS INTELLECTUALES QUE NO SON ENFERMOS POR LA REVOLUCIÓN.

S I M P L I C I T A D

LA ANIMADA VITALIDAD de Enrique Estrada y José María Velasco (con esta significativa expresión de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre las pugnas accidentales y aparentes de crisis parciales políticas es concretamente la siguiente:

DE UN LADO LA REVOLUCIÓN SOCIAL HA TRASCENDIDO CON FUERZA, Y DEL OTRO LADO LA REACCIÓN ARMADA: Soldados del Pueblo, Campesinos y Obreros de campo que defienden sus derechos humanos, contra Soldados del Pueblo arrastrados por engaños o forzados por jefes militares y políticos vendidos a la burguesía.

DEL LADO DE ARRIBA, los explotadores del Pueblo, se combinan con los oligarcas que venden la sangre de los Soldados del Pueblo que los crucifijan la Revolución.

DEL MOMENTO, los que claman por la desaparición de un crimen horrendo y cruel, en el que se robó el campo, se quemó la tierra para que se bruta en la trampa la capacidad del campesino y del peón, mientras se corrompen de hambre, en el que se, obran de la ciudad, surgen las fábricas, hilas las telas y farmas con los cuales todo el confort moderno para el lujo de las prostitutas y de los oligarcas, mientras a ti mismo se te roban las carnes de vida; en el que se, en la vida, por propia voluntad humana abandonas la tierra que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la aldea en que por siglos has vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un déspota o un Estrada, instituya la débil grandiosidad de tu muerte en beneficio de las sanguijuelas burguesas que abusan la fidelidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

NO HAY NADA de todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud en que se nuestro Pueblo (de nuestros indios muy particularmente) vino la manifestación de

de la existencia física y espiritual de nuestra raza como factor único, en la de él y lo que es más, es facultad abstracta y autoconciencia particular de NUESTRO PAÍS; EL ARTE DEL PUEBLO DE MÉXICO ES LA MANIFESTACIÓN ESPIRITUAL MAS GRANDE Y MAS BASTA DEL MUNDO y es tradición indígena en la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso, que nuestro objetivo artístico fundamental reside en socializar las manifestaciones artísticas teniendo como la desaparición absoluta del individualismo, por vergüenza. RECONSTRUIR la pintura liberada de abstracción y todo el arte de cualquier tipo-intelectual por aristocrático y excluir las manifestaciones de arte convencional por ser de utilidad pública. PROCLAMAR que toda manifestación artística, ajena o contraria al sentimiento popular es vergüenza y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya está completamente pervertido en las ciudades. PROCLAMAR que desde nuestro momento social de transición entre el advenimiento de un arte burgués y la implantación de un arte nuevo, los creadores de bellas artes enfocados por que en labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en favor del Pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de materialismo individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de cultura.

POQUE SABER muy bien que la implantación en México de un arte burgués traería consigo la natural degradación de la cultura popular indígena de nuestra raza que actualmente no vive más que en nuestros oídos populares, para que ya empezaba, sin embargo, a purificar los oídos intelectuales de México; LUCHAMOS POR OBTENER PORQUE SABER muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el arte social, sino en florecimiento nuevo de arte físico, metafísico e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones antiguas; RECONSTRUIR UN MUNDO POR CONSTRUCCIÓN.

El triunfo de la Guerra, de Estrada o de Filles artística como socialismo, sería el triunfo del gusto de las burguesías; la captación uribilla y burguesa (que todo la corrupción) de la aldea, de la pintura y de la literatura popular, el triunfo de la "distorsión", del "excepción" convencional y la implantación oficial de "la obra o cosa oscura". El amor es como amar.

EN CONSECUENCIA, LA CONTRA-REVOLUCIÓN DE NUESTRO PAÍS DEBERÁ EL DELIRIO DEL PUEBLO Y DEBERÁ EN SU INTERÉS ABSTRACCIÓN.

CON ANTERIORIDAD los miembros del "Sindicato de Pintores y Escultores" más adheridos a la secretaría del general D. Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria, garantizada en el Gobierno de la República,

El artista no deja de ser el guía, el arte no deja de cumplir una función esencial: puede ser para que el proletariado llegue al poder o para que México se exprese con grandeza, pero también puede ser para que el hombre alcance un desarrollo total.

El *Manifiesto* marca una de las líneas del muralismo, que es la que se impone, en un momento en el que los artistas toman partido por Calles en contra de la sublevación delahuertista.

Aquí hay una paradoja, porque en efecto llega Calles al poder, pero a los muralistas no les va especialmente bien con él.

Por supuesto que no. Calles promueve las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

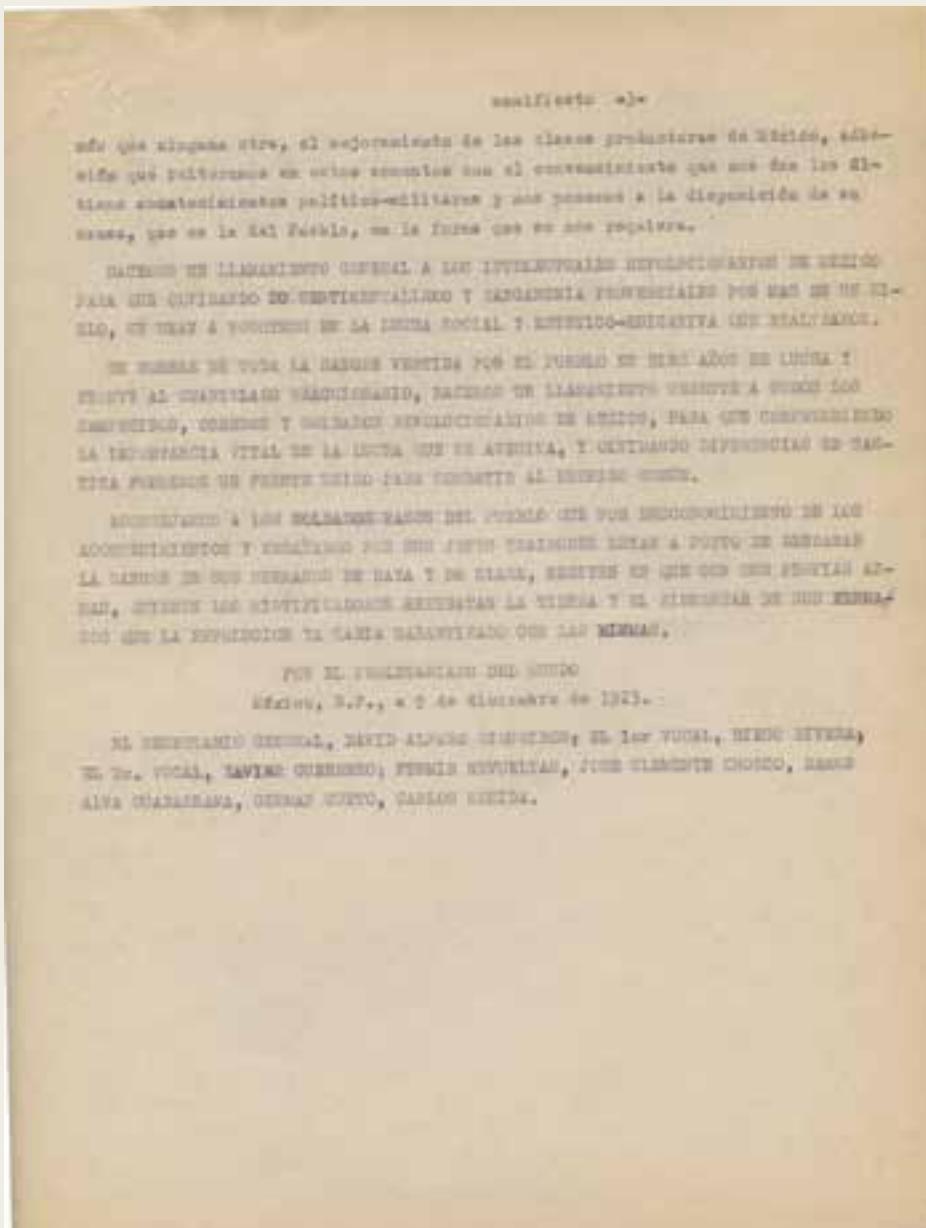
Me pregunto por qué. Pensando en los callistas, esta religión panteísta de la que hablabas probablemente la compartían.

Sí, pero la crítica no era su contexto cultural. Para mí el reflejo más claro son las caricaturas de Orozco en la Preparatoria, donde tienes al sindicalista Morones abrazado de una prostituta, y a la prostituta con una mancha de sangre en la túnica blanca.

Si nos trasladáramos a la década de 1950, cuando están comenzando a pensar en Ciudad Universitaria, el manifiesto es algo que todo mundo sigue invocando, aunque no se reedita. ¿Qué queda, por ejemplo, en C.U. de todo aquello?

Detecto dos tendencias. Una que cree y que marca toda una corriente estilística y que además es totalmente propia del arte del siglo xx, ligada por ejemplo a Carlos Mérida. Es la capacidad del arte *per se* de transformarse, y por ello el respeto a la libertad del artista, porque el lenguaje artístico tiene la capacidad de transformarse al ser humano. Ya sea decorativo o narrativo, más allá del estilo, tienes el arte con sus herramientas expresivas, con sus peculiaridades, con su materialidad, como una posibilidad *per se* que cambia al ser humano.

Esta coyuntura precisamente separa las tendencias, y tienes a Mérida con ese carácter decorativista en el mejor sentido; estoy hablando de línea plana, no de decoración como frivolidad, estoy hablando de Matisse y Picasso. En la coyuntura de los años veinte, en Siqueiros, Rivera e indirectamente Orozco empieza a tomar fuerza una figuración con mensaje social. Pero si pensamos en la integración plástica, en el Multifamiliar Juárez, con los murales de Mérida, o en la Unidad Independencia, la gente que ahí vive pasa y diario ve algo que la hace feliz, y ves esas salientes de los clósets decoradas por fuera o ves la guardería de los niños, y la pintura es un elemento que engrandece a la comunidad.



"Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", mecanoscrito transcrito de *El Machete*, núm. 7 (México, D.F., segunda quincena de junio de 1924): 4. Acervo INBA-Sala de Arte Público Siqueiros, Centro de Investigación y Documentación Siqueiros

El Manifiesto tiene todas las características de un manifiesto del siglo xx: define una coyuntura y lanza un programa. Y como siempre pasa con estos documentos, uno se pregunta hasta qué punto se cumple el programa.

No del todo. Vamos a empezar por esta satanización fuera de sitio de la pintura de caballete. ¿Por qué fuera de sitio? Porque no había galerías, porque no había compradores, porque no había mercado del arte, no había ricos. Estaba inventando un fantasma, estaba importando un fantasma medio vivo en Europa, porque estaban saliendo de una guerra. En ese momento, en 1923, ¿había un mercado del arte? Esto viene de Baudelaire: una satanización del nuevo patrono que es la burguesía sin gusto. En ese sentido, el manifiesto es muy moderno. Es la vanguardia modernista del artista maltratado por la burguesía. Este tono antiburgués, tomado también del Partido Comunista, viene cuando la burguesía apenas se estaba empezando a recuperar de catorce años durante los cuales todos iban a escuelas públicas. La repartición de la pobreza era más bien generalizada. En esto, el *Manifiesto* estaba totalmente fuera de la realidad. Además todos hacían y siguieron haciendo pintura de caballete. Acuérdate de las pinturas muy buenas de Siqueiros cuando está en Taxco, nada más podía hacer pintura de caballete, no tiene muros, ¿quién de ellos dejó de hacer pintura de caballete? Dime uno. No lo hay porque era artificial, era para escandalizar.

Construir una burguesía inexistente para espantarla. Absolutamente. Un otro para exaltar el yo.

¿Qué lugar tiene el individualismo en esto? Se habla con frecuencia del colectivismo, muy explícito en varios documentos y en éste también, pero ¿qué lugar tiene el individualismo en la pintura mural?

Creo que lo tiene como egocentrismo. Lo tiene en cuanto a que el artista es un ser privilegiado, excepcional, que puede ver lo que los otros no ven y representar lo que los otros no entienden. Es un: "yo, que sí puedo"; y en otro sentido muy importante que no abandonan: ellos se consideran los guías del pueblo. Ellos siguen siendo todo el tiempo el que guía al proletariado, y el que le dice al proletariado qué es, quién es y cuáles son sus derechos. ¿Cuál de ellos le da voz al proletariado o al campesinado?

Pero, entonces, ¿en qué medida la pintura mural llega a ser falsa conciencia?

Yo creo que no lo es. Los muralistas consiguen el espacio para participar en un programa, pero también el poder para cuestionar ese programa. Lo ves en Orozco: son artistas que no toman dictado. **Renato González Mello**

La creación, de Diego Rivera*

Sandra Zetina

La creación, el primer mural de Diego Rivera, marca el cambio de sensibilidad en el arte mexicano, un impulso de renovación del arte y la cultura.

En el verano de 1921, Rivera regresó a México después de vivir más de una década en París. Tenía 35 años, había participado en el cubismo y conoció de cerca las vanguardias europeas, así como el regreso a la figuración que ocurrió después de la primera guerra mundial. Antes de su retorno, a inicios de 1921, viajó por Italia para estudiar el arte mural del pasado, analizó con lucidez e imaginación los murales italianos y la manera en que intervenían en la percepción de la arquitectura y aprovechaban la iluminación solar para poner en tensión el espacio arquitectónico y el pictórico.

Apenas unos meses después, en marzo de 1922, Rivera pondría en práctica sus aprendizajes europeos cuando comenzó a pintar su primer mural en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Contrató a cuatro talentosos pintores como asistentes: Carlos Mérida, Jean Charlot, Xavier Guerrero y Amado de la Cueva y creó un taller inspirado en los gremios antiguos. El taller generó prácticas compartidas, la molienda de pigmentos, la investigación tratadística, el interés por las habilidades manuales y la creación colectiva, que desembocaría en la formación del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. Rivera eligió la técnica de la

encáustica, la pintura a la cera cauterizada con fuego, técnica de raigambre griega. También usó un complejo esquema geométrico inspirado en la sección áurea para anclar ópticamente la superficie pictórica a la arquitectura.

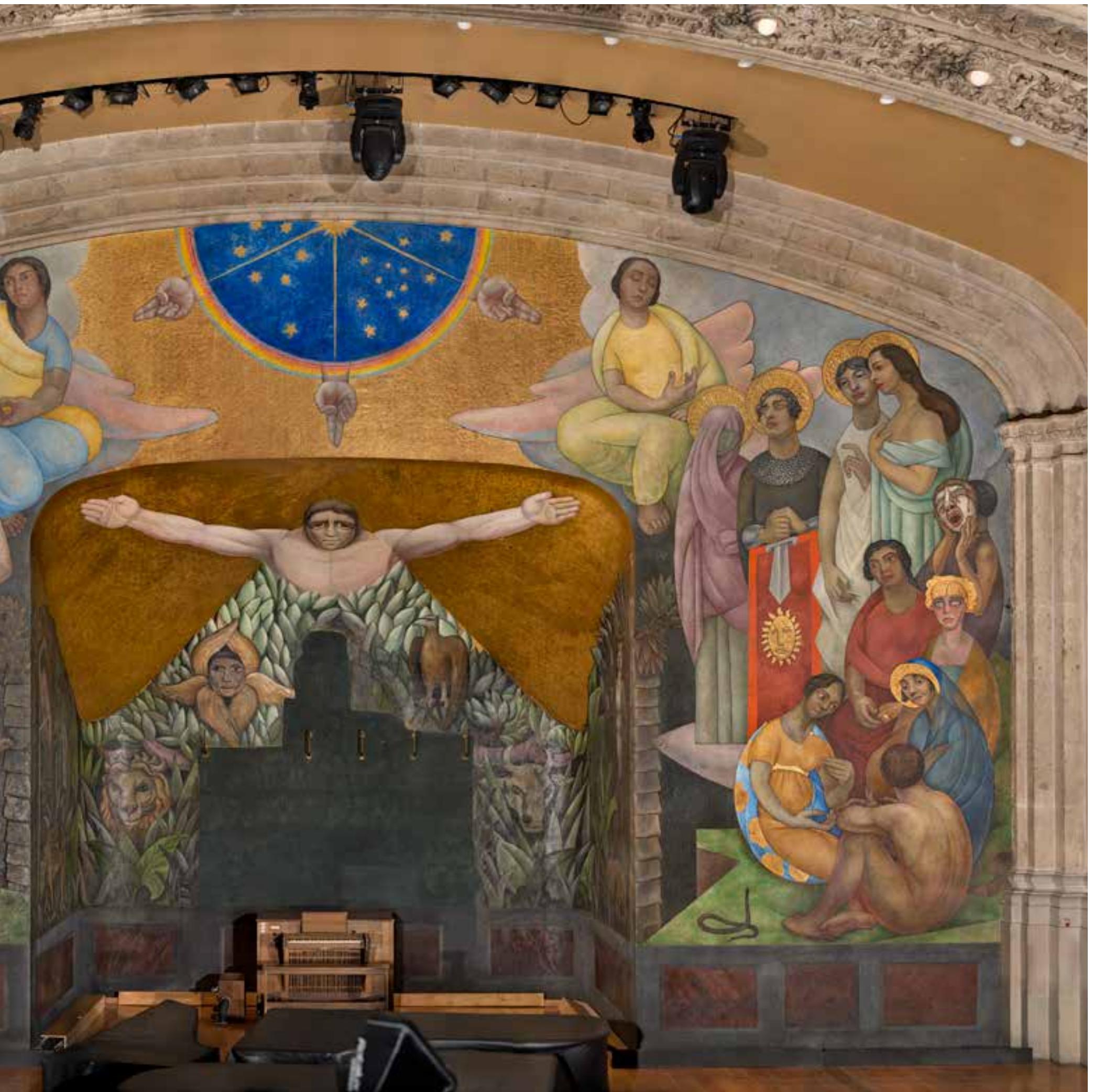
La temática del mural, que alude tanto al Génesis o la creación del mundo, como a la creación intelectual y artística, porta la huella del monismo estético de José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional, secretario de Educación y comitente de *La creación*. Para dar cuerpo a la estética vasconcelista, Rivera recuperó esquemas pictóricos neoplatónicos del primer Renacimiento. Propuso una iconografía idónea para un espacio dedicado a la discusión académica y la interpretación musical.

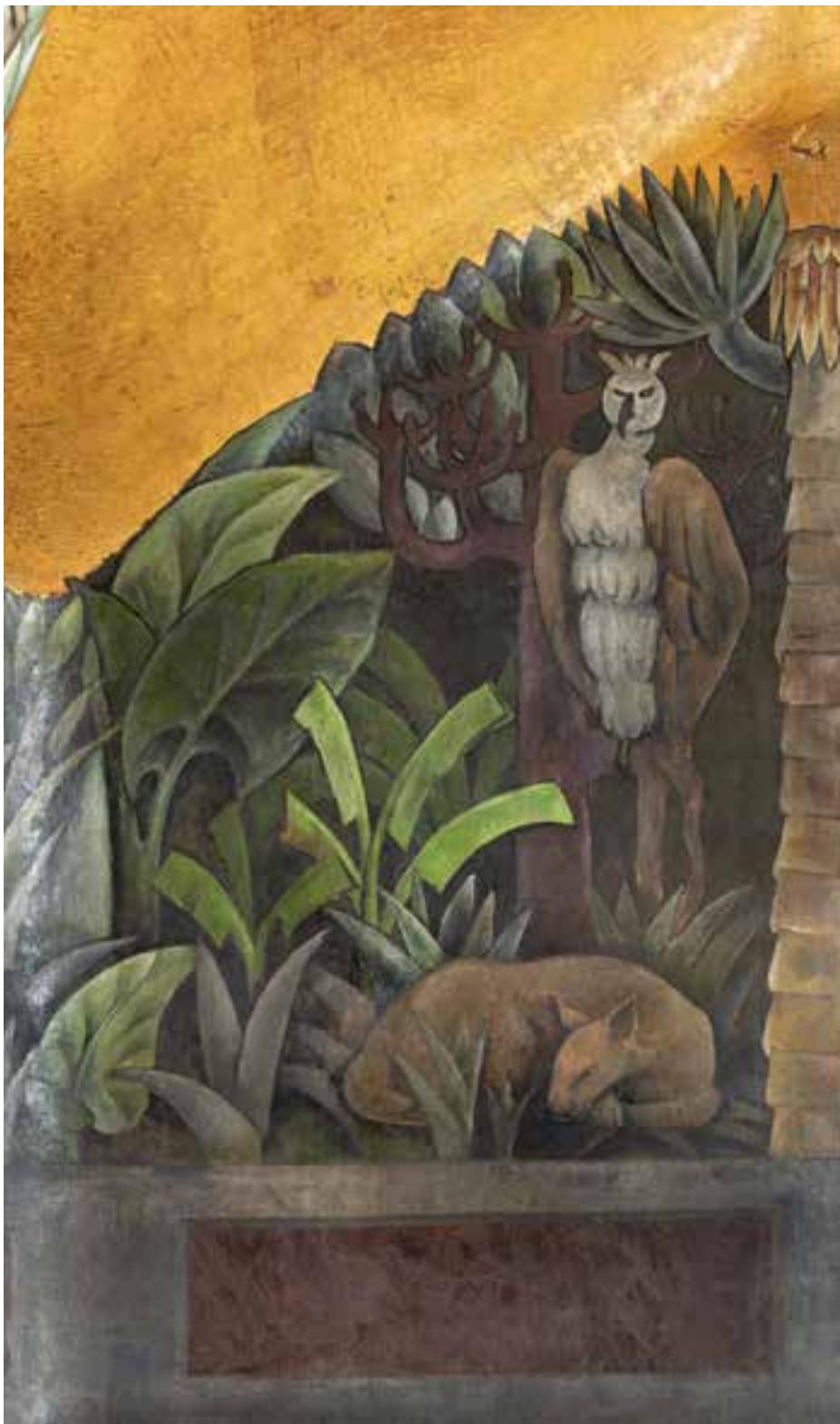
En *La creación*, la luz solar actúa como metáfora de la energía cósmica, la sustancia única o mónada que desciende escalonadamente sobre la humanidad, una energía que el hombre puede transformar en belleza y conocimiento (fig. 1).

La escena ocurre en el momento de la aurora, indica el amanecer de un nuevo tiempo y el inicio del mundo. Rayos de luz dorada surcan el azul del cielo, un arcoíris circunda la bóveda celeste. Desde su sitio terrenal, la mujer observa el fenómeno lumínico, disfruta de las artes (fig. 4). En el otro extremo, el hombre dialoga con musas enfocadas en el conocimiento y las letras (fig. 5). Las musas reposan sobre el monte Parnaso. En un plano celeste, en poses más estáticas, se encuentran, próximas a la mujer, las virtudes teologales y, cercanas al hombre, las virtudes cardinales. Dos figuras aladas, alegorías de

* Publicado originalmente *Gaceta UNAM* 5282 (22 de marzo de 2022): 11.







la Sabiduría del lado femenino y la Ciencia del lado masculino, meditan en posturas yóguicas sobre nubes que dan paso a la aurora.

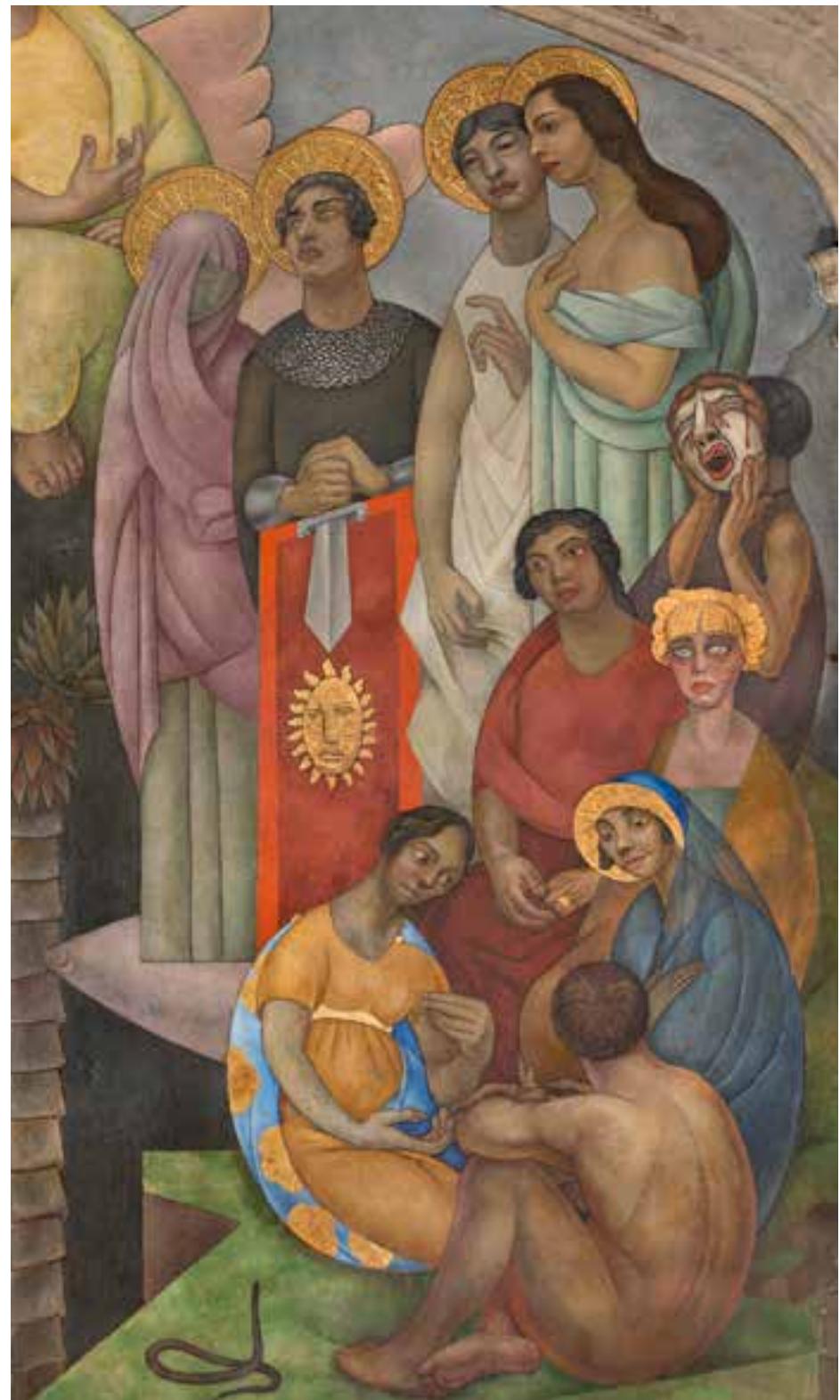
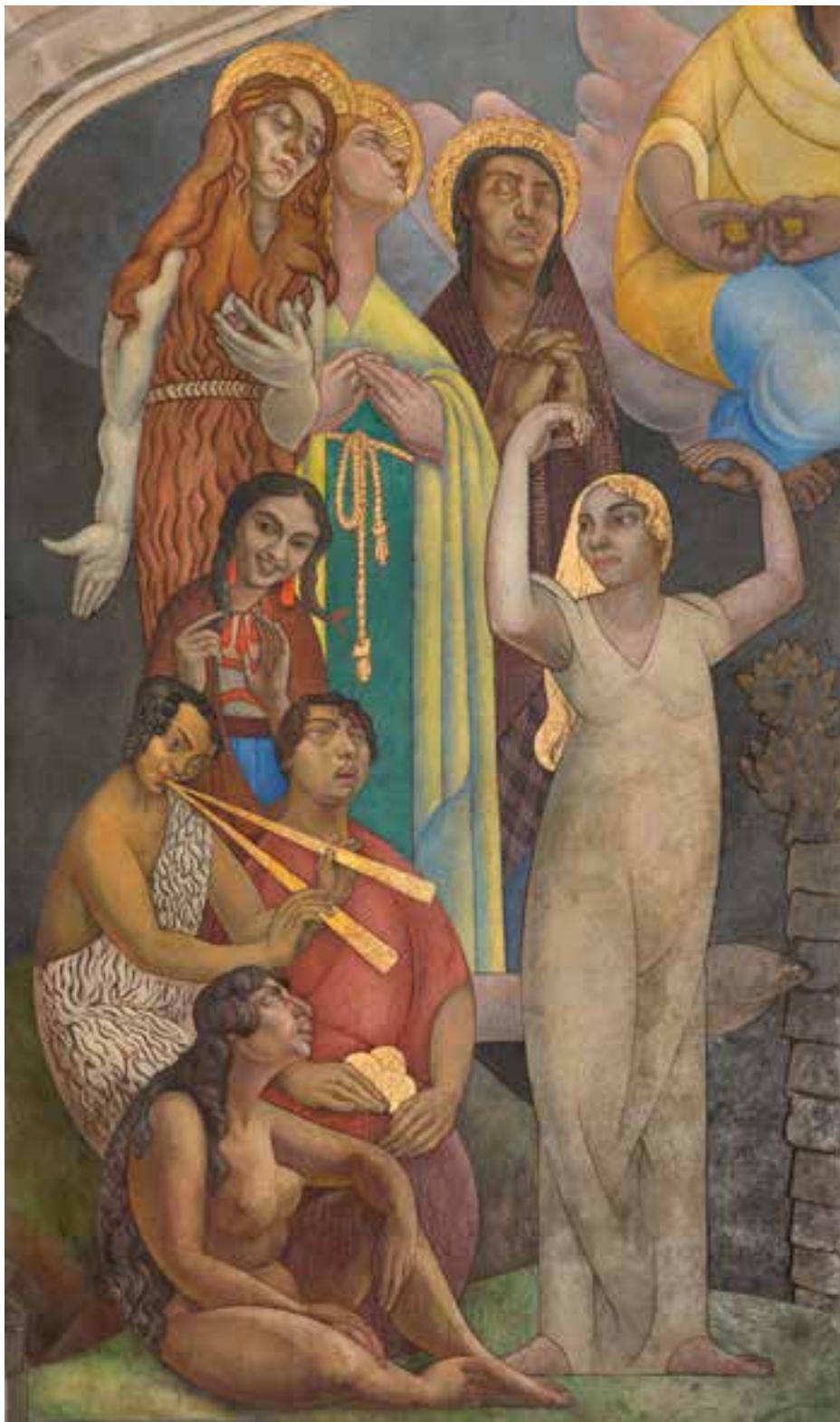
Al centro de la composición, queda huella del cambio de rumbo de la propuesta pictórica de Rivera, quien abandonaría los modelos italianos por los exvotos populares, la pintura de pulquerías y *El Aduanero* Rousseau. Sobre el nicho que forma la concha acústica, un hombre con los brazos abiertos emerge triunfante de una exuberante vegetación, su cuerpo adquiriría continuidad con un órgano que hoy

se ha perdido. Lo acompañan el buey, el león, el águila y un querub de rasgos indígenas, símbolos de los apóstoles que dan sentido de Cristo en Majestad o Pantocrátor a la figura central. Rivera añadió un tetramorfo mexicano sobre los paramentos laterales del nicho: una garza, un águila tropical, un puma y un jaguar (figs. 2 y 3).

Esa sección central da cuenta del cambio de rumbo estético de Rivera en la sencilla manera en que fue pintada. Evoca un lugar exótico y paradisíaco, da cuenta del encuentro y de la pasión que Rivera

sintió por el istmo de Tehuantepec y el giro que daría su propuesta pictórica: primero hacia el primitivismo y después, sobre los muros de la Secretaría de Educación Pública, hacia el indigenismo.

La imagen final no es armónica, es una obra de tesis, cargada de experimentación, guiños al arte del pasado, superficies cubiertas de oro y dos proyectos estéticos en tensión. *La creación* escandalizó a la sociedad conservadora por sus innovadores planteamientos estéticos, las enormes y rotundas mujeres imponían nuevos cánones de belleza, visibilizaban los



rasgos de mestizas e indígenas que nunca habían ocupado un lugar central en el arte y mucho menos como representantes de ideas alegóricas. También entusiasmó a buena parte de las élites intelectuales que consideraron que se iniciaba una nueva era, acicateó a los pintores que entraron en un fructífero debate y competencia sobre los propios muros de la Escuela Nacional Preparatoria. A fuerza de provocaciones, en conferencias, entrevistas, pero especialmente por medio de sus innovaciones en la pintura, Rivera fue cabeza de la primera vanguardia, propuso

un nuevo punto de partida para renovar el arte mexicano. Creó una manera de pintar que surgía del choque de elementos contradictorios antiguos y modernos, universales y locales, bizantinos y cubistas, con el fin de inaugurar una nueva tradición.¹

¹ Es posible consultar mi tesis en línea en Tesiunam: Sandra Zetina Ocaña, "Pintura mural y vanguardia, *La creación de Diego Rivera*" (tesis de doctorado en Historia del Arte, México: UNAM, 2019): <http://132.248.9.195/ptd2019/junio/0790256/Index.html>.

1. Murales de Jean Charlot (izquierda) y Fernando Leal (derecha), escalera del Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de José Juan Texocotitla Camargo, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La Escuela Nacional Preparatoria*

UNAM: 100 años de muralismo 76

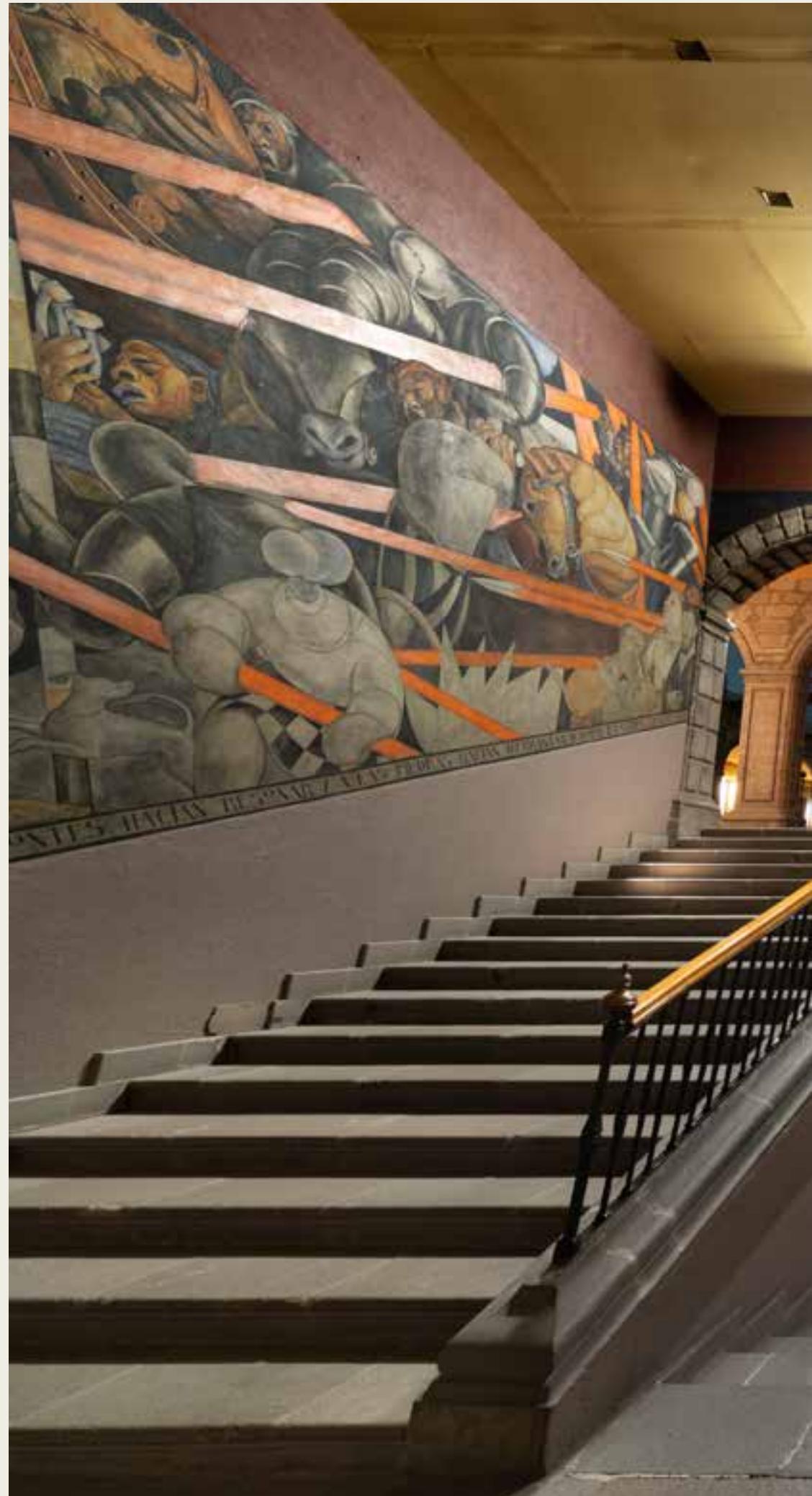
Hay movimientos que respiran antes de nacer y el muralismo mexicano es prueba de ello, pues aunque su obra más antigua data de 1921 —se trata de *El árbol de la vida*, de Roberto Montenegro—, la pieza con que en realidad arranca esta corriente fue pintada en 1922, en el Anfiteatro del Antiguo Colegio de San Ildefonso, por un Diego Rivera de 35 años que, tras pasar más de una década en Europa, regresaba a México desde París a petición de un José Vasconcelos que aún no cumplía los cuarenta.

El nombre de dicha obra es profético: *La creación*, y con él se anuncia —mediante elementos cristianos y paganos, y un Adán y una Eva morenos— que en México estaba por gestarse algo nuevo.

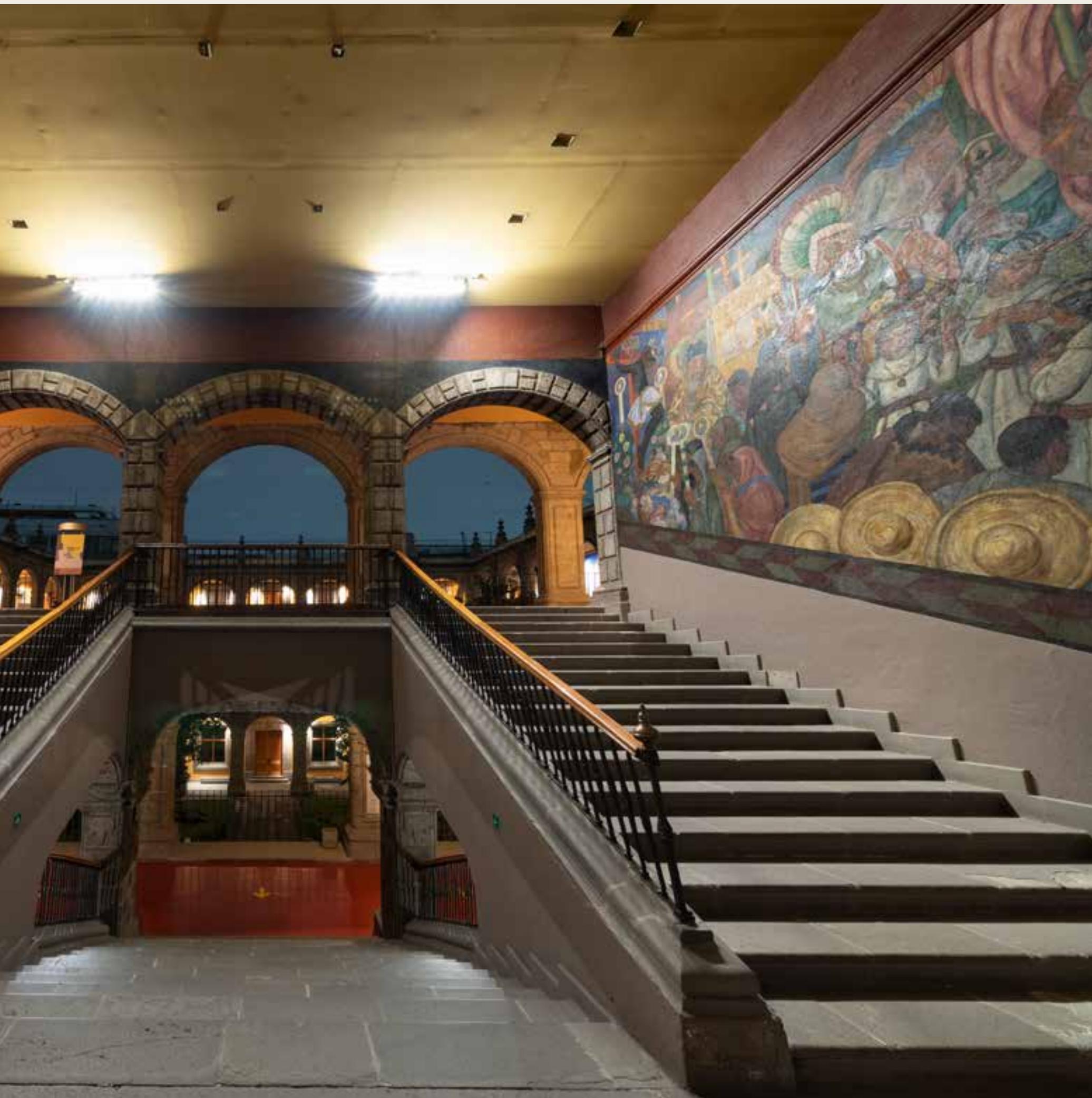
La historia del muralismo mexicano comenzó a escribirse hace 101 años, cuando José Vasconcelos reunió a un grupo de artistas dispuestos a plasmar imágenes de gran formato a fin de romper con el monopolio artístico de las élites al llevar la plástica de las galerías a los espacios públicos; pero, si Montenegro fue el primero de entre los convocados por Vasconcelos en concluir un mural, ¿por qué se dice que el que funda todo es Rivera?

“Porque así lo aseguraban los artistas de la época, para quienes *La creación* marcaba el inicio de una vanguardia”, apunta la profesora Sandra Zetina, del Instituto de Investigaciones Estéticas, quien no duda en afirmar que, si el muralismo tiene cuna, ésta es el Colegio de San Ildefonso.

Y es que, como explica la académica, pocas veces en nuestra historia nacional tantos pintores tan importantes confluyeron en un mismo sitio —Rivera comenzó con su obra en marzo de 1922 y casi al mismo tiempo, de ahí hasta 1926, se pintaron 40 piezas más en el entonces edificio de la Escuela Preparatoria Nacional—, lo cual daría pie no sólo a reflexiones sobre lo mexicano y su esencia, sino a diálogos y rivalidades que terminarían por darle una identidad única al movimiento muralista.



* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5282 (22 de marzo de 2022): 10.





2. Patio Grande, murales de José Clemente Orozco, Antigua Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Escribe Octavio Paz acerca del tema: “Nuestra pintura es un capítulo del arte moderno. Pero, asimismo, es la pintura de un pueblo que acaba de descubrirse a sí mismo y que, no contento con reconocerse en su pasado, busca un proyecto histórico que lo inserte en la civilización contemporánea.”

Sin embargo, empujar hacia adelante supone lidiar con resistencias que tiran hacia atrás y eso es algo que Rivera experimentó al pintar *La creación*, pues, como señalan algunos biógrafos, llegó un punto en el que el muralista debió subir a los andamios armado con una pistola para protegerse de preparatorianos ofendidos —casi todos jóvenes conservadores que “antes que intelectuales en ciernes se sienten protectores de la sociedad que los encumbrará”, explica Carlos Monsiváis.

Público en ciernes

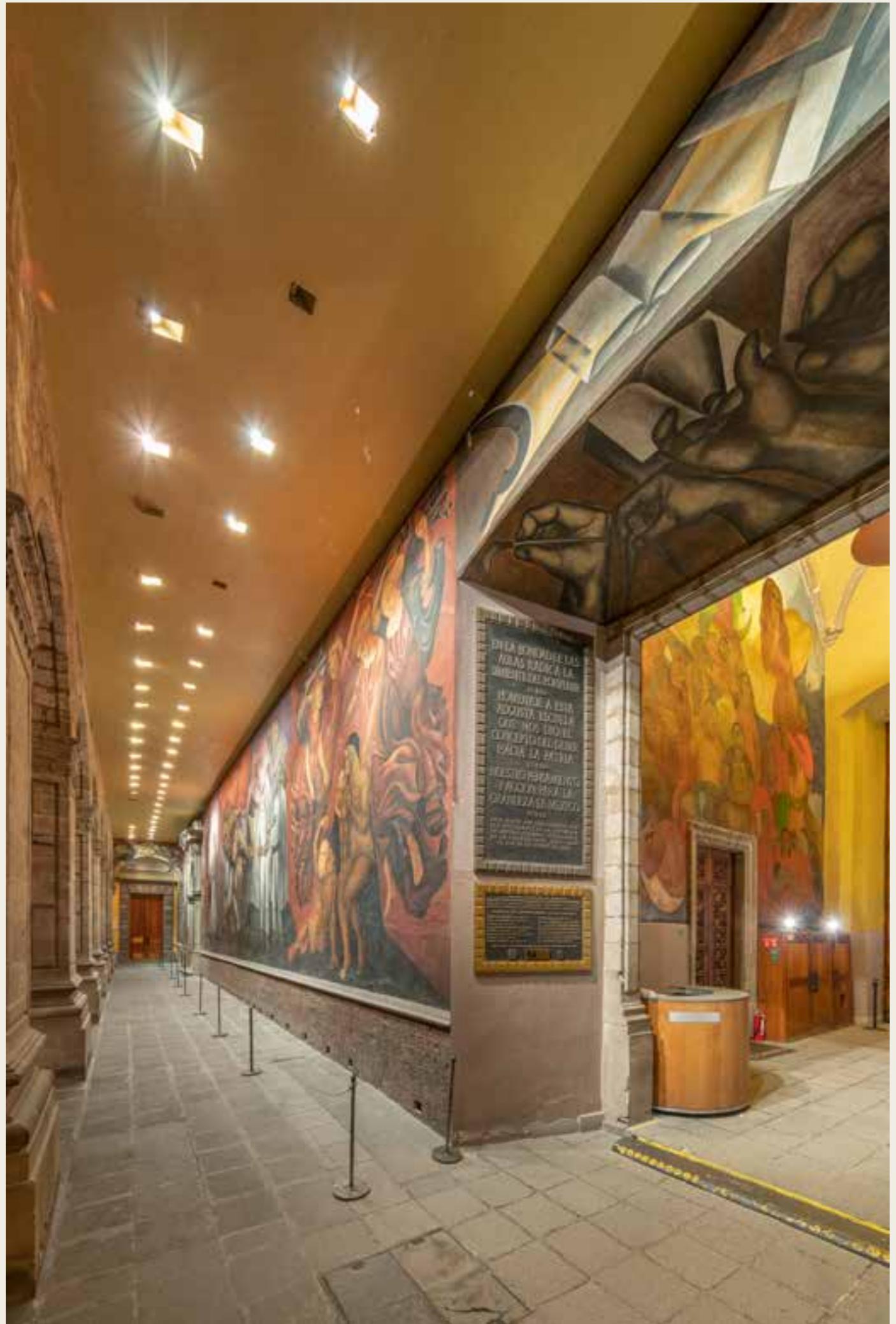
Parte del proyecto vasconcelista era crear públicos para una cultura visual en ciernes: aquellos estudiantes, y grupos afines, no eran aún parte de ese grupo ni deseaban serlo, lo que explica que con frecuencia dichas obras fuesen vandalizadas.

El muralismo es, quizá, el movimiento artístico mexicano de mayor repercusión en el ámbito global; sin embargo, en su momento, ni siquiera sus impulsores oficiales hablaban de estas creaciones en términos de su valor cultural, sino

monetario, como se desprende del informe presidencial obregonista de 1923: “Para estimular a los pintores nacionales, se les ha encomendado la decoración de edificios públicos, los cuales han quedado bellamente decorados con poco costo.”

Pero ¿quién podría anticipar el futuro? Ni siquiera los artistas involucrados imaginaban las repercusiones de aquellas obras monumentales que comenzaron a pintar a inicios de los años veinte ni cómo éstas marcarían sus carreras. El mismo Rivera llegó a comentar, tras haber vivido casi 15 años en París: “Volví a México el 20 de junio de 1921 con la cabeza poblada de proyectos. El primero no era hacer pintura mural, sino crear un instituto politécnico.” Hoy Diego es nuestro muralista más conocido.

Sin embargo, lo vivido en aquellos años de 1921 y 1922 inauguró un capítulo en la vida artística de nuestro país que aún nos marca. Como apunta Eduardo Vázquez Martín, coordinador general del Antigua Colegio de San Ildefonso: “El encuentro que se dio en lo que entonces era el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria dio pie a un diálogo en el que seguimos enfrascados. San Ildefonso fue el laboratorio del muralismo mexicano donde confluyeron los más grandes talentos de su tiempo (incluidos los llamados ‘tres grandes’: Rivera, Orozco y Siqueiros), marcando un momento único en el tiempo.” **Omar Páramo**



3. Murales de José Clemente Orozco (izquierda) y Fermín Revueltas (derecha), Antiguo Colegio de San Ildefonso, planta baja, fotografía de Diego Alquicira Alquicira, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Encáustica y pintura de vanguardia, entrevista con Sandra Zetina*

Alegoría de la Virgen de Guadalupe —mural del pintor mexicano Fermín Revueltas (1903-1935) que se localiza en el Antigua Colegia de San Ildefonso (hoy Museo de San Ildefonso), en el Centro Histórico de Ciudad de México— es la representación alegórica de la tradicional veneración que se le rinde a la Guadalupeana en nuestro país.

La composición piramidal de esta obra a la encáustica coloca la figura de la Virgen en un primer plano; a ambos lados de ella hay dos mujeres que simbolizan el mestizaje, mientras que en la parte inferior se observa a un grupo de hombres y mujeres con características de distintas regiones de México.

Revueltas comenzó a pintar su primer mural en diciembre de 1922 y lo terminó hacia junio de 1923. Destaca no sólo por su innovadora propuesta formal, sino también por el tema que aborda: el mestizaje, el cual está vinculado con *El desembarco de los españoles* y *La cruz plantada en tierras nuevas*, de Ramón Alva de la Canal, así como con *Masacre en el Templo Mayor*, de Jean Charlot, y *La fiesta del Señor de Chalma*, de Fernando Leal, murales que igualmente se encuentran en el Antigua Colegia de San Ildefonso.

“La *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* muestra a unos peregrinos que visitan a la Guadalupeana, aunque también podría ser una aparición de ésta en el Cerro del Tepeyac. Es una composición triangular que de algún modo evoca una pirámide y que alude a lo que la antropóloga Anita Brenner denominaría luego ‘los ídolos detrás de los altares’; o sea, la religiosidad indígena que ha pervivido a través del cristianismo, o bien la transformación de la religión católica en un espacio sincrético”, indica Sandra Zetina, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Cultura rural

Muy a tono con las ideas acerca del mestizaje que José Vasconcelos —a la sazón secretario de Educación Pública del gobierno de Álvaro Obregón y principal promotor del muralismo mexicano— expone dos años después en su ensayo

La raza cósmica, Revueltas presenta en este mural a individuos con fisonomías y tonos de piel distintos.

“Entre ellos se puede ver a una mujer vestida como tehuana, a otra que carga en la espalda a su hijo pequeño, a otra más sentada con un niño en brazos y a un par de hombres con sombrero (uno se cubre parte del rostro con una manta) que podrían pasar por zapatistas”, comenta la investigadora.

Al igual que Jean Charlot y Fernando Leal, Fermín Revueltas estudió y dio clases en la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, fundada en 1913 por Alfredo Ramos Martínez en el pueblo de Santa Anita, en Iztapalapa.

“Ahí fue donde Revueltas conoció a Luz, una modelo indígena de Milpa Alta que hablaba náhuatl y que posó para Diego Rivera, Jean Charlot, Fernando Leal y él mismo, y donde entró en contacto con la cultura rural, claramente presente en *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*”, señala Zetina.

Gran aparato tecnológico

Como parte del proyecto de investigación “El espacio y el color. Estudios interdisciplinarios del arte moderno mexicano”, coordinado por Zetina, un equipo multidisciplinario del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (Lancic) analiza los materiales de *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* para descubrir cómo fue su proceso creativo, pero también para saber cuál es su estado de conservación y de qué manera se puede preservar en el futuro.

Sandra Zetina y los integrantes universitarios de su equipo se apoyan en los recursos del Lancic, del cual forman parte y cuyas sedes están en los institutos de Física, de Química y de Investigaciones Estéticas de la UNAM, así como en el Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares y el Centro de Investigaciones en Corrosión de la Universidad Autónoma de Campeche.

Los miembros del Instituto de Física aplican técnicas espectrométricas con equipos portátiles para realizar el análisis *in situ* no invasivo de los pigmentos y cargas presentes en el mural de Revueltas; los del Instituto de Química se valen de técnicas cromatográficas y de resonancia magnética nuclear para determinar la composición de sus materiales orgánicos (barnices, aglutinantes y pigmentos

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5308 (27 de junio de 2022): 10-11.





Fermín Revueltas, *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, 1922-1923, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

orgánicos), y los del Instituto de Investigaciones Estéticas utilizan técnicas de imagenología y de microscopía óptica y electrónica para examinar la técnica de manufactura, definir los pigmentos y establecer los procesos de transformación de los materiales.

“Este gran aparato tecnológico nos permite hacer una especie de ingeniería inversa para descubrir cómo fue pintado el mural y, a partir de sus materiales, comprender las imágenes que contiene. Ahora bien, al centrarnos en su proceso creativo y en su historia material también queremos saber en qué estado de conservación se encuentra y qué opciones hay para preservarlo lo mejor posible”, apunta Zetina.

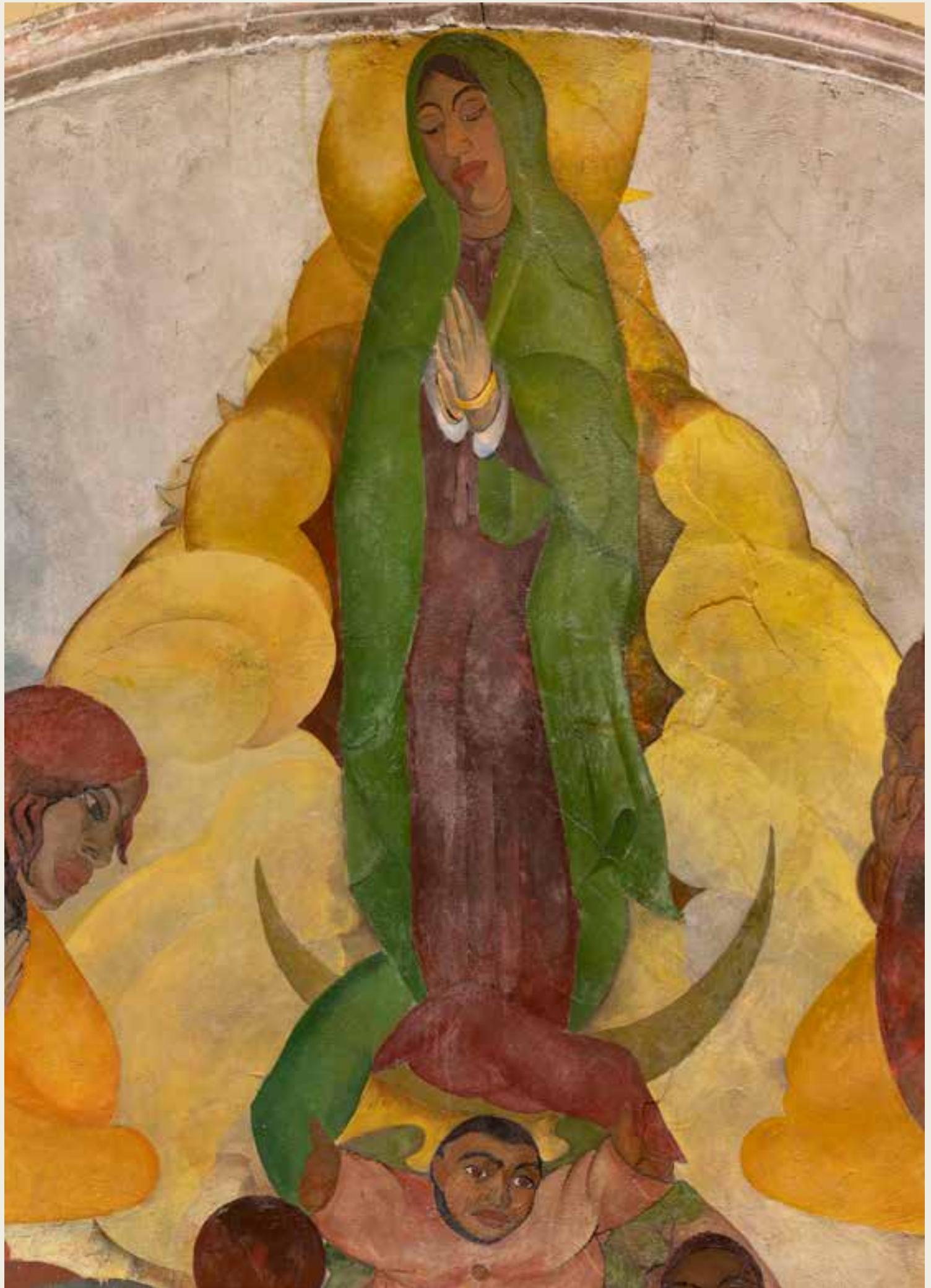
Algunos resultados de estos estudios aparecerán en varios textos que serán publicados por el Museo de San Ildefonso y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. También se divulgarán en revistas científicas, ponencias, conferencias y charlas públicas.

“Asimismo, pensamos conjuntar todos los resultados en un libro sobre la materialidad y las prácticas pictóricas y espaciales de los primeros muralistas mexicanos”, dice la investigadora.

Alegoría de la Virgen de Guadalupe es el segundo mural estudiado por los expertos en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (el primero fue *La creación*, de Diego Rivera).

Cuando terminen con él, tienen planeado analizar *Masacre en el Templo Mayor*, de Jean Charlot, *La fiesta del Señor de Chalma*, de Fernando Leal, y *El espíritu de Occidente (Los elementos)*, de David Alfaro Siqueiros.

El proyecto de investigación “El espacio y el color. Estudios interdisciplinarios del arte moderno mexicano” es beneficiario del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM. **Roberto Gutiérrez Alcalá**



Fermin Revueltas, *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, 1922-1923, Antiguo Colegio de San Ildefonso, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria*

Renato González Mello



Para 1922, el movimiento muralista había consolidado su presencia en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, además de la Escuela Nacional Preparatoria. José Clemente Orozco no fue invitado a participar hasta 1923. El motivo de esa tardanza lo explica Siqueiros: entre 1911 y 1913, Orozco se había dedicado a la caricatura política en publicaciones radicalmente antimaderistas como *El Ahuizote* y *Multicolor*. En esas páginas había atacado con ferocidad al presidente Madero, burlándose particularmente de sus aspiraciones democráticas. Aunque en una etapa posterior se unió, siempre como monero, a los ejércitos carrancistas, el secretario de Educación José Vasconcelos recordaba perfectamente la furia de los cartones de Orozco, y al principio se resistió a invitar al pintor, de origen jalisciense

pero vecindado desde niño en la Ciudad de México, a decorar los muros de la Preparatoria.

Tal vez Orozco estaba consciente de las dudas del secretario, y es posible que eso haya influido para que en los primeros tableros que decoró haya evadido los temas políticos. La decoración de Orozco, situada en el Patio Grande, comenzó por una alegoría bastante oscura, y que necesita algún código esotérico para ser comprendida: el esoterismo o bien, con mayor probabilidad, la masonería. Los símbolos incluían a Cristo destruyendo su cruz, a Apolo descendiendo en picada hacia el inframundo, la primavera y una maternidad. Todas esas figuras aparecían en un escenario de pirámides egipcias, pues las doctrinas esotéricas aseguraban que sus símbolos se habían originado en la época del faraón Amenhotep IV.

Pero por más que Orozco haya querido ser discreto acerca de sus adhesiones políticas de 1923, muy distintas de la década anterior, sus murales provocaron un malestar considerable entre una

parte de los estudiantes y profesores. La Escuela Nacional Preparatoria era el centro educativo en el que se habían formado las élites positivistas del régimen anterior. Al cubrir su espacio central con pinturas de estilo simbolista, que era una de las formas del modernismo cultural, Orozco puso en evidencia que había una nueva élite cultural. Pese a sus nexos con la cultura porfiriana, ese nuevo grupo en el poder hablaba un lenguaje nuevo y tenía referencias que quizás tenían antecedentes, pero difícilmente habían aparecido con esa contundencia en un proyecto que contara con el patrocinio del Estado. Apenas seis años antes, el malogrado pintor Alberto Fuster había modificado su tríptico de *Los rebeldes*, donde había incluido a Jesús crucificado entre Prometeo y Satanás, para reemplazar la imagen del Mesías por un san Sebastián. Jesús junto a Satanás había sido una imagen imposible para la opinión pública. El propio san Sebastián había sido censurado en *El árbol de la vida*, el mural de Roberto Montenegro en San Pedro y San Pablo.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5333 (17 de octubre de 2022): 10-11.



Se podía encontrar algún significado tranquilizador para la figura de *Cristo destruyendo su cruz*. Después de todo, la crucifixión es de por sí una negación, por lo que es difícil representarla negativamente: quienes castigan la Cruz, refuerzan su sentido. Necesitamos un poco de historia social para entender la imagen. Las tropas revolucionarias, pero especialmente las constitucionalistas, se caracterizaron por su anticlericalismo. Orozco había participado en el saqueo del templo del Carmen, en Orizaba, cuando se unió a las tropas carrancistas. La destrucción de imágenes sagradas y el fusilamiento de los confesionarios escalarían poco tiempo después, durante la guerra cristera, con la persecución abierta de los sacerdotes. Además, la figura de Cristo era morena, y en esa medida se alejaba bastante de lo que las élites católicas modernas consideraban decoroso. Así que la composición de Orozco no fue interpretada como un jeroglífico de oculto sentido, sino como una provocación abierta y hasta tautológica: Cristo destruye su cruz porque la destruye, un

poco como en la frase de Luis Cabrera: “La Revolución es revolución”.

Orozco abandonó este lenguaje muy complicado antes de concluir esta primera etapa de sus murales. Pintó una alegoría que remitía abiertamente a la Revolución, tres tableros con franciscanos piadosos y un buen número de caricaturas monumentales. En esos dibujos gigantescos atacó a la Iglesia y a las élites económicas, pero también a las burocracias sindicales y el uso de la simbología política radical. Con provocaciones contra prácticamente todas las corrientes políticas que tenían vigencia entre estudiantes y profesores, y en circunstancias bastante confusas, hubo un motín de estudiantes que atacaron los frescos, los rayaron e impidieron su continuación. Al mismo tiempo, en la mitad de 1924, José Vasconcelos renunció a la Secretaría. Con ello concluyó la primera etapa de los frescos.

Dos años después, el rector Alfonso Pruneda decidió invitar a Orozco para concluir sus frescos. Para entonces, Orozco se había acercado al Partido

1. José Clemente Orozco, frescos de la planta baja del patio grande, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1926, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Comunista Mexicano, contribuyendo con caricaturas para *El Machete*, que era el periódico del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, de línea comunista. Además, había comenzado a pintar cuadros y a dibujar escenas de la guerra civil, en una serie que la promotora Anita Brenner intituló *Los horrores de la revolución*. En esta segunda etapa, Orozco pintó en la escalera una gigantesca alegoría del mestizaje. Muchos autores han recordado las ideas vasconcelistas sobre “la raza cósmica” frente al fresco de *Cortés y la Malinche* (fig. 2). Tienen razón, pero hay que subrayar que Orozco se refirió a las ideas de Vasconcelos, el anterior secretario de Educación Pública, cuando éste ya había dejado el cargo y se encontraba cada vez más distanciado del régimen —muy especialmente del presidente Plutarco Elías Calles. Como el mestizaje se convirtió en la doctrina oficial del régimen es difícil entender que este mural es un gesto disidente: cuando esos consensos apenas estaban en vías de articularse, Orozco dio protagonismo a las ideas del secretario caído.

En el segundo piso del Patio Grande, pintó una sucesión de escenas de muerte y renacimiento en el contexto rural de México. Una de ellas, *La familia*, muestra a un grupo de campesinos que mira un horno de ladrillos. Según el recuerdo de Diego Rivera, la combustión del horno y las circunvoluciones del humo le provocaban a Orozco reflexiones acerca de la construcción del futuro. Son tres generaciones las que aparecen en la composición, pero la figura en primer plano aparece tendida, con

la cabeza en el regazo de una figura femenina, de manera que el espectador se pregunta si descansa, sueña o agoniza; si es una apacible escena de armonía familiar, o se trata más bien de una dramática piedad.

En la planta baja del Patio Grande, Orozco tomó una decisión drástica: destruir los frescos de su primera composición. Sólo se salvaron la *Maternidad* y la cabeza de Cristo. En lugar de las oscuras alegorías que había anteriormente, pintó tres escenas de la Revolución que permiten una interpretación inmediata y transparente: *La huelga*, *La trinchera* y *La destrucción del viejo orden* (fig. 1). Aunque estos paneles tienen también alusiones a lo oculto o no tan evidente (por ejemplo, en *La huelga* aparece la cabeza de Jesús entre los huelguistas), los estudiantes en el centro del patio habrán tenido horas y años para reflexionar sobre la escena de sufrimiento, destrucción, pero también redención que organizaba a las tres víctimas de la guerra en *La trinchera*. Que en el extremo derecho del mismo muro apareciera todavía una maternidad permitía un atisbo de optimismo: era el hombre nuevo, surgiendo entre las ruinas de la destrucción. Al mismo tiempo, la pluralidad y heterogeneidad de estilos y mundos simbólicos que había desplegado el pintor, tan solo en ese muro, hacía imposible pensar en un cambio programático o doctrinario. La sucesión de estilos era sincopada, y también lo eran los hechos históricos: cualquier cosa menos lineales. La figura central, con los brazos en cruz, reorganizaba el espacio arquitectónico alrededor de un

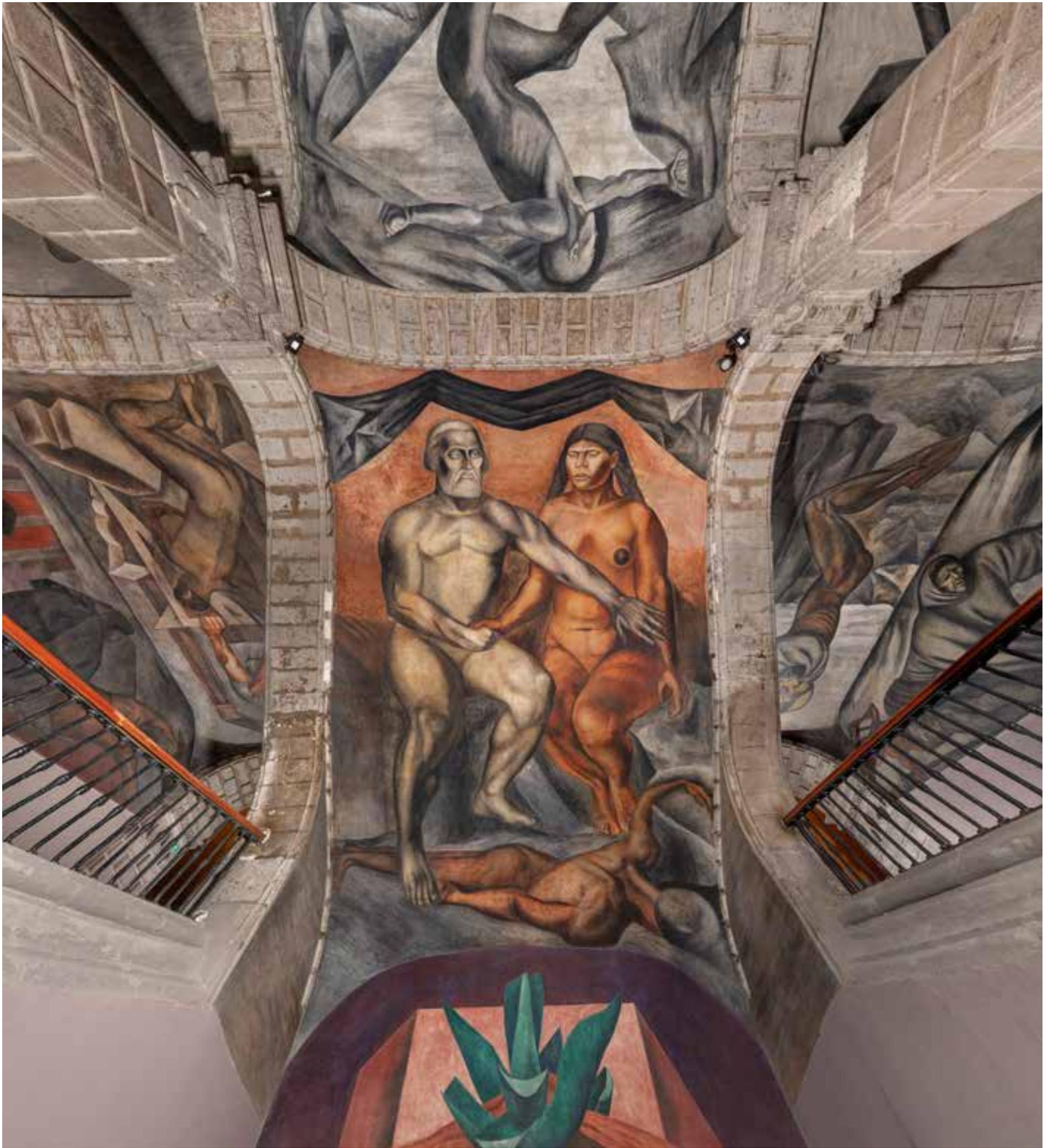
lenguaje moderno y adusto. Aunque aludía en forma evidente a la crucifixión, lo hacía en forma tan general que permitía pensar en un sistema universal de semejanzas y correspondencias: no Jesús, sino el sacrificio en general.

La Revolución, entendida como una guerra, no había sido abordada por los artistas. La guerra civil era un asunto que circulaba en la floreciente industria de la tarjeta postal, donde abundaban las fotografías de las víctimas de la violencia. En 1925 se reeditó *Los de abajo*, la novela de Mariano Azuela que terminaría por convertirse en el modelo para narrar el proceso revolucionario: un arte del relato que fue depurándose como lo contrario de los experimentos formales, y comprometido —aunque con muchos matices— con la noción de “realismo”. Los nuevos murales de Orozco, concluidos al final de 1927, fueron una de las primeras representaciones pictóricas del proceso bélico de la Revolución mexicana. No podrían considerarse estrictamente realistas, pues además de escenas, las composiciones son alegorías; pero sí son parte de un cambio cultural que pone el acento en el arte de la narración y en la representación del paisaje rural de México. Hoy se habla mucho de “la narrativa”; aquí debemos entender ese término en uno de sus sentidos originales: el que define el arte de narrar.

Bibliografía para profundizar

- Folgarait, Leonard. *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1998.
- González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. 1ª. ed. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Indych-López, Anna. “Made for the USA: Orozco’s *Horrores de la Revolución*”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIII, núm. 79 (otoño de 2001): 153-164.
- Ramírez, Fausto. “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”. En *Orozco: una relectura*, de VVAA, 61-102. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Scott, David W. “Orozco’s *Prometheus*: Summation, Transition, Innovation”. *College Art Journal* 17, núm. 1 (otoño de 1957): 2-13.

2. José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, fresco, plafón del cubo de la escalera, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1926, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Siqueiros en la Escuela Nacional Preparatoria*

Dafne Cruz Porchini

Cuando visitamos el Antiguo Colegio de San Ildefonso —antigua sede de la Escuela Nacional Preparatoria— admiramos los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal. Sin embargo, hay una obra mural casi escondida y que permanece en el Colegio o Patio Chico de San Ildefonso, a unos cuantos pasos del inmueble principal. Nos referimos a la primera incursión mural de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), la cual ocupa el cubo de la escalera y una bóveda con cuatro paredes subdivididas. Un piso más arriba se encuentran tres pinturas murales, mismas que están sin terminar. Un techo pintado con motivos simbólicos en color rojo completa este conjunto.

De acuerdo con Jean Charlot,¹ Siqueiros todavía se encontraba en Europa cuando el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, le escribió para que regresara al país e hiciera algunas decoraciones murales. Por su parte, Siqueiros, al lado de Diego Rivera, estaba en ese momento en pleno contacto con las vanguardias artísticas europeas y posteriormente viajaría a Italia para conocer de cerca los murales renacentistas. En 1921, en Barcelona, Siqueiros lanzó el manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, el cual fue

publicado en el único ejemplar de *Vida Americana*. En esta expresión totalmente vanguardista —y en donde confluyeron artistas como el mismo Rivera, Marius de Zayas, Joaquín Torres-García y Joan Salvat-Papasseit—, Siqueiros hizo una reflexión sobre el universalismo y clasicismo artístico, además de proyectarlo en un nuevo arte,² lo cual habría de tener un gran influjo en el desarrollo de la pintura mural.

Siqueiros llegó a México en agosto de 1922, cuando ya todos los demás artistas iban adelantados con sus obras murales. El mismo artista señaló en sus memorias: “Me faltaba por conocer la gran prueba, aquella que yo hubiera querido ver, pues era tal mi impaciencia, desde el momento mismo que bajé de tren de Veracruz y cuando aún venía con la visión conmocionada por el descubrimiento plástico de México”.³

En sus remembranzas, Siqueiros expuso todas las complejidades técnicas con las que se encontró en un espacio con luz insuficiente: “en un esfuerzo sobrehumano, y tratando de cumplir la consigna vasconcelista de superficie y rapidez, me trepé a las dos semibóvedas que forman el techo del primer descanso de la escalera y tratando de continuar el estilo ornamental simbólico de lo primero que había

1. David Alfaro Siqueiros, *Los elementos (El espíritu de Occidente)*, 1923, encáustica, bóveda de base de la escalera, Colegio Chico, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo de la Luz, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

pintado, procuré transformar mis tornillos flamígeros en antorchas circundantes de una cabeza humana para cada sección de ese plafón”.⁴

Así, Siqueiros inició con los techos del cubo de la escalera, donde su propuesta inmediata fue pintar una serie de alegorías y símbolos. Inició su labor en 1923 y salió del inmueble hacia 1924, dejando enormes superficies inconclusas. El primer mural —que ejecutó con la técnica de la encáustica— lo denominó *Los elementos*, aunque también se le ha titulado *El espíritu de Occidente* (fig. 1). De acuerdo con su propio relato, Siqueiros no quedó satisfecho con el resultado, la obra le resultó “excesivamente picassiana” y confesó que estuvo a punto de cambiarla. La mujer alada encarna el espíritu de Occidente que se cierne sobre América, lo cual quizás tenga cierta correspondencia con el imaginario filosófico de Vasconcelos. La figura está rodeada de símbolos abstractos: fuego, aire, tierra y agua que se observan en unos caracoles. El espacio mural también cuenta con un san Cristóbal sin rostro (fig. 2) y otras dos mujeres indígenas (figs. 3 y 4). En el piso siguiente, hay un cambio radical en el discurso y en la manera de pintar. Siqueiros —ayudado por Roberto Reyes Pérez y Xavier Guerrero— tuvo muros más grandes para realizar sus primeras obras *revolucionarias* al fresco. Estas secciones, intituladas *El llamado de la libertad* y *El entierro del*

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5335 (24 de octubre de 2022): 12-13.

¹ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925* (Ciudad de México: Domés, 1985), 236.

² Véase Natalia de la Rosa, “*Vida Americana*, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto transcontinental de vanguardia”, *Artl@s Bulletin* 3, núm. 2 (2014): Article 2.

³ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo (Memorias)* (Ciudad de México: Gandesa, 1977), 180.

⁴ Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo (Memorias)*, 197-198.





2. David Alfaro Siqueiros, *San Cristóbal*, 1923, encáustica, muro norte del primer descanso de la escalera, Colegio Chico, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo de la Luz, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



3. David Alfaro Siqueiros, *Mujer india*, 1923, fresco, muro sur del primer descanso de la escalera, Colegio Chico, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo de la Luz, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

obrero sacrificado (fig. 5) tienen un estrecho vínculo visual con los grabados reproducidos en *El Machete*, revista de la que Siqueiros fue uno de los fundadores. El pintor afirmó contundentemente: “...con verdadero frenesí me puse a pintar la revolución, pero una revolución representada por dos enormes figuras de indudable raza india mexicana”. Las figuras masculinas monumentales cargan un féretro de color azul ultramar, que se presume era una referencia al caudillo revolucionario Felipe Carrillo Puerto, asesinado en 1924. En el muro central están

Los mitos o *Los ángeles de la liberación*, y en la parte superior vemos a un par de figuras humanas —una con aureola— que parecen flotar en el espacio. Una hoz y un martillo de grandes proporciones se ubican en medio de las dos ventanas hexagonales.

Quizás ésta no era la idea original y Siqueiros pensó en hacer temas propios de la pintura de historia. En la fotografía de un boceto localizado en el archivo del artista (Sala de Arte Público Siqueiros del INBAL), se advierten tres figuras a caballo: el

jinete central indica que es José María Morelos y Pavón, mientras que los personajes a sus lados son revolucionarios. Alrededor de ellos, están dibujadas algunas figuras femeninas que bien podrían ser alegorías en torno a la libertad. La inscripción del boceto señala 1922 —si bien podría estar posfechado— y la firma dice “Alfaro”, al tiempo que indica claramente que se trataba de un boceto “para la decoración de un muro” de la Preparatoria.

Las crónicas escritas sobre esta primera fase de la pintura mural mexicana indican que los estudiantes



4. David Alfaro Siqueiros, *Mujer india*, 1923, bóveda de la escalera, Colegio Chico, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo de la Luz, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



5. David Alfaro Siqueiros, *Los mitos caídos*, 1924, *Hoz y martillo*, ca. 1923, y *El entierro del obrero sacrificado*, 1924, frescos, muros este y sur del segundo descanso del cubo de la escalera, Colegio Chico, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo de la Luz, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

atacaron tanto las obras pintadas como a los artistas y esto precipitó su partida del inmueble. Poco tiempo más tarde, Siqueiros iniciaría una nueva aventura mural y de militancia política en la ciudad de Guadalajara, localidad que se presentó como una alternativa a los jóvenes muralistas tras la renuncia de Vasconcelos, su *Médicis* “hombre de gran frondosidad y dinámica mental y física”, según el propio Siqueiros.

Rivera opinó sobre estos primeros murales siqueirianos: “En medio de un techo sembrado de

elementos formales, interesantes, originales, fuertemente plásticos y emotivos, Alfaro Siqueiros imprimió una figura en la cual hace ciertas concesiones, pero sin rebajar las cualidades plásticas. El resultado me recuerda algo así como un Miguel Ángel siriolibanés”.⁵

⁵ Citado en Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, 239.

En resumen, esta primera obra mural de Siqueiros *anuncia* las experimentaciones y ejes conceptuales que el artista llevaría a cabo en años subsecuentes, lo cual puede advertirse en la creación de volúmenes en espacios planos y el uso de trampantojo como recurso pictórico, pero sobre todo, en la unión de arte y política que lo caracterizaría toda su vida.

La fiesta de la Santa Cruz, de Roberto Montenegro*

Rebeca Barquera y Rita Eder

En la bóveda del cubo de la escalera trasera del Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, restaurado como Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria, se puede observar una representación del tiempo y el espacio: *El zodiaco* (1923). Aquel mural realizado a la encáustica por Roberto Montenegro con ayuda de Xavier Guerrero propuso la búsqueda de una orientación simbólica —ya fuera por su asociación con los puntos cardinales o los equinoccios y solsticios—, la cual sucede al acompañar el recorrido de quien sube aquella escalera como si fuera un navegante leyendo las estrellas para encontrar su camino.

El camino inicia con el primer fresco realizado en el cubo: *La fiesta de la Santa Cruz* (1923). La composición del mural se adapta al muro y arco de la bóveda a partir de una estructura de madera que, a la vez que dota de un aire escenográfico a la escena, funciona como andamiaje para la reconstrucción y restauración del edificio colonial representado, haciendo un paralelismo con el mismo sitio que lo alberga: un colegio jesuita transformado en cuartel, manicomio, taller, entre otros (fig. 1). En los otros murales del cubo (realizados una década más tarde), la propuesta arquitectónica continuará a partir de nichos, pilares y entablamentos que simulen una moderna construcción de cemento. Es decir, se trata

de un espacio que se plantea la modificación de las ideas arquitectónicas de aquellas décadas de manera conjunta con la escritura de historia, literatura y recuperación de las artes populares.

La fiesta de la Santa Cruz es un mural que trata la supervivencia y reactualización de las formas del pasado ya que conjunta la cruz cristiana, asociada al imaginario colonial, y el quincunce de la cosmovisión indígena utilizado para designar los rumbos del universo (este, sur, oeste y norte, además del centro, que funcionaba como el eje del mundo). Además, representa la celebración de la construcción y la transformación planteadas como parte de la búsqueda de una identidad nacional posrevolucionaria que incluía tanto la tradición católica, como religiones, fiestas y creencias alternas. Todas, como el zodiaco, evidencian ese momento de cuestionamiento del lugar de enunciación y de lectura sobre el pasado en el presente.

A pesar de que hoy el conjunto no forma parte del patrimonio universitario, este espacio fue pieza clave para la reincorporación vasconcelista de la Preparatoria a la Universidad Nacional. Por ello, Montenegro decide retratar a Vasconcelos sosteniendo un estandarte con el escudo de la Universidad, mismo que se encuentra en otros tres lugares del conjunto: en un vitral proyectado por Jorge Enciso y realizado por Eduardo Villaseñor en la fachada del antiguo templo, en un obelisco ubicado en el claustro poniente del Anexo y en la entrada del Anexo entretejido con tallos y racimos de vid sobre la portada barroca reubicada del antiguo edificio de la Real y Pontificia

1. Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz*, 1923-1924, Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Universidad. Así, este conjunto mural cuenta con cuatro representaciones del escudo universitario propuesto por Vasconcelos en 1921.

En ese sentido, es importante mencionar también que aquel retrato del otrora rector y creador de la Secretaría de Educación Pública sería destruido (posiblemente por motivos políticos) en la misma década de su realización y reemplazado por el de una mujer, pero manteniendo el escudo. Este acto de censura no sería el primero para Montenegro. En su primer mural realizado en México, *El árbol de la vida* (1921-1923), ubicado en la Sala de Discusiones Libres (antiguo templo del conjunto de San Pedro y San Pablo), el artista tuvo que modificar su composición y dotar de una armadura a su san Sebastián originalmente desnudo. Construcciones, destrucciones y borramientos serán las principales acciones que rodeen las decoraciones murales del conjunto.

En medio de los otros tres paneles del cubo, dedicados al tema de *La reconstrucción de México por obreros e intelectuales* (1930-1933), entre músicos, alacenas, artesanías, musas y mujeres indígenas en trajes bordados insertó el pintor en el muro sur un retrato de Serguéi Eisenstein (fig. 2). El ya famoso cineasta ruso, director de *El acorazado Potemkin* y teórico del montaje, había llegado a México en diciembre de 1930. Su misión: realizar un documental sobre el país en tiempos de la posrevolución por encargo del escritor estadounidense Upton Sinclair. El filme se transformó en su propia creación por medio del uso del montaje, el cual dotó de un aire de monumentalidad a las fiestas, los bailes,

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5282 (31 de octubre de 2022): 10-11.





3. Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz*, 1933, muro sur: *Serguéi Eisenstein*, Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 1994, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

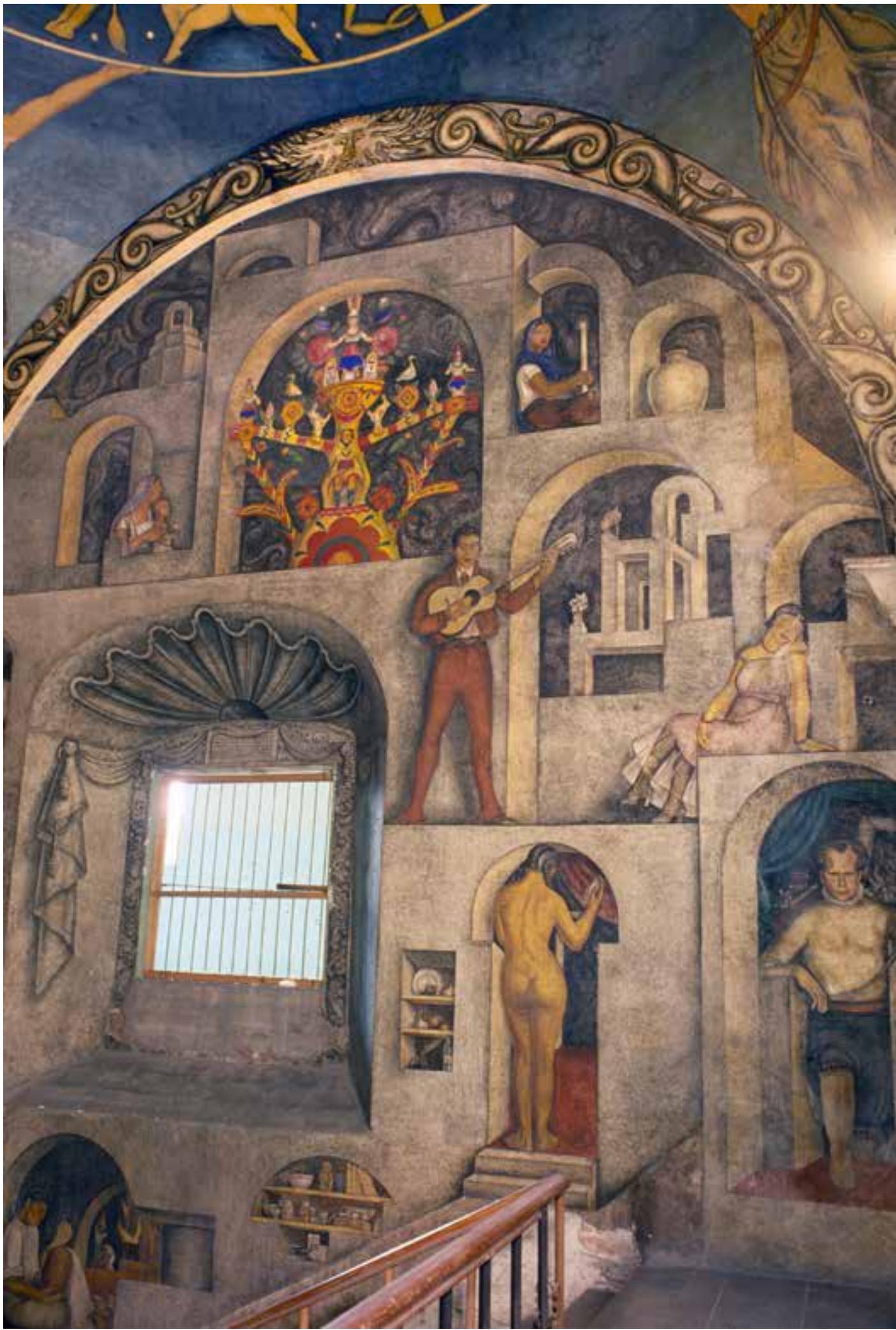
los sitios arqueológicos y otros elementos de la vida en distintas regiones del país, particularmente la zona de Tehuantepec, convertida desde la época de Vasconcelos en un tipo de paraíso que debía ser recobrado.

Este fragmento del mural está presentado como un escenario teatral, con fuertes contrastes de luz y oscuridad. La parte luminosa muestra, entre muros, un imaginario que el pintor arma alrededor de la figura del cineasta. Éste emerge de un arco con una pierna por delante que se asienta firmemente en el piso y en sus manos sostiene una larga cinta fílmica (fig. 3). El cuerpo es esbelto, vestido con ropas y botas de otro tiempo, abundante pelo rubio, tez blanca y facciones idealizadas. El atuendo y la presentación del personaje acentúan su dedicación al cine y al teatro, pero también establecen relación con el tema del que viene de lejos y conquista. En el fondo arden llamas y dos elementos con forma vegetal que, si se observan en detalle, parecieran ser las cúpulas del Kremlin, descabezadas. Quizás se trate de una alusión a la Revolución rusa o al triste destino de Eisenstein quien, al año de estar en México, fue llamado súbitamente a la Unión Soviética. Se le ordenó suspender su película, que conocemos con el nombre *¡Que viva México!*, y regresar de inmediato. Ese regreso se produjo en el momento más duro del estalinismo y su carrera como el cineasta más prometedor de los años veinte quedó truncada de golpe por varios años.

Montenegro estuvo en contacto con Eisenstein durante buena parte de su estancia en México y le

acompañó en la filmación. Como se sabe, hay afinidades entre algunas pinturas de Montenegro como *Mujeres mayas* (1926) y secuencias del filme de Eisenstein. Esta extraña aparición en el conjunto de San Pedro y San Pablo puede ser una alusión a un diálogo que se estableció entre el pintor y el cineasta sobre lo popular y la manera en la que se pueden presentar esas formas. Quizá aquella estrategia cinematográfica del montaje, el yuxtaponer dos planos distintos y generar un tercer significado a partir del encuentro entre ambas imágenes, sea una forma de leer los murales de este cubo. Quien recorriera los murales de la escalera se encontraría con un montaje de formas populares, coloniales y prehispánicas que invita a imaginar una posible vía de reconstrucción nacional.

2. Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz*, 1933, muro sur: *La reconstrucción de México por obreros e intelectuales*, Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 1994, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM





Diego Rivera, *La Universidad, la familia y el deporte en México*, 1952-1954, Estadio Olímpico Universitario, UNAM, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



El primer lustro de la década de 1950 significó un segundo momento de auge para el movimiento muralista. Es difícil imaginar que el muralismo hubiera sobrevivido como alternativa vigente hasta la segunda mitad del siglo xx, como ocurrió, si las nuevas instalaciones universitarias del Pedregal no se hubieran erigido en el ejemplo por excelencia del ideal de la integración plástica.

La construcción de Ciudad Universitaria

Representación histórica de la cultura, de Juan O’Gorman*

Rita Eder y Louise Noelle

Integración plástica

La Biblioteca Central es una de las edificaciones emblemáticas de Ciudad Universitaria. Su imagen ha sido reproducida en libros, revistas y guías turísticas, además de ser calificada por expertos como una innovación significativa en el campo de la arquitectura moderna. No poco ha influido en este fenómeno que el edificio en su parte exterior esté cubierto en su totalidad por mosaicos de piedras de colores —una propuesta de Juan O’Gorman—, que ha sido definido por Víctor Jiménez como una obra en la que la pintura es arquitectura y la arquitectura se transforma en pintura, una manera de aludir a la biblioteca como ejemplo de integración plástica. Sin embargo, en el tiempo en que fue construida y terminada la biblioteca (1950-1953) fue objeto de debate por tratarse de dos propuestas opuestas: por un lado, el racionalismo en la concepción edificatoria del proyecto a tono con el modernismo de la arquitectura mexicana de ese tiempo; por el otro, como pintura, tendía al realismo humanista de una manera distinta al resto de sus colegas muralistas que participaron en esta primera etapa de la construcción del campus.

La noción de integración plástica tiene un origen polémico en los inicios del siglo pasado, momento en que se buscaba eliminar el lastre académico y sus decoraciones en las propuestas de vanguardia. Basta

recordar a Adolf Loos, y su artículo de 1908 “Ornamento y delito” donde definía la tendencia a decorar los edificios como algo: “torturado, penoso y enfermizo”. Sin embargo, por esas mismas fechas, buen número de arquitectos se había expresado a favor de una relación más estrecha entre arquitectos, pintores y escultores. La postura más contundente fue la de Le Corbusier, cuya doble profesión de arquitecto y pintor le permitió manifestarse a favor de una síntesis: “La arquitectura y las artes plásticas no son dos cosas yuxtapuestas; son un entero sólido y coherente.”

Fue la construcción de Ciudad Universitaria la coyuntura ideal para poner en práctica este concepto como registra la revista *Espacios*, dirigida por dos jóvenes arquitectos: Lorenzo Carrasco y Guillermo Rossell. El número 14 del año 1951 lleva en la portada un recuadro con el mural de José Chávez Morado *El retorno de Quetzalcóatl*, que se encuentra en el exterior de la Facultad de Ciencias. Le acompañó un artículo sobre la realización del mural y una reflexión sobre cómo la integración plástica inaugura un nuevo propósito para la continuidad del movimiento de pintura mural por su capacidad de estar en consonancia con la modernidad.¹

La idea de la unión de las artes que proviene también de la Bauhaus fue definida de varias maneras en México por escultores, pintores y



arquitectos como Mathias Goeritz y otros, pero fue Juan O’Gorman quien insistiría en el concepto en varios escritos y entrevistas, entre ellas la que también apareció en ese mismo ejemplar de *Espacios* en la que el arquitecto y pintor no sólo hablaría de integración entre arquitectura, pintura y relieve (algo presente en la parte inferior de la Biblioteca con las cabezas de Tláloc y Quetzalcóatl), sino que añadiría la importancia de la integración al paisaje. Al igual que para Goeritz, la arquitectura para tener sentido estaba obligada a recuperar su función primordial: la emoción estética y la idea de arte total. En ese sentido, Chávez Morado, Mathias Goeritz y O’Gorman se referían a las catedrales del medioevo, pero sobre todo a ejemplos de la etapa moderna. Las más mencionadas fueron las obras de Antoni Gaudí y otras que no procedían de arquitectos, como las Torres de Watts (1921-1954), realizadas por el obrero de la construcción Simon Rodia en la ciudad de Los Ángeles, California, o el cartero Ferdinand Cheval y su *Palais idéal* (1879-1912) en el pequeño pueblo de Hauterives en el sur de Francia. A este personaje, Juan O’Gorman dedicó su casa del Pedregal, donde continuó su gusto por el color y la interacción entre materiales y naturaleza.

La arquitectura de la Biblioteca Central

En 1945, después de un tiempo de abandonar la arquitectura, Juan O’Gorman retornó a ella como asesor de Diego Rivera en la construcción del Anahuacalli. A Rivera le preocupaba el aspecto poco estético de las losas de concreto aparente de los

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5345 (28 de noviembre de 2022).

¹ José Chávez Morado, “La decoración mural de la Facultad de Ciencias”, *Espacios* 14 (marzo de 1953).



1. Despliegado del mural *Representación histórica de la cultura*, de Juan O’Gorman, 1952, mosaico de piedras naturales y vidrio sobre losas precoladas, Biblioteca Central, UNAM, fotografía de Ernesto Peñaloza, edición de Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



2. Juan O’Gorman, *Representación histórica de la cultura: época prehispánica*, 1952, Biblioteca Central, muro norte, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 2003, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



entrepisos, por lo que se les ocurrió, según O’Gorman: “un procedimiento diverso [...] sobre la cimbra de madera colocamos una capa de pedacera gris del Pedregal [...] para] hacer los colados usuales [...]. Posteriormente el maestro demolió dichas losas para hacer otras de concreto que tuviera mosaicos con dibujos [...] de este modo nacieron los primeros mosaicos de dibujos naturales.”²

Con una adaptación de esta técnica, O’Gorman construyó la casa de Conlon Nancarrow entre 1947 y 1948. Estas experiencias le permitieron abordar el proyecto de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria a partir de 1950 proponiendo una sencilla estructura racional recubierta totalmente —como ya se ha mencionado— por mosaicos de piedra con el mural: *Representación histórica de la cultura*. Se debe anotar que en el terreno arquitectónico comparte créditos con Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, pero el mural es sólo de su autoría. Se trata de un inmueble cuyo basamento de planta rectangular tiene dos sótanos, una planta de doble altura donde se localiza la sala de lectura y un mezanine; aquí algunos muros están realizados en piedra volcánica con relieves de motivos prehispánicos. Sobre esta base de mayor tamaño se desplanta el cuerpo para el acervo, prácticamente sin ventanas que consta de 11 pisos; sus dimensiones son: 43 metros de largo, 16 de ancho y 27 de alto, lo que se traduce en una fachada de 4000 metros, una de las superficies más grandes del mundo cubierta con la técnica de mosaico de piedras. En el proceso se emplearon más de mil metros cúbicos de rocas naturales, salvo el color azul que es artificial. Además, resulta necesario recordar que la obra pictórica de O’Gorman se caracteriza por una gran precisión del dibujo y los trazos, por lo que el artista realizó un dibujo de tamaño natural y se preocupó por evitar una falta de correspondencia de líneas y colores en las juntas de las piezas. El procedimiento

consistió en acomodar cuidadosamente las pequeñas piedras en los moldes de madera y aplicar primero una capa de cemento poco fluida para fijarlas; a continuación, colocó un entramado de varilla de fierro, y finalmente, se realizó el colado donde quedaban aparentes unos elementos metálicos, para el amarre a la estructura arquitectónica preparada para recibir cada pieza.

Piedras de color

El pintor y arquitecto tenía la intención de contribuir —desde las imágenes y su carga simbólica diseñadas para una biblioteca— a la discusión de las ideas filosóficas y científicas en los periodos históricos que aún rigen la representación de la nación mexicana. Cuando O’Gorman diseñó la Biblioteca Central, se planteó una serie de problemas conceptuales, entre ellos, cómo significar el conocimiento y cómo proyectar una narración en imágenes que convocara a la discusión de las ideas y al mismo tiempo fuese fiel a la empresa mural monumental. Esta fidelidad suponía —dentro de la gran narrativa propia del moderno muralismo mexicano— encontrar aquellos aspectos emblemáticos capaces de alegorizar momentos clave del devenir cultural de México. El plan de O’Gorman para la Biblioteca significaba concebir el programa iconográfico, así como pensar la espacialidad, el sitio específico y la constitución simbólica del mural por medio de la forma, el color y la articulación de los conceptos en un tejido complicado de color que creaba y recreaba las siluetas y las imágenes de varios códices (el *borbónico*, el *mendocino* y el *Lienzo de Tlaxcala*, entre otros) mezclados con símbolos y emblemas que provenían de la ciencia.

En su proyecto, hay una referencia simbólica a los *amoxcalli* o lugares destinados en la época prehispánica al almacenamiento de los códices. La marcada horizontalidad pareciera hacer referencia a los modos de lectura del códice (planos horizontales) con un lenguaje pictográfico sobre una superficie rugosa. Los otros problemas, de carácter técnico, incluían cómo hacer un mural de gran tamaño a la intemperie

que resistiese los fenómenos ambientales: el arquitecto encontró la respuesta en el uso de piedras de color naturales cuya recolección lo llevó a distintos estados de la República —desde Guerrero hasta Zacatecas— con el fin de obtener la diversidad de gamas necesaria para el monumental recubrimiento de dichos muros. Si bien se inició en la técnica del mosaico al lado de Diego Rivera durante la construcción del Anahuacalli, el arquitecto ya estaba ampliamente familiarizado con estos materiales por medio de su padre, el químico y pintor Cecil Crawford O’Gorman. El arquitecto emprendió varios viajes a una enorme cantidad de minas y canteras de las cuales obtuvo 150 piedras de diferentes colores, menos el azul, que logró elaborar por medio de vidrios coloreados o cortados en lajas. Es entendible su interés por el azul turquesa, color emblemático de lo sagrado en el arte prehispánico y que utilizó en abundancia en la elaboración de los murales de Ciudad Universitaria.

Iconografía

El programa iconográfico está inscrito en cuatro muros que miran hacia los puntos cardinales y cada uno de los soportes señala un periodo histórico: el norte, la época prehispánica; el sur, el tiempo de la Colonia; el oriente recurre a la dualidad entre tradición y progreso encarnados en el campo y la ciudad, rodeada de emblemas prehispánicos y signos de la física moderna; el poniente está dedicado a la actividad universitaria y en él pueden verse motivos estudiantiles como el deporte. Hay evidencia de que O’Gorman, en el muro poniente, quiso colocar los símbolos de la física newtoniana y relativista como referencia al ingenio humano, pero según la versión oficial, Carlos Lazo, uno de los arquitectos a cargo del proyecto total, le pidió sustituirlo por el escudo universitario.³

² Juan O’Gorman, “Autobiografía”, en *Juan O’Gorman*, ed. de Antonio Luna Arroyo (Ciudad de México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973), 142.

³ Miguel Ángel Bahena Pérez et al., *Restauración del mural: Representación histórica de la cultura de Juan O’Gorman* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996).



3. Juan O'Gorman, *Representación histórica de la cultura: la Revolución de 1910, 1952*, Biblioteca Central, muro poniente, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2013, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



4. Juan O’Gorman, *Representación histórica de la cultura: la cultura moderna*, 1952, Biblioteca Central, muro oriente, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2011, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El muro más llamativo es el orientado hacia el norte, fundamentado en la estética pictórica de códices prehispánicos prominentes, particularmente el *Borgia*, en el que destacan valores de representación como la planimetría. Para expresar la referencia a otra tradición pictórica en este muro colocado a la entrada de la Biblioteca, quizá el artista encontró en el mosaico una forma de detener el flujo de la línea y lograr una mayor sensación de frontalidad.

El hecho de que estos murales estén constituidos desde el punto de vista material por partículas tiene consecuencias ópticas. Las piedras de color tan diversas y pequeñas producen una interferencia en el campo de la percepción que cuestiona el esquema de totalidad a la cual aspiraba el arquitecto con esta obra monumental, compuesta de pedacería colorida. Las miles de pequeñas piedras de colores rellenan las siluetas y dan forma a narrativas de complejidad simbólica que se deslizan por un plano rugoso, entreteniéndolos los ojos que en vano intentan captar desde lejos el detalle. La forma geométrica de la

arquitectura de raíz funcionalista pierde algo de su simetría y desde luego de su pretendida pureza al verse revestida de una gruesa textura pétreo y asimétrica dominada por el color verde azulado, interferida por rojos, rosas, negros, amarillos y otras tonalidades.

Ciencia y religión

En una entrevista en 1978, O’Gorman definió la temática general del muro sur y criticó con ironía el maltrato a la ciencia y a la cultura indígena por la idiosincrasia religiosa:

Me pregunté qué significaba fundamentalmente la época colonial, ¿qué trajeron a México los españoles? Pues trajeron la cruz y el cristianismo basado en el principio del bien y el mal, pero ¿cómo representar esto cosmogónicamente? Se me ocurrió que la representación del universo por Tolomeo, con la Tierra en el centro, podía representar el bien, y la idea de Copérnico con la Tierra desplazada del centro, el mal; es decir, el bien,

5. Juan O’Gorman, *Representación histórica de la cultura: época colonial*, 1952, Biblioteca Central, muro sur, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2011, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

la fe; el mal, la ciencia... Puse también allí la cruz y la espada, los escudos de Carlos V y de Felipe II, el *Non plus ultra* [sic], lema del reinado de Carlos V y de la época de la Conquista. En la parte baja y como símbolos del bien y del mal, volví a hacer un friso con los personajes que representan sacerdotes, la quema de códices, la caída del águila, Cuauhtémoc, etcétera.⁴

Una primera aproximación al *Lienzo de Tlaxcala* evidencia que ese códice sirvió a O’Gorman a veces de modelo y otras de inspiración para realizar la parte baja del muro sur, un tanto sometida al tamaño y la presencia de los enormes círculos astronómicos. Su cercana consulta de dicha fuente, le permitió concretar su aspiración de una propuesta pictórica que diera cuenta en imágenes del encuentro de culturas diversas.⁵

Juan O’Gorman, un severo crítico de la modernidad capitalista en sus pinturas, no llegó plenamente a expresar en estos murales una prefiguración del presente más que por medio de escenas limitadas de la vida estudiantil y el signo del átomo. Sin embargo, su concepción arquitectónica y pictórica se imponen en el conjunto de Ciudad Universitaria al presentar una propuesta distinta. Lo diferente que se propuso O’Gorman consistió en incorporar la planimetría que distingue la estética del códice a los principios espaciales de la pintura moderna. También es necesario considerar otra diferencia: al estar cubierta toda la superficie del edificio con partículas de distintos tonos, lo primero que proyecta no es necesariamente la narrativa sino el color. La hazaña del revestimiento total logra integrarse al paisaje y a la espacialidad que rigió la primera etapa constructiva de Ciudad Universitaria. Esto trae a la memoria ese momento fundante de una institución dedicada al saber y a la expansión del bienestar social por medio de la educación.

⁴ Olga Sáenz, “Entrevista”, en *La palabra de Juan O’Gorman*, ed. de Ida Rodríguez Prampolini et al. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983), 26.

⁵ El *Lienzo de Tlaxcala* es un documento que presenta los principales sucesos de la Conquista pintados por los propios indios en 86 cuadros realizados entre 1550 y 1564. Si bien este códice fue producto de manos indígenas, no lo es en términos de tradición visual, ya que la figuración y el sentido del espacio en él están ligados al aprendizaje pictórico occidental y representa el punto de vista tlaxcalteca de la conquista de Tenochtitlan y posteriores batallas y expediciones.



La Universidad, la familia y el deporte en México, de Diego Rivera*

Itzel Rodríguez Mortellaro

El Estadio Olímpico Universitario se asienta sobre un paraje volcánico, oscuro y rocoso, que se formó hace un par de miles de años con la erupción del volcán Xitle. Este peculiar paisaje, que distingue el Pedregal de San Ángel, dialoga con el diseño que el arquitecto Augusto Pérez Palacios propuso para el principal recinto deportivo de la Universidad. El estadio se erige sobre piedras basálticas y su forma evoca el cráter de un volcán, como aquellos que encontramos en todo el Valle de México.

Cuando Diego Rivera fue invitado por el arquitecto Carlos Lazo a participar en el programa artístico de la Ciudad Universitaria, eligió el estadio porque este edificio resumía su ideal arquitectónico. Desde su primer mural, Rivera postuló la arquitectura como el complemento esencial del arte público y, a lo largo de los años, diseñó edificaciones y disertó sobre la arquitectura, su papel social y su vínculo con la geografía y la historia. A mediados de los años cuarenta, cuando inició la construcción del Anahuacalli, con el apoyo de Juan O’Gorman y de su hija, la arquitecta Ruth Rivera, expuso su idea de una arquitectura “saludable” que comprendía: priorizar la función social, utilizar materiales que armonizaran con su entorno natural y establecer un vínculo —formal y simbólico— con el pasado del espacio

geográfico-social. Mientras se desarrollaba la primera etapa del muralismo en Ciudad Universitaria, Rivera participaba activamente en las discusiones del concepto de “integración plástica”, que entraña la unidad consustancial entre arquitectura, pintura y escultura. En estos debates, el muralista insistió en el necesario apego a la “tradición mexicana”, al tiempo que expresó su repudio a la arquitectura internacional que caracterizaba la mayoría de los edificios del complejo universitario.

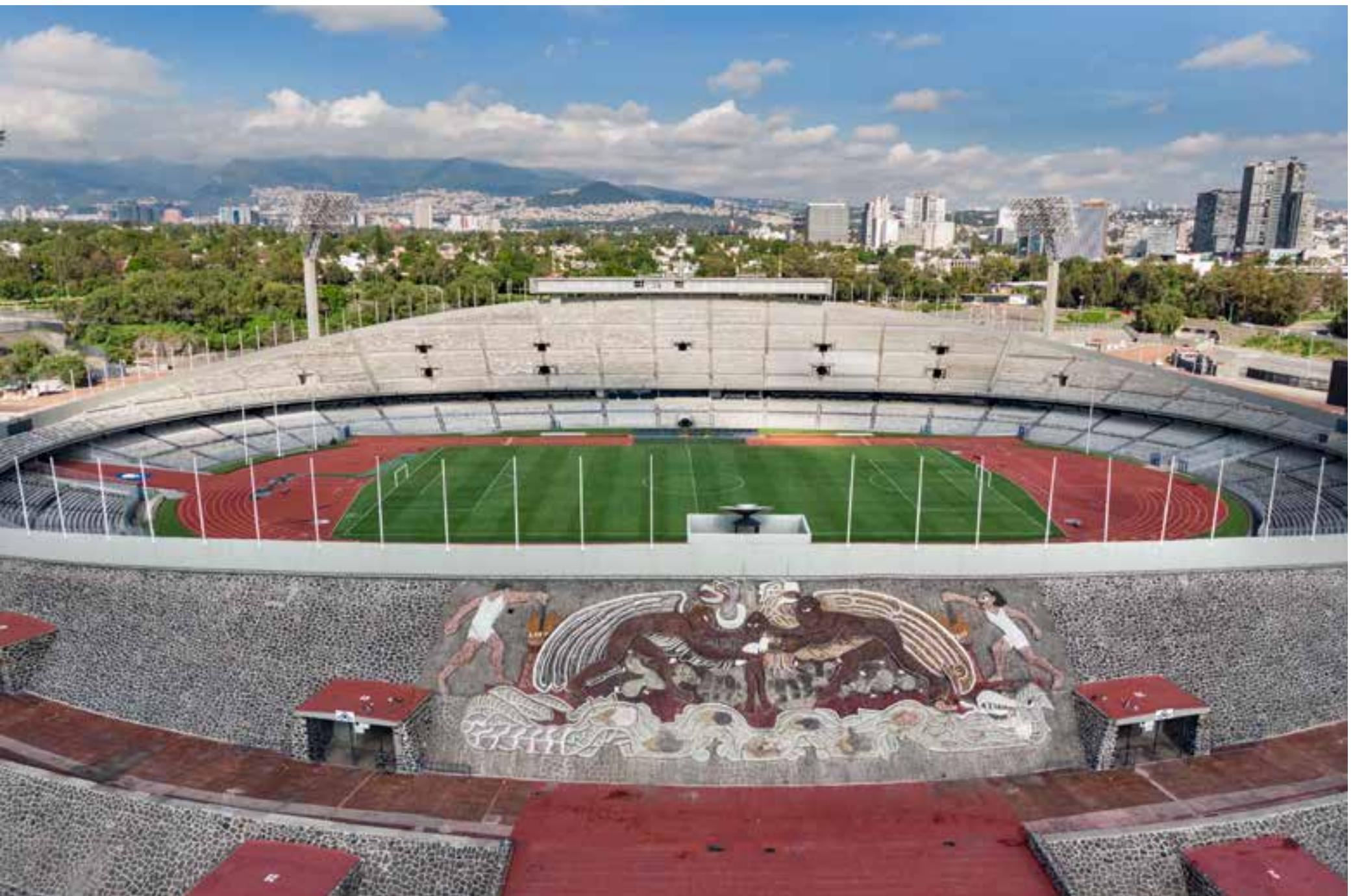
Para Rivera, el Estadio Olímpico Universitario constituía un modelo de integración arquitectónica porque demostraba relaciones formales y materiales con el terreno volcánico, pues su sentido telúrico constituía un símbolo del carácter social revolucionario del México actual y, en su opinión, existía una línea de continuidad entre este recinto y las grandes construcciones de la antigüedad indígena. Así lo dijo: “es un cráter arquitectonizado, es el cráter de la erupción que fue la revolución agrario-democrático burguesa de México [...] este edificio se ubica en el punto histórico del tiempo en que la gran tradición arquitectónica mexicana, que edificó Teotihuacan, Tula y Chichén, se reanuda naturalmente al avanzar la consolidación nacional del país”.¹

El ambicioso programa mural para el estadio, presentado en 1952, proponía abarcar todo el talud perimetral para desarrollar el tema de la historia del deporte en México, dividida en dos épocas: el pasado prehispánico y la contemporaneidad. La primera, con representaciones del juego de pelota, danzas, ceremonias rituales e iconos como el jaguar y la serpiente emplumada; la segunda, mediante deportes modernos como fútbol americano, salto de longitud y basquetbol. También incluía actores sociales, como arquitectos, médicos y campesinos. Sin embargo, el proyecto quedó trunco y únicamente se construyó el tramo mural de la fachada oriente del estadio. En su momento, se arguyó que el precario estado de salud de Rivera, enfermo de cáncer, fue el motivo de que la obra quedara inconclusa; hoy podemos pensar que la conflictiva relación entre arquitectos y muralistas también desempeñó un papel en esta situación.

Diego Rivera se acercaba a los 70 años de edad cuando supervisó la construcción de su mural de piedras en el estadio. Este método de trabajo lo había probado en los mosaicos del Anahuacalli y en la fuente de Tláloc que se encuentra en Chapultepec. El uso de materiales pétreos pareció al artista la decisión “más lógica” si el mural debía resistir a la intemperie e integrarse al “suelo nacional” y a un edificio revestido de rocas volcánicas. El altorrelieve da al mural un carácter escultórico y la variedad de piedras —tezontle rojo, tecali amarillo, mármol blanco, etcétera— aporta texturas y riqueza cromática.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5298 (23 de mayo de 2022): 14-15.

¹ Diego Rivera, “El Estadio Olímpico Universitario”, en *Diego Rivera. Obras. Textos polémicos (1950-1957) Tomo II*, reunidos y presentados por Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez Mejorada, Obras de Diego Rivera (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1999), 694.



El mural presenta una alegoría que reúne el deporte con nociones de relevancia cultural y política para México, como el fundamento indígena de la nación, la noción de mestizaje, la unidad hispanoamericana y la aspiración de paz. La escena se compone de un par de atletas olímpicos que acompañan al águila y al cóndor del escudo universitario. Estas aves cobijan con sus alas a un hombre rubio, una mujer morena y, entre ellos, a un niño que sostiene una paloma blanca entre sus manos. En la base de la composición se encuentra Quetzalcóatl en forma de reptil con el cuerpo cubierto de mazorcas. Una lectura de esta alegoría debe considerar que, en el contexto de la guerra fría, la paloma de la paz expresa, en primer lugar, el compromiso político de Rivera con la línea asumida por el Partido Comunista Mexicano, que reconoció a la Unión Soviética como “fuerza pacifista”. Mientras que la probable alusión al mestizaje se inscribiría en la reflexión sobre la mexicanidad al inicio de los años

cincuenta, a través del grupo Hiperión, en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y en los murales de Francisco Eppens y de José Chávez Morado en Ciudad Universitaria.

Finalmente, cabe añadir que el Estadio Universitario resguarda otra obra de Rivera. Se trata de un esgrafiado sobre pasta roja en un muro curvo localizado en el palco del rector. Aquí, el artista grabó dos dibujos: un atleta que porta la llama olímpica y un motivo inspirado en iconografía prehispánica que habla del carácter cosmogónico atribuido al sacrificio humano.

Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo Jiménez y Raúl Salinas Moro, Estadio Olímpico Universitario, 1952, fotografía de Gerardo Vázquez Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La obra inconclusa*

Daniel Vargas Parra

El próximo 2 de junio el mural de Diego Rivera en el Estadio Olímpico Universitario cumplirá 70 años. El contrato que se resguarda en los archivos del muralista toma esta fecha como el punto de arranque de los trabajos. El pintor estableció un costo de 300 mil pesos para el total del trabajo en un contrato que firmó con el arquitecto Carlos Lazo, gerente general de obras y representante de la autoridad universitaria. Según lo pactado, Rivera terminaría en un año el total de la obra, lo que evidentemente no sucedió, pues ni siquiera logró concluir en dos años más que el frontón de su intervención plástica.

Es decir, nuestro orgulloso estadio de Ciudad Universitaria alberga un mural inconcluso y las razones de su suspensión a la fecha no son del todo claras. Es necesario revisar, al menos panorámicamente, la historia detrás de aquella creencia de que Diego no terminó su obra en C.U. por “cuestiones de salud”, como lo reseña la mayoría de los comentarios al respecto. En realidad, Rivera en aquellos años se encontraba en pleno uso y disposición de sus habilidades creativas.

Lo cierto es que cuando Diego Rivera está realizando los trabajos para el Estadio Universitario califica su obra como lo mejor que había hecho hasta ese momento en su carrera. Rivera tenía 66 años y se encontraba bajo tratamiento médico contra el cáncer. Personalmente subió a los andamios y trepó

por la roca volcánica que revestía el inmueble. Pensaba que aún tenía mucho que compartir al mundo y algo de eso era su obsesión con el antiguo juego de pelota, que por diferentes motivos decide representar en el mural de C.U.

A Diego le atraía la práctica lúdica como estructura estética del saber de las culturas prehispánicas. En la época, el pintor contaba con testimonios directos sobre las especulaciones científicas respecto del juego, su origen, motivación y consecuencias en las artes y la cultura mesoamericanas. Se sabe, además, de su vasta colección de piezas arqueológicas, casi 60 mil, en la cual presumía contar con esculturas alusivas al juego de pelota. En sus memorias advierte que logró ser testigo de una excavación en Teotihuacan en la cual pudo ver un fragmento de fresco en Tepantitla en la que aparecía un juego de pelota alterno, que permitía el uso de las manos y una especie de “bat”, distinto al conocido, que se juega con las caderas. Según el pintor este hecho probaba un modo de juego vinculado con una experiencia original de interpretar la cosmogonía prehispánica.

El hecho es que Rivera comenzó a contar la historia a varios de sus conocidos arqueólogos teniendo como respuesta burlas e indiferencia. A su parecer, las culturas del Occidente mesoamericano fueron las responsables de una variante del juego muy peculiar. Actualmente, a partir de nuevos estudios etnográficos y hallazgos arqueológicos, los especialistas han dado la razón a las especulaciones

Diego Rivera, *La Universidad, la familia y el deporte en México*, 1952-1954, relieve en piedras de colores naturales, Estadio Olímpico Universitario, fachada oriente, UNAM, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

del pintor, pues se ha verificado la variante del juego en las Culturas de Occidente.¹

Pero ¿qué hizo Rivera con su hallazgo?, ¿cómo integró las evidencias materiales de su teoría sobre el juego de pelota a su obra? Se sabe que conformó, tras varios años de búsqueda, un conjunto de jugadores de pelota, cuyas piezas pertenecen a la región antigua de Colima. En tres piezas de cerámica, Rivera encontró una articulación del juego con mano y bate muy similar al moderno beisbol. Así, donde los antropólogos veían dos guerreros, uno con macana y otro lanzando una piedra, con un tercero sosteniendo una pequeña cesta, el muralista logró entender un bateador, un pítcher y un cacher. Son célebres las fotografías del artista armando su escena con las piezas en su casa estudio de San Ángel. Desde entonces este modelo de juego se volvió su argumento.

Cuando a principios de los años cincuenta del siglo pasado recibe la invitación para integrarse al equipo de artistas y arquitectos que construían C.U., el pintor diseña un proyecto mural para adecuarlo al Estadio Universitario. En aquel tiempo, los trabajos de construcción de su casa-estudio Anahuacalli, que albergaría su colección arqueológica, se encontraban muy avanzados. Su amigo el arquitecto Juan O’Gorman colaboró con él en estas tareas.²

Lo anterior explica por qué Rivera creó un boceto para el estadio lleno de referencias a su colección de piezas prehispánicas. Es cosa de echar un vistazo al diseño y comparar con las fotografías que el pintor tomó de sus esculturas. Incluso, en una visita al actual museo Anahuacalli, esta alusión puede quedar fácilmente en evidencia. El caso es que, según lo dicho por el maestro, el tema del mural era el deporte y, en su entrecruce con el arte prehispánico, ahí aparece la escena del juego de pelota. En el boceto, en el costado poniente del estadio, Rivera retrató a sus jugadores de pelota en las mismas posturas semejantes al juego de beisbol. El dibujo muestra en tamaño monumental su gran descubrimiento acaparando su visión de la historia del deporte en México. Ahí pensó Rivera haber puesto ante los ojos de propios y extraños su teoría del

¹ Desde la década de los años noventa del siglo pasado, la Dra. Teresa Uriarte estudió este tipo de representación del juego de pelota con bastón en los mismos murales prehispánicos de los que Rivera hablaba.

² Ha quedado en evidencia el diálogo entre Diego y el arquitecto al reutilizar la técnica de mosaicos de piedras de colores naturales, experimentada en el museo, en los murales de la Biblioteca Central. Eso demuestra cierta semejanza entre los proyectos del Anahuacalli y la Ciudad Universitaria, en la visión plástica tanto de O’Gorman como de Rivera.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5298 (23 de mayo de 2022): 13-14.



nacimiento del juego en nuestras tierras como expresión espiritual del orden cósmico.

Para desgracia del pintor, ese proyecto quedó en el olvido y por “cuestiones administrativas y políticas”, como decía Rivera, no se logró realizar sino sólo la parte central. A decir del arquitecto Enrique del Moral, autoridad a cargo de los trabajos de C.U. después de la salida de Carlos Lazo, la invasiva intromisión del mural con el orden arquitectónico rompía la armonía propia del estadio. Esto generó

una polémica con el muralista, lo que terminó por ir mermando los recursos y materiales para la conclusión de esa obra. Rivera se volvió un crítico mordaz contra las obras de estilo internacional que llenaban el proyecto de C.U., sólo la Biblioteca, la Facultad de Arquitectura y los frontones quedaron fuera de sus descalificaciones. Finalmente, un desacuerdo por los pagos a sus ayudantes y una insinuación, por parte de los encargados administrativos de las obras, de que Rivera sustraía piedra de cantera de C.U. para

la construcción de su Anahuacalli, fue la última nota sobre esta participación de integración plástica de Diego Rivera, en septiembre de 1954.

En sus memorias, Diego siempre dejó la puerta abierta para volver a C.U. y concluir su mural. La línea “craterinforme” de sus esculto-pinturas, como le llamó a su geometría activa, quedó en espera del retorno del maestro a las piedras. A 70 años, nosotros aquí seguimos, en aguardo de su prometido regreso.

El proyecto plástico y cultural de C.U.*

Maricela González Cruz Manjarrez

Fragmentos del capítulo “Una realidad plástica perenne y armónica. Diego Rivera en el Estadio Olímpico Universitario”, en El Estadio Olímpico Universitario. Lecturas entrecruzadas, coord. de Lourdes Cruz González Franco (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 148-171.

Diego Rivera realizó el mural de Ciudad Universitaria cuando contaba con 66 años de edad, en 1952, cinco años antes de su muerte. Su relevancia dentro del movimiento muralista y su presencia en la pintura mexicana le asignaron un sitio casi obligado en este magno proyecto plástico y cultural de C.U.

Respecto de las diversas posturas de los muralistas y a la manera de asumir la integración plástica, Diego Rivera y Juan O’Gorman son los artistas que se inscriben con mayor solidez en la tendencia que vincula abiertamente el realismo con la tradición cultural nacionalista, en especial la que destaca la importancia del mundo prehispánico, razón por la cual la iconografía mesoamericana tiene una fuerte presencia en las obras que ambos ejecutaron en Ciudad Universitaria.

El relieve mural realizado por Diego Rivera, titulado *La Universidad, la familia y el deporte en México*, está ubicado en el acceso principal, sobre el

costado oriente del Estado Olímpico Universitario. Inaugurado oficialmente el 29 de noviembre de 1952, este altorrelieve, constituido por piedras de colores naturales (tezontle, piedra de río, tecali y mármol, entre otras), aplicadas con cemento directamente sobre el muro de talud, corresponde únicamente a una parte de la propuesta general, mucho más ambiciosa, que consistía en recubrir la totalidad de los muros exteriores del estadio. Esta obra no se terminó por cuestiones presupuestales y —tal vez, como lo apunta el arquitecto Pérez Palacios— por la salud del pintor. La parte inconclusa, según Justino Fernández, “sería trabajada con una técnica similar a la de los constructores de Mitla”.¹

La obra simboliza el deporte, la familia, el mestizaje y la cultura mexicana. Rivera conjuga de manera ecléctica representaciones diversas: el escudo de la Universidad Nacional (como interpretación plástica del mestizaje), referencias a las raíces culturales prehispánicas (mazorcas de maíz, nopal, serpiente emplumada), junto a una valoración de los trabajadores anónimos y a la conjunción de fuerzas sociales, concretado todo en esta obra que pretende constituirse en un referente nacionalista.

En este mural, que Rivera definía como esculto-pintura, el águila mexicana y el cóndor andino están sobre un nopal. Extienden sus alas para resguardar a tres figuras desnudas que aluden

Diego Rivera, *La llama olímpica*, 1952, esgrafiado sobre pasta color óxido, Estadio Olímpico Universitario, palco central, UNAM, fotografía de Vicente Guijosa Aguirre, 2002, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

simultáneamente al mestizaje y a la familia. El niño de frente, en la parte central, simboliza la paz y la unión. Sostiene en sus brazos una paloma y es el producto de la fusión de un hombre español, de cabello claro, con una mujer indígena, quienes están ubicados cada uno a su lado, de perfil, con los brazos y las piernas extendidos hacia su hijo.

El contacto de la pareja con el pequeño no sólo se establece por la disposición de los padres en torno al niño, sino por un gesto de protección y ternura: el padre le toca la parte posterior de la cabeza, mientras su madre le acaricia sutilmente el cabello. A su vez, este grupo es resguardado por una pareja de atletas, cada uno de los cuales enciende la llama olímpica.

En la parte inferior, como una especie de metáfora que refiere a la base sobre la que se sustenta la mexicanidad, se encuentran elementos de la cosmología mesoamericana: la serpiente emplumada, cuyo cuerpo ondulante es decorado con mazorcas de maíz, sustento vital del pueblo indígena.

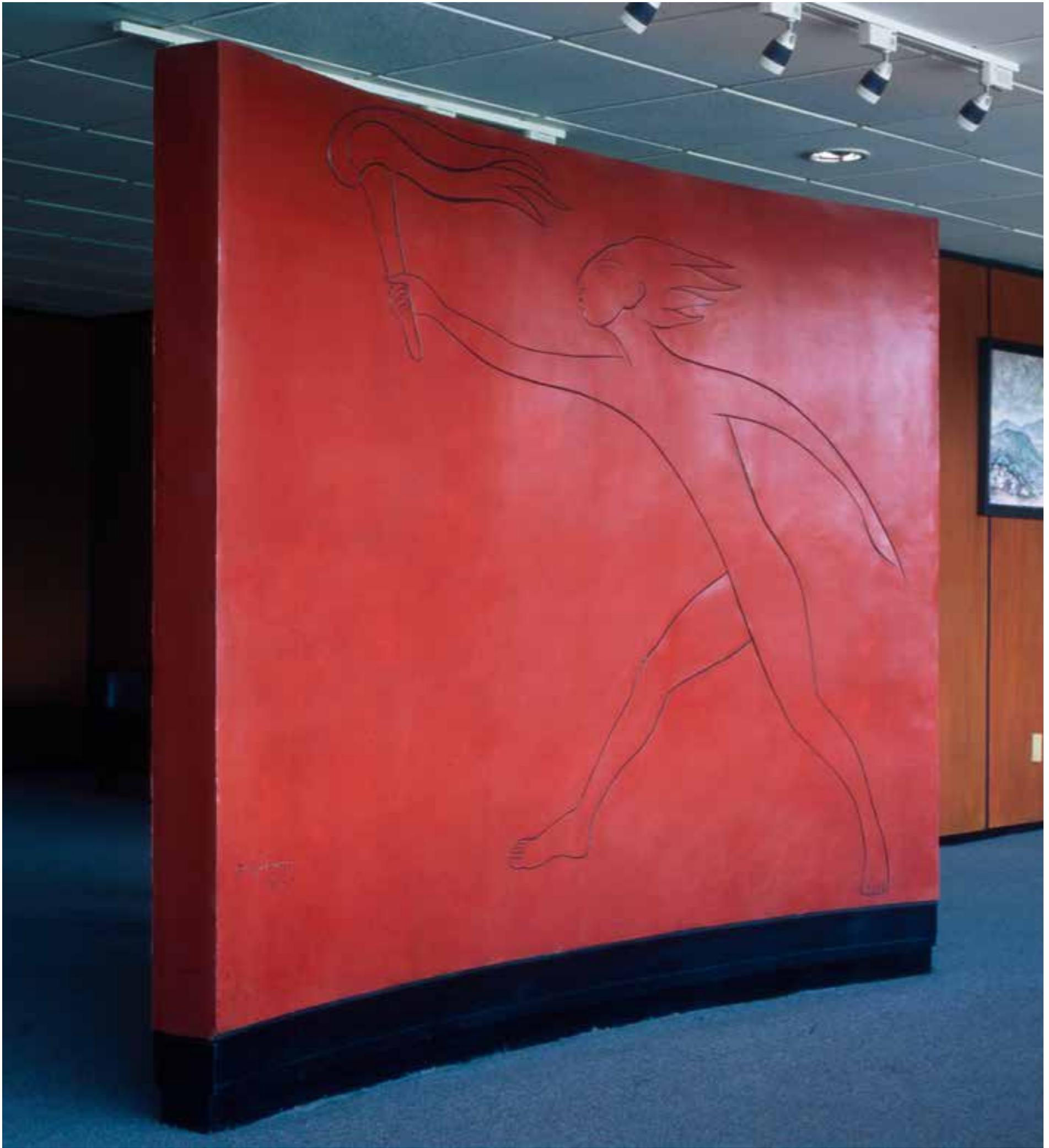
Diego Rivera asumió con plena conciencia la integración de su esculto-pintura con el estadio y la unión de ambos con el paisaje. Expresó, por ejemplo:

Los trazos de planeación, la función de la construcción y las generatrices dinámicas de ésta que hacen levantarse al edificio en perfecto acuerdo con el paisaje, han sido los resortes motrices y las directrices de plastificación que han impulsado la realización de nuestra esculto-pintura [...] nuestras formas y colores entonan con el paisaje plenamente, armonizan con sus modalidades minerales y vegetales, se hermanan a la gama de sus verdes, grises y profundos cálidos, a las tonalidades transparentes y sutiles de sus lejanías y a los verdiazules y nácares de su cielo en paz y a los negriazules rojizos de su cielo en tempestad.²

¹ Justino Fernández, “Presentación”, en Augusto Pérez Palacios, *Estadio Olímpico. Ciudad Universitaria* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963), 5-6.

² “Diego Rivera opina”, en Pérez Palacios, *Estadio Olímpico. Ciudad Universitaria*, 280-281.

* Publicado en *Gaceta UNAM* 5298 (23 de mayo de 2022): 12.



Los relieves en el Estadio Olímpico, entrevista con Daniel Vargas y Lourdes Cruz*

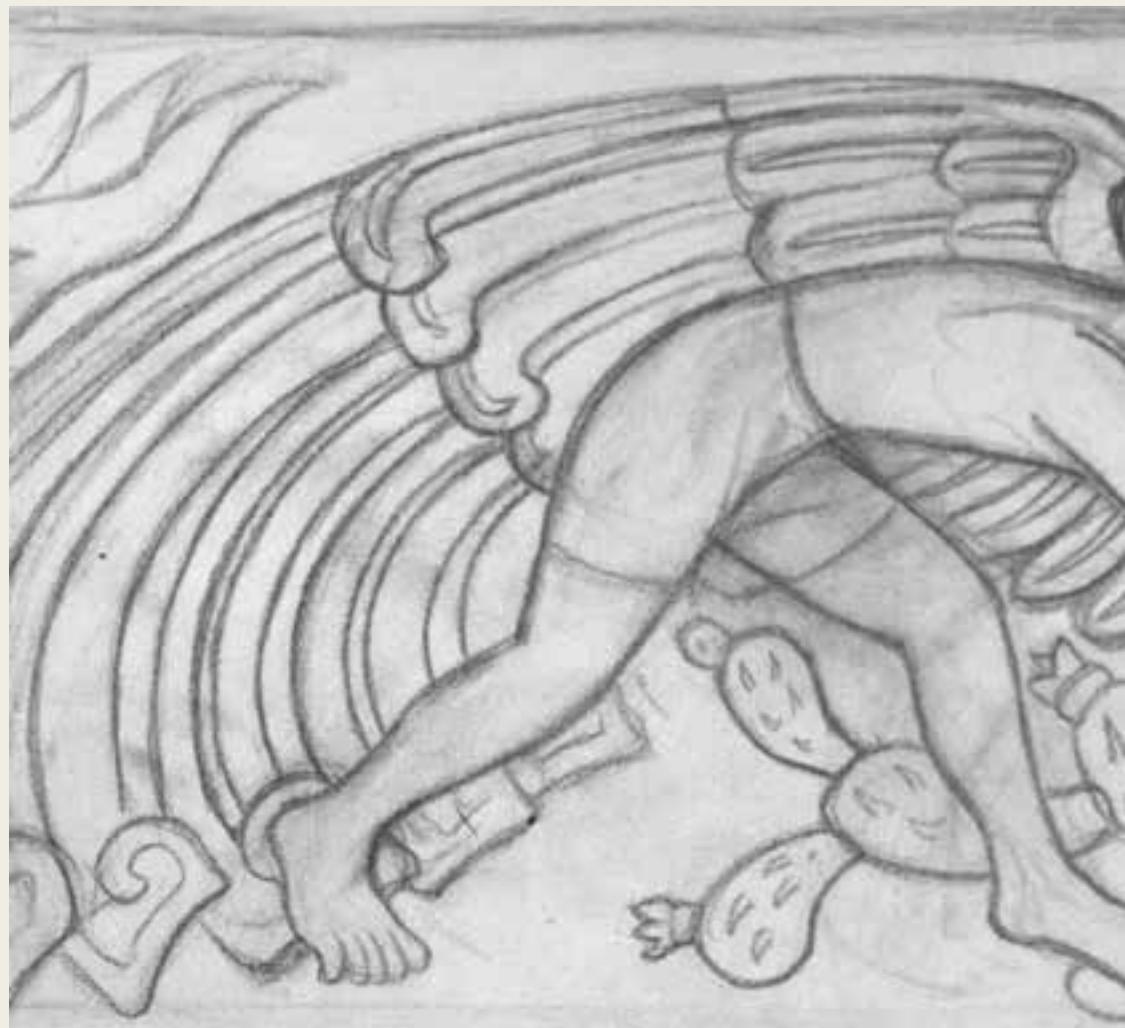
Cuando el Estadio Olímpico Universitario fue terminado en 1952 por el arquitecto Augusto Pérez Palacios, en colaboración con sus colegas Jorge Bravo Jiménez y Raúl Salinas Moro, Diego Rivera comenzó a realizar en la fachada principal de esta construcción icónica de Ciudad Universitaria su mural en altorrelieve (o escultopintura) *La Universidad, la familia y el deporte en México*.

Hecho con piedras de colores, además del artista plástico guanajuatense, participaron en su creación 70 obreros, albañiles y canteros, así como 12 pintores y arquitectos.

En este mural en altorrelieve se aprecian, igual que en el escudo universitario, un águila y un cóndor, pero esta vez arropando con sus alas abiertas a una familia conformada por un hombre español, una mujer indígena y un niño que tiene entre las manos una paloma como símbolo de la paz; y debajo de ellos, una serpiente emplumada con incrustaciones de mazorcas de maíz que representa a Quetzalcóatl.

La Universidad, la familia y el deporte en México es rematado en sus extremos por dos deportistas: un hombre (a la izquierda) y una mujer (a la derecha) que encienden una antorcha con el fuego olímpico.

“Como el Estadio Olímpico Universitario es una construcción en la que la arquitectura moderna y la técnica ancestral del antiguo México quedaron fundidas, Diego Rivera quiso que este mural en altorrelieve operara desde lo moderno, pero con la vista puesta en lo antiguo. Por lo demás, es una obra experimental que surgió a partir de lo que se conoce como integración plástica, movimiento que buscaba la articulación de la pintura, la escultura y la arquitectura”, apunta Daniel Vargas Parra, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras y especialista en Historia del Arte.



Dibujos preparatorios

El proyecto original de *La Universidad, la familia y el deporte en México* consideraba la elaboración de un gran mural que cubriría todo el talud perimetral del Estadio Olímpico Universitario y que abordaría la historia del deporte en nuestro país, desde la época prehispánica hasta la época contemporánea.

“En los dibujos preparatorios de Diego Rivera se puede observar que los dos atletas que están encendiendo una antorcha con el fuego olímpico eran la culminación de una serie de figuras que iban corriendo, una tras otra, en una especie de fotograma”, informa María de Lourdes Cruz González Franco, fundadora y coordinadora del Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura (fig. 1).

En la fachada posterior del Estadio Olímpico Universitario, o valva poniente, Diego Rivera tenía planeado plasmar diversos aspectos del deporte en Mesoamérica, entre ellos los relacionados con el juego de pelota (fig. 3).

“A lo largo de su vida, Diego Rivera había recopilado muchas figuras de distintas culturas prehispánicas que pensaba exhibir en el Museo Anahuacalli. Así, basado en algunas de ellas trazó el boceto de esa parte de *La Universidad, la familia y el deporte en México*. En él quedó registrado lo que entendía como la fusión del deporte antiguo con el ritual y la guerra”, indica Vargas Parra.

En otras secciones, de acuerdo con los dibujos preparatorios, habría otros elementos, como una mujer atleta ejecutando un salto, un jugador de fútbol americano y otro de basquetbol, y un grupo de arquitectos, ingenieros y médicos mostrando la planificación de Ciudad Universitaria (fig. 4).

“Hay que recordar que, por lo que se refiere a México, era la primera vez que todos los especialistas unían sus esfuerzos para generar un proyecto de arquitectura social con función educativa, lo cual le atraía poderosamente a Diego Rivera”, añade Vargas Parra.

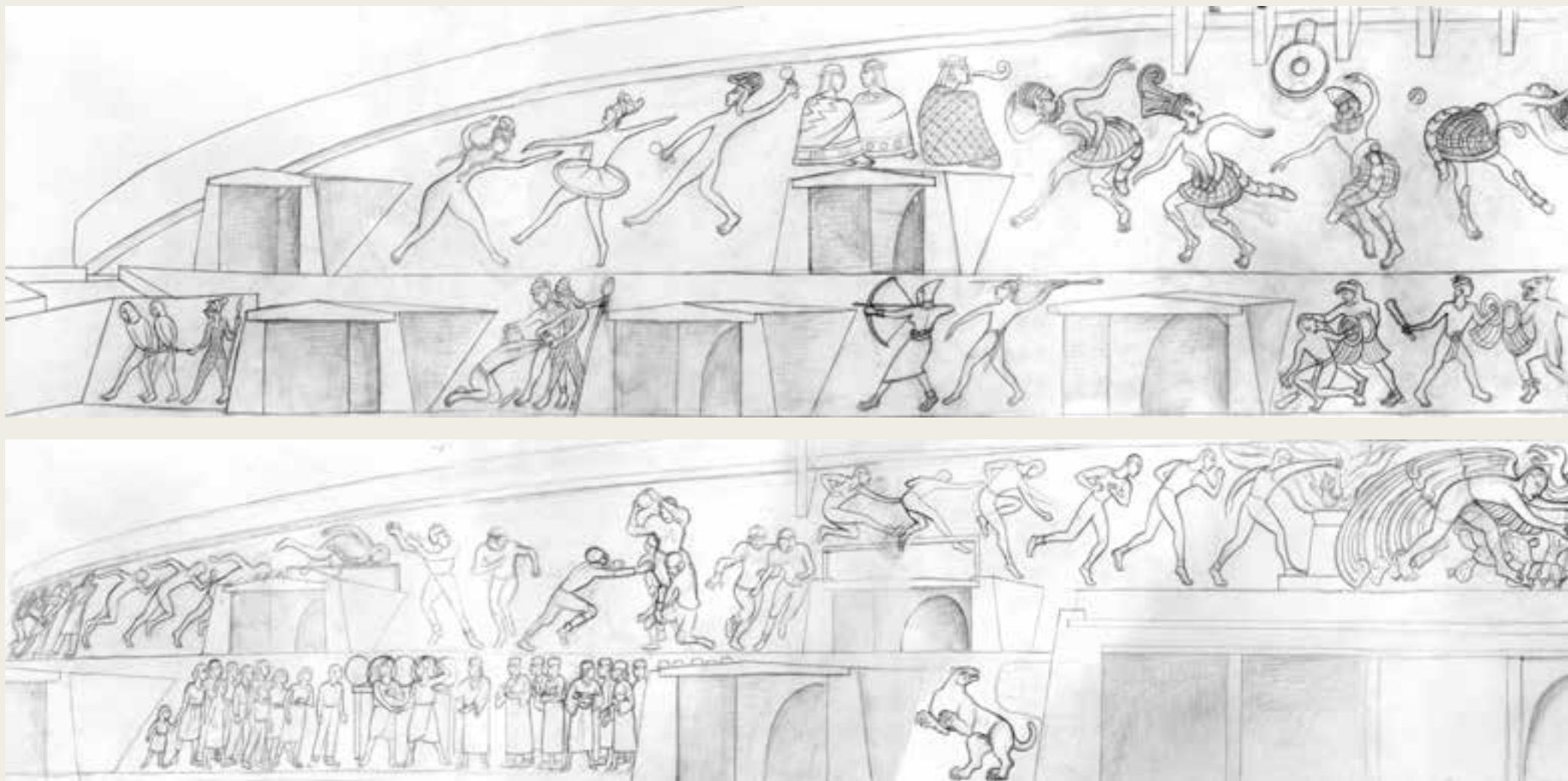
* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5298 (23 de mayo de 2022): 10-11.



1. Diego Rivera, dibujo preparatorio para *La Universidad, la familia y el deporte en México*, 1952-1954, Fondo Augusto Pérez Palacios, Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM



2. Diego Rivera, *El escudo de la Fundación de México-Tenochtitlan*, 1952, esgrafiado sobre pasta color óxido, Estadio Olímpico Universitario, palco central, UNAM, fotografía de Columba Sánchez Jiménez, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



3 y 4. Diego Rivera, dibujo preparatorio para *La Universidad, la familia y el deporte en México*, 1952-1954, perspectiva de Augusto Pérez Palacios, Fondo Augusto Pérez Palacios, Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM

Diferencias irreconciliables

En un congreso al que fueron invitados para que hablaran sobre Ciudad Universitaria, arquitectos tan renombrados como Frank Lloyd Wright, Walter Gropius y Richard Neutra elogiaron con entusiasmo la integración plástica puesta en práctica en el Estadio Olímpico Universitario y criticaron fuertemente otros edificios, como la Torre de Rectoría, la Torre de Ciencias y la Facultad de Filosofía y Letras.

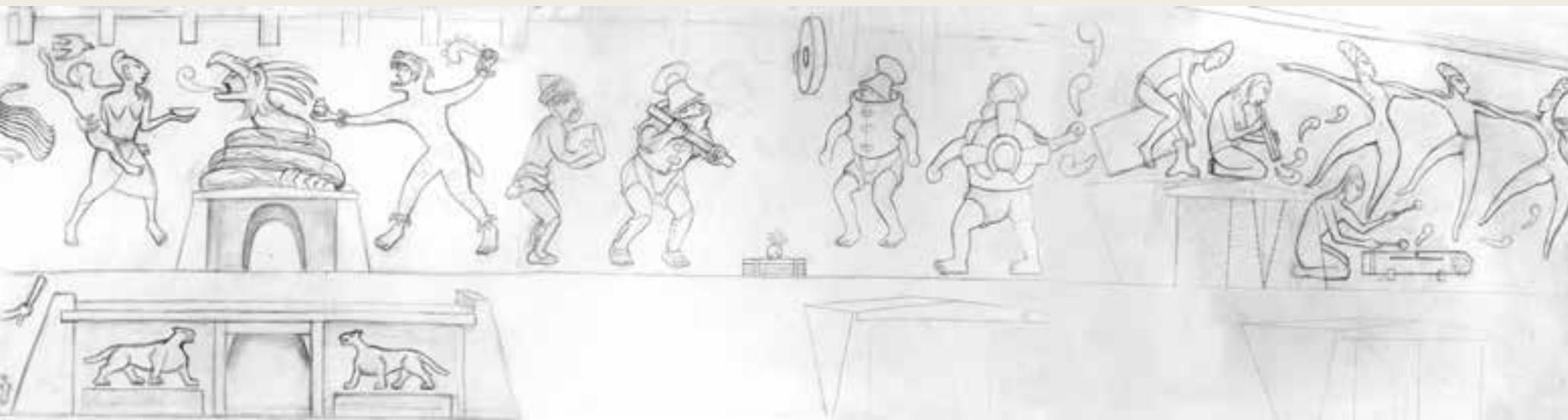
Más seguro que nunca, Diego Rivera no se cansó de repetir en sus conferencias que estos afamados arquitectos preferían la integración plástica y la arquitectura orgánica —que promueve la armonía entre el hábitat humano y la naturaleza— sobre cualquier otro tipo de arquitectura.

“Esto hizo que entre Diego Rivera y los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, quienes en ese momento ya estaban a cargo de la Dirección General de Obras de Ciudad Universitaria, surgieran diferencias teóricas y prácticas irreconciliables con respecto a la ejecución de la arquitectura en nuestro país. De esta manera, el proyecto original de *La Universidad, la familia y el deporte en México* se alargó hasta que, molesto porque uno de sus trabajadores fue acusado de extraer material de la zona, Diego Rivera decidió hacerse a un lado y dejar inconclusa la que consideraba su mejor obra plástica”, explica Vargas Parra.

Con la salida de Diego Rivera, no pocos arquitectos se sintieron más cómodos, pues eran partidarios de que el Estadio Olímpico Universitario conservara su línea pura y no fuera objeto de esa clase de intervenciones que ellos denominaban, no sin cierto desdén, “decorativas”.

De acuerdo con Cruz González Franco, para los historiadores del arte y, en particular, de la pintura de Diego Rivera, es una pena que este mural en altorrelieve quedara inconcluso.

“Sin embargo, si *La Universidad, la familia y el deporte en México* hubiera sido terminado, el Estadio Olímpico Universitario quizás hubiese dejado de ser un cráter arquitectonizado, como lo llamaba el propio Diego Rivera, que dialoga con su entorno. La idea de Pérez Palacios, Bravo Jiménez y Salinas Moro era propiciar un diálogo entre el exterior y el interior de esta construcción, es decir, que desde algunos puntos de afuera se pudiera ver algo de adentro y que desde la gradería mayor se divisara el campus universitario. No se sabe si Diego Rivera tenía pensado utilizar también el altorrelieve en los otros muros. Se ha comentado que probablemente no les hubiera dado tanto volumen para no restarle importancia a la parte central del mural. En todo caso, esta obra y el estadio constituyen una unidad indisoluble y representan, tanto para los miembros de la comunidad universitaria como para el resto de la sociedad mexicana, un hito de nuestro imaginario social”, concluye. **Roberto Gutiérrez Alcalá**



5. Diego Rivera, *La llama olímpica*, 1952, esgrafiado sobre pasta color óxido, Estadio Olímpico Universitario, palco central, UNAM, Fondo Augusto Pérez Palacios, Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM

David Alfaro Siqueiros en la torre de Rectoría*

Irene Herner y Reiss

Los artistas de sus diferentes periodos no se conformaron jamás con los medios de sus antecesores, siendo, por el contrario, los más asiduos buscadores y descubridores de nuevos procedimientos.

David Alfaro Siqueiros

En 1950, David Alfaro Siqueiros concursó en la 25ª Bienal de Venecia. El jurado otorgó el primer premio Internacional al pintor francés Henri Matisse y al pintor italiano Carlo Carrà, con quien el muralista estableció una estrecha amistad en la juventud. El segundo premio internacional le fue otorgado a Siqueiros, quien también recibió el Primer Premio Brasil, cedido por el Museo de Arte Moderno de São Paulo. El artista mexicano declaró a la prensa: “Me alegra recibir este premio porque significa el reconocimiento, en Europa, de nuestro movimiento pictórico moderno. Emplearé este dinero para modernizar, con una tecnología ultramoderna y mecánica, mi taller colectivo experimental de pintura, para ponerlo al servicio de los pintores jóvenes que no cuentan con los recursos suficientes para practicar su arte.”

Compromiso político

El compromiso político del artista no bastaba para lograr un arte militante de vanguardia. Para ser un artista de su era, éste debía dominar una técnica expresiva acorde con los descubrimientos técnicos y científicos de su época; realizar procesos experimentales y cambiar los mecanismos de la producción artística. Había que hacer un arte que se incluyera en la era industrial, integrado no sólo a las Bellas Artes, sino a los lenguajes de los nuevos medios de comunicación industriales. A una revolución de masas le correspondía un arte de masas. A un mundo altamente tecnológico, un arte de excelencia técnica, de innovación experimental.

* Publicado en *Gaceta UNAM* 5299 (30 de mayo de 2022): 14-15.







2. David Alfaro Siqueiros, *Nuevo símbolo universitario*, 1952-1956, vinilica sobre concreto, Torre de Rectoría, fachada oriente, UNAM, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Siqueiros realizó a partir de 1932 dos tipos de ciclos murales: los interiores de espacio cúbico, llamados por él “máquinas armónicas”, y los murales exteriores, entendidos como espectaculares callejeros.

Los grandes anuncios publicitarios, los *billboards* callejeros, fueron uno de los ejemplos a seguir para Siqueiros, quien, en 1952, cuando pintaba el ciclo mural exterior de Ciudad Universitaria, confirma que “no existe más que una sola experiencia válida anterior a nuestro actual esfuerzo muralista hacia la calle: el de la propaganda comercial, el *afiche* que cubre los grandes muros descubiertos de las ciudades, industrial y comercialmente importantes de nuestro tiempo”. En 1932, Siqueiros realiza en Los Ángeles, California, tres murales al aire libre, utilizando materiales y herramientas de la industria de la construcción. En estos murales integra el lenguaje pictórico, los lenguajes del cine y la animación de Disney. Por estas aportaciones innovadoras, es considerado el padre del muralismo callejero.

Inicialmente, los muralistas no fueron invitados a pintar murales sobre la flamante arquitectura de Ciudad Universitaria. Ellos lo consideraron una afrenta y un reto, por lo que dieron la batalla y ganaron varios muros dentro de esa arquitectura funcionalista. Para Siqueiros era “imposible imaginar la construcción de una ciudad universitaria en la actualidad de México sin la inclusión de murales y esculturas [...] integradas a la arquitectura”.

El 25 de marzo de 1956, en un artículo a toda plana del periódico *Excelsior*, Siqueiros escribe sobre su ciclo mural de la Universidad Nacional: “El muralismo de exteriores es la segunda etapa del muralismo. Muralismo moderno”.

En el exterior de Rectoría, el artista comenzó a pintar en cuatro paneles con la colaboración de un equipo conformado por estudiantes de arte (figs. 1 y 2), pero por falta de recursos económicos —una de las formas más socorridas de la censura— sólo concluyó uno de éstos durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, al que intituló como consigna: *El*

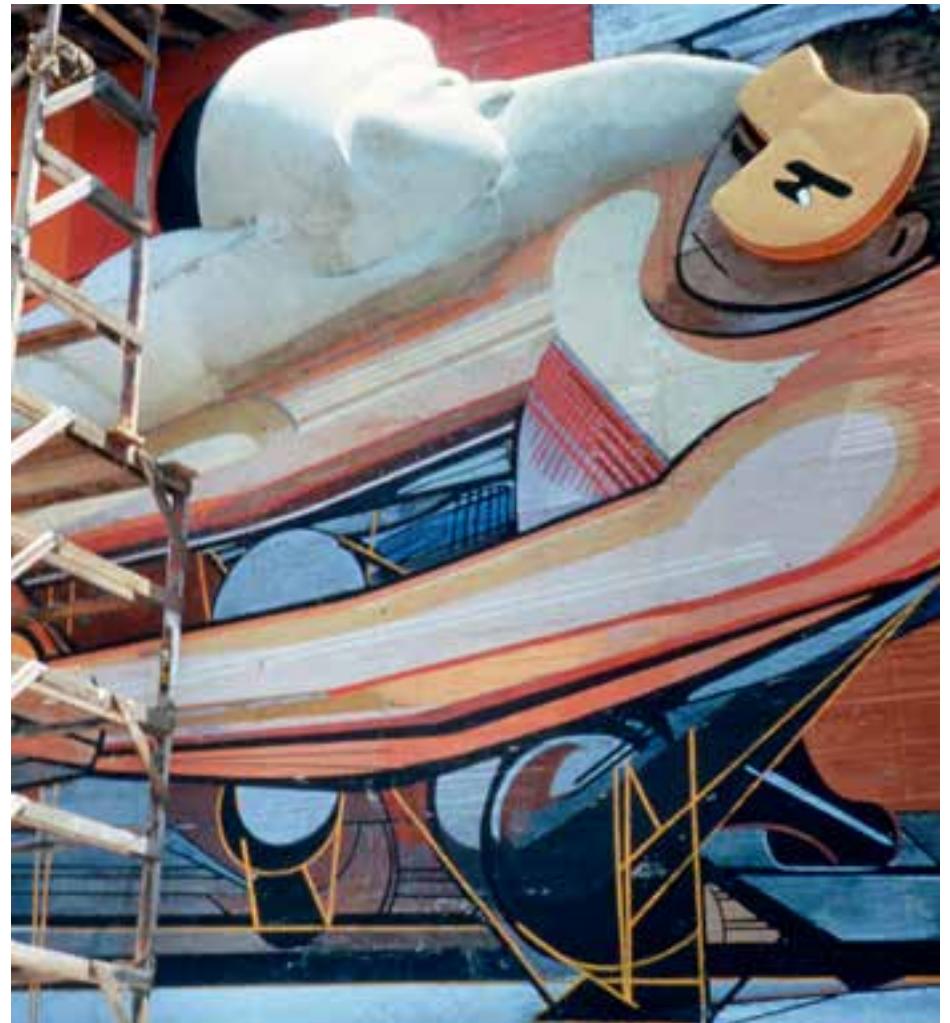
pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal.

El artista expresó que “el tema del ciclo es el de la Universidad al servicio de la nación”. Siqueiros recordaba el discurso de José Vasconcelos en su toma de posesión como rector de la Universidad Nacional, en 1921: “En estos momentos —declaró el filósofo— yo no vengo a trabajar por la Universidad, sino a pedir a la Universidad que trabaje por el pueblo.”

Sobre este panel, Siqueiros describe que “en el paño que mira hacia el sur, de 300 metros cuadrados, el sabio, el sociólogo y el artista le entregan a la nación el fruto de sus estudios para la aplicación científica, técnica, agrícola, industrial y cultural”. La composición de esta obra es un logro cinético del artista, ya que “fue resuelta desde el mayor número posible de ángulos correspondientes al desplazamiento del transeúnte”. Estaba pensada para ser recorrida a pie y observada completa desde un automóvil en marcha (figs. 3, 4 y 5).



3. David Alfaro Siqueiros, proceso de creación del mural *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*, Torre de Rectoría, fachada sur, UNAM, fotografía de Juan Guzmán, ca. 1953, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



4. David Alfaro Siqueiros, proceso de creación del mural *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*, Torre de Rectoría, fachada sur, UNAM, fotografía de Juan Guzmán, ca. 1953, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



5. David Alfaró Siqueiros, *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo*. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal, 1952-1956, relieve de estructuras de hierro revestidas de cemento, cubiertas con mosaicos de vidrio, Torre de Rectoría, fachada sur, UNAM, fotografía de Raúl Flores Guerrero, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Siqueiros hubiese querido contar con medios y herramientas técnicos avanzados, pero su presupuesto era escaso. Por ello, en vez de recurrir al aluminio, tuvo que recurrir al azulejo coloreado “para dar forma y solidez a las figuras”.

El mural exterior de Ciudad Universitaria está compuesto por construcciones llamadas por Siqueiros: “Esculto-pinturas o relieves escultóricos pintados, de carácter esquemático, para ser apreciados por espectadores a pie y motorizados. Se trata de una técnica novedosa que no es escultura, ni pintura, sino profundos y voluminosos relieves coloridos y

formas expresivas en extremo sintetizadas y dinámicas que requieren de un nuevo profesional de las artes.”

Siqueiros comenzó a ensayar la esculto-pintura en Nueva York en su taller experimental de 1936-1937, y la practicaría extensivamente tanto en cuadros de pequeña dimensión, como en el gigantesco ciclo mural del Polyforum Cultural Siqueiros.

Este panel de Ciudad Universitaria fue parcialmente restaurado en los años noventa para evitar los daños que le han causado los cambios de temperatura. En 2017, se inició un nuevo proceso de restauración que aún no culmina.



Durante la huelga de la UNAM en 1999-2000, un grupo de paristas se lanzó intempestivamente sobre otro de los paneles de Siqueiros en la Rectoría, con simbólico título para los universitarios: *El derecho a la cultura* (fig. 6), para repintar una de las fechas que el artista ahí inscribió. Se trata del escorzo monumental de un brazo que apunta hacia cinco fechas fundamentales de la historia patria: 1520, 1810, 1857, 1910 y 19?? Los huelguistas pintaron un “99” después de borrar las dos interrogaciones dejadas ahí por el pintor. ¿Acaso Siqueiros había reservado este espacio para certificar el suceso de la

revolución proletaria que, por lo visto, calculaba sucedería antes del fin del milenio?

Ese año 1999 era, pues, el momento para dejar una marca de identidad, antes de cambiar de milenio. La tentación de completar esta fecha incógnita ha sido recurrente y siempre se restaura el original. Esta irreverencia de grafiteros, paradójicamente, tiene más que ver con Siqueiros que la veneración oficial aparejada con el desconocimiento de sus innovadoras aportaciones plásticas.

6. David Alfaro Siqueiros, *El derecho a la cultura (o Las fechas en la historia de México)*, 1952-1956, vinilica sobre concreto, Torre de Rectoría, fachada norte, UNAM, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La conquista de la energía y El retorno de Quetzalcóatl, de José Chávez Morado*

Jorge Alberto Barajas



1. Proceso de elaboración de *El retorno de Quetzalcóatl*, ca. 1952, de José Chávez Morado, Biblioteca de la antigua Facultad de Ciencias, fotografía de Saúl Molina Barbosa, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

2. José Chávez Morado, *El retorno de Quetzalcóatl*, 1952, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, antigua Facultad de Ciencias, fachada sur, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Al transitar por Ciudad Universitaria y observar las imágenes que habitan sus muros, podría causarnos sorpresa encontrar elementos tan dispares como un jaguar en pleno salto, una balsa en forma de serpiente, una entidad femenina de color azul o un modelo atómico que flota radiante. Aquellas imágenes parecen decirnos poco o nada a nosotros como espectadores contemporáneos. Sin embargo, si aguzamos la mirada, nos cuestionamos ante ellas y seguimos sus pistas, podríamos encontrar historias y significados por demás interesantes, pues la historia de la Universidad también es la historia de sus murales.

En 1950 el arquitecto Carlos Lazo, gerente general de obras de Ciudad Universitaria, planteó la construcción del nuevo *campus* universitario como un problema de planificación integral entre la arquitectura y las artes plásticas. Bajo la dirección de los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, decenas de arquitectos, pintores y escultores trabajarían en presunta consonancia para culminar la titánica tarea de construcción que suponía el levantamiento de una nueva ciudad dentro de un paraje de piedra volcánica y vegetación endémica. La construcción de la Facultad de Ciencias estuvo a cargo de los arquitectos Raúl Cacho, Eugenio Peschard y Félix Sánchez. Es así que en 1952, José Chávez Morado fue comisionado para la realización de tres murales: *El retorno de Quetzalcóatl*, *La*

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5288 (18 de abril de 2022): 8-9.







3. José Chávez Morado, *La conquista de la energía*, 1952-1953, antigua Facultad de Ciencias, auditorio Alfonso Caso, Unidad de Posgrado, fachada norte, fotografía de Saúl Molina Barbosa, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

conquista de la energía y *La ciencia y el trabajo*. En esta ocasión nos ocuparemos de los dos primeros.

El mural *El retorno de Quetzalcóatl* se encuentra situado en el muro sur de la biblioteca de la antigua Facultad de Ciencias. Para su realización se optó por la técnica de mosaico veneciano —o mosaico vidriado—, ya que este material resistiría a la intemperie (fig. 1). Cabe mencionar que el mural se encontraba en un espacio abierto, en el cual se podía ver a distancia dando el efecto óptico de que la balsa realmente flotaba. Lamentablemente, con las modificaciones arquitectónicas realizadas a lo largo de los años, esto se ha perdido.

En la imagen vemos una balsa con forma de serpiente emplumada que transporta a diferentes líderes espirituales de civilizaciones antiguas provenientes de todas partes del mundo (fig. 2). En primer plano, vemos a un hombre con piel de color rojo, se trata de Quetzalcóatl en su advocación de Ehécatl, dios del viento. La figura se muestra con el

brazo extendido marcando el rumbo hacia el Oriente. Tras la balsa se divisa una pirámide atravesada por una espada y una lanza, el resto del fondo se encuentra envuelto en llamas. Este retorno de Quetzalcóatl nos habla del regreso de la cultura prehispánica, pero en compañía de otros avatares que enriquecerán el porvenir de toda la humanidad.

Está documentado que Carlos Lazo estableció condiciones generales para las temáticas y lineamientos de los murales que se realizarían en Ciudad Universitaria. Entre ellos, se proponía plasmar expresiones simbólicas que realzaran la labor de la Universidad de insertar a la nación mexicana dentro de un ámbito global. *El retorno de Quetzalcóatl* parece cumplir con estas características. La exposición simbólica en este mural representa a la humanidad con un carácter universal que recuerda mucho la idea de raza cósmica que profesaba José Vasconcelos en los años veinte del siglo pasado. A muy grandes rasgos, Vasconcelos pensaba que en América Latina

se efectuaría la fusión de todas las razas, donde se iniciaría una nueva era universal de armonía entre toda la humanidad. En el mural, esta idea está indicada por la balsa en forma de serpiente que transporta a los personajes ya mencionados. Además, esta idea se refuerza con la gama cromática dentro del mismo mural, ya que cada figura tiene el color con el que se representa a cada raza de manera estereotípica. La balsa de Quetzalcóatl parece transportar a la humanidad a una utopía donde la destrucción y la guerra han quedado atrás.

Por otra parte, con un lugar privilegiado para su visibilidad, el mural *La conquista de la energía* se ubica en el muro sur del Auditorio Alfonso Caso y también fue realizado con la técnica del mosaico vidriado (fig. 3). Al igual que en *El retorno de Quetzalcóatl*, Chávez Morado siguió esta misma idea de exposición simbólica por medio de alegorías. A manera de una procesión, vemos en un primer panel a tres hombres agachados y escondidos tras un árbol



4. José Chávez Morado, *La conquista de la energía*, 1952-1953, antigua Facultad de Ciencias, auditorio Alfonso Caso, Unidad de Posgrado, fachada norte, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

seco siendo acechados por un jaguar, mientras un gran esqueleto los cubre con un manto oscuro (fig. 4). En la siguiente escena, un hombre vestido con una piel de animal toma el fuego de una gran llamarada y, tras él, una procesión de hombres cada vez más erguidos pasan el fuego de mano en mano. Más adelante, una mujer vestida de rojo sostiene entre sus brazos a un hombre moribundo, sobre ellos un átomo emite su radiación. Para finalizar, una figura femenina de color azul, que representa la energía conquistada, se lleva flotando al hombre que yacía en el suelo. El árbol seco del indio ahora tiene frutos que simbolizan el conocimiento.

Estamos ante un mural complejo en su simbología y analizar cada uno de los elementos sobrepasaría los límites de este texto. A grandes rasgos, podemos decir que Chávez Morado nos presenta una alegoría que alude a una adaptación moderna del mito de Prometeo, es decir, sobre cómo el fuego robado a los dioses y dado a los hombres conducirá a la humani-

dad al progreso y a la obtención del conocimiento. El giro de trama que Chávez Morado introduce es la incorporación del átomo y la energía atómica, un tema discutido durante la época de la construcción de Ciudad Universitaria.

Por otro lado, aproximadamente en esos años, el arqueólogo Alfonso Caso nos habla de que Quetzalcóatl es el Prometeo mexicano, equiparando a estas dos figuras por los beneficios que trajeron a la humanidad de acuerdo con sus respectivos mitos. Esta idea fue posiblemente retomada por Chávez y plasmada en los murales que hemos analizado. Para acentuar esta idea, dentro del mismo conjunto de Ciencias se encontraba la conocida “Plaza del Prometeo”, en la que se erigía una gran escultura de esta figura mítica, realizada por el escultor Rodrigo Arenas Betancourt, la cual ahora se encuentra en las nuevas instalaciones de la Facultad de Ciencias.

José Chávez Morado afirmaba en algunas entrevistas que a partir de los símbolos era posible lanzar

proyectiles críticos que rebotarían en el presente. Quizás en estos dos murales no son tan obvias estas críticas —como sí lo serían en el tercer mural *La ciencia y el trabajo*, el cual merece un análisis aparte. Los dos murales aquí analizados están unidos por su carga simbólica al retomar dos mitos que en la época de Chávez Morado se emparentaron. En Ciudad Universitaria se entretreje una compleja trama de poder por parte del Estado y los involucrados en el proyecto. Por medio del discurso pictórico se trató de imponer una ideología sobre el desarrollo científico y la energía nuclear muy ligado a la posguerra; un discurso que trataba de erradicar la creencia de los efectos negativos de esta fuente de energía y así convencer que era la ruta correcta hacia el progreso de la humanidad.

La ciencia del trabajo, **de José Chávez Morado***

Jorge Alberto Barajas Tinoco



El tercero de los murales del conjunto de la antigua Facultad de Ciencias no cuenta con un lugar privilegiado para su apreciación. *La ciencia y el trabajo* se encuentra a un costado del auditorio Alfonso Caso, lo que le da un carácter de semiexterior y pareciera que está oculto. Para dicho mural, José Chávez Morado utilizó una técnica de pintura vinílica, a diferencia de lo otros dos realizados en mosaico vidriado (fig. 1). Cabe mencionar que, como parte y complemento de esta obra, el pintor Rosendo Soto

—quien fuera ayudante de Chávez Morado durante este proyecto— realizó un mural titulado *La ciencia para la paz* a manera de grisalla en los muros superiores (figs. 2 y 3). Debido a tales factores, es posible pensar que éste fue una adición posterior al programa establecido de murales realizados con mosaico.

En *La ciencia y el trabajo* se nos narra la construcción de Ciudad Universitaria, desde la expropiación de los ejidos hasta los científicos trabajando en torno a una gran máquina que serviría para la investigación de la energía nuclear. Es una narrativa lineal que se divide en diferentes escenas, y a simple vista parece bastante convencional, pero al mirar

atentamente podemos percibir un poco de la crítica social que Chávez Morado insertaba en muchas de sus obras. Veámoslo con atención.

En el primer panel observamos a un grupo de tres hombres vestidos con indumentaria de manta. Caminan con paso cansado y nos dan la espalda. El tercero porta un impermeable hecho con paja y dirige su mirada hacia la derecha, como si siempre viera su próxima labor de constructor. Han cambiado sus herramientas de campo por las de construcción. El episodio representado hace alusión a la expropiación de las tierras de los ejidatarios por parte del Estado. Está documentado que, a cambio de dichas tierras, el gobierno mexicano dio a estos

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5296 (16 de mayo de 2022): 16-17.



ejidatarios un proyecto de reubicación en el área de Copilco, construyéndoles vivienda y escuelas, así como otorgándoles los servicios básicos y dándoles un empleo en la construcción de Ciudad Universitaria. A pesar de ello, Chávez Morado representa este hecho con cierto dejo de melancolía y resignación expresada en los gestos de aquellos campesinos.

En la siguiente sección vemos una representación de la diosa Coatlicue, quien recibe una máscara teotihuacana de las manos de un niño que la acompaña. Recordemos que Ciudad Universitaria fue construida dentro de la zona del Pedregal de San Ángel, una región con una carga simbólica significativa, ya que se encuentra cerca de la pirámide de

Cuicuilco. Este panel tiene que ver con la pérdida de una tradición y con el abandono casi sacrificial del sector de la población mencionada arriba. En seguida, vemos a los campesinos ahora convertidos en obreros que realizan sus excavaciones a pico y pala, con un fondo de máquinas de construcción. La indumentaria del inicio ha cambiado y ahora llevan el característico overol de la clase trabajadora urbana. A continuación, un constructor transporta materiales en una carretilla, mientras que un grupo de obreros realiza sus tareas detrás de él. Los trazos de estos obreros dejan de ser tan marcados y se vuelven siluetas que sugieren movimiento, pero también desaparición.

1. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo*, 1952, antigua Facultad de Ciencias, Auditorio Alfonso Caso, Unidad de Posgrado, fotografía de Martín Vargas, 1998, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

2 y 3. Rosendo Soto, *La ciencia para la paz*, 1952-1953, vinílica, antigua Facultad de Ciencias, Unidad de Posgrado, Auditorio Alfonso Caso, fotografías de Gerardo Vázquez Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Al centro de toda la composición, un grupo de hombres se reúne en torno a un restirador. Se trata de los arquitectos designados para la construcción de la Facultad de Ciencias: Raúl Cacho, Eugenio Peschard y Félix Sánchez. Al fondo, dibujado sobre una estructura pétrea que recuerda una pirámide prehispánica, se encuentra el boceto de la torre de Ciencias marcado en color rojo. De pie, Carlos Lazo señala con brazo decidido y muestra a Carlos Novoa el avance de las construcciones. Sobre esta sección central del mural es importante recalcar cómo ahora todos son personajes completamente reconocibles, es decir, son retratos y ya no personas anónimas como en las secciones anteriores. Esto es susceptible de ser interpretado como aquellos frescos renacentistas en los que los comitentes pedían ser retratados. Al centro del mural, los ingenieros y los arquitectos reclaman su lugar en la historia de la construcción de Ciudad Universitaria.

A continuación viene la sección en la que Chávez Morado incorpora la crítica más incisiva. Ese camino señalado por el brazo de Carlos Lazo es recorrido por los obreros y campesinos del inicio. Sin embargo, estos personajes ahora son puras siluetas, son fantasmas. Su realidad como constructores se ha vuelto espectral, su historia corre el riesgo de desaparecer ante nuestros ojos.

Finalmente se encuentra la sección donde están representados los científicos. En torno al acelerador de partículas de tipo Van de Graaff se congregan los personajes importantes en la Facultad de Ciencias de la época: Nabor Carrillo, especialista en mecánica

de suelos y coordinador de la Investigación Científica de la UNAM; Alberto Barajas, matemático y director de la Facultad de Ciencias, y Carlos Graef, director del Instituto de Física. Fue en 1950 cuando Nabor Carrillo convenció al arquitecto Carlos Lazo de la compra del acelerador de partículas Van de Graaff a la High Voltage Engineering Co. Cuentan los involucrados que cuando el presidente Miguel Alemán visitó las instalaciones del acelerador, mostró gran entusiasmo y a su vez aprobó fondos para la terminación de las obras y la adquisición de equipo adicional. Los científicos de este grupo de la Facultad veían a Carlos Lazo como un visionario por el impulso y su insistencia en que México debía entrar en la era atómica. Aquella energía nuclear debía emplearse siempre en términos pacíficos, de ahí la temática en parte impuesta de los demás murales.

En *La ciencia y el trabajo*, José Chávez Morado nos muestra la otra cara del mito del progreso. Una vez que la nueva utopía ha sido construida, los antiguos moradores son desterrados, se transforman en fantasmas para dar paso a arquitectos y científicos. Chávez Morado intenta devolverles esa importancia como elementos indispensables para el desarrollo y a su vez denunciar su desvanecimiento. Las ciudades no se construyen solas y los privilegios de la ciencia y el conocimiento terminan en manos de unos cuantos. Este mural está ahí para recordárnoslo.





La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos, de Francisco Eppens*

Julieta Ortiz Gaitán

Este mural forma parte del magno proyecto de construcción de Ciudad Universitaria por un grupo de más de 50 arquitectos dirigidos por Mario Pani, Enrique del Moral y Carlos Lazo que, en el marco de la integración plástica, buscó la expresión cabal de la pintura mural en consonancia con la arquitectura, la escultura, los espacios, las vialidades y demás elementos urbanísticos del conjunto. En 1952 Francisco Eppens recibió el encargo de la realización de dos murales en mosaico de vidrio en las Facultades de Medicina y Odontología del campus universitario, trabajos murales que el llamado Frente Nacional de Artes Plásticas, organización de pintores sobreviviente de los combativos sindicatos de los años veinte del siglo pasado, trató sin éxito de monopolizar.

Perteneciente a la segunda generación de muralistas, al lado de Jorge González Camarena y José Chávez Morado, Francisco Eppens Helguera ingresó en 1927 a la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, proveniente de San Luis Potosí donde había nacido en el año de 1913. Además de llevar a cabo trabajos publicitarios, se relacionó con el mundo del cine como escenógrafo y dibujante de carteles. En 1935, a los 22 años ingresó a los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, donde realizó una

importante labor de diseño de estampillas postales y timbres fiscales de gran originalidad y fuerza expresiva. Con ello, alcanzó renombre internacional en el campo de la filatelia, pues algunas de las estampillas de correos más conocidas de nuestro país son de su autoría y destacan por su técnica depurada y fina factura.

Paralelamente, Eppens Helguera pintó murales al fresco en el Hotel Fundación de Zimapán, Hidalgo (1939); el mural *La cultura*, en la Editorial Sayrols; *El trabajo*, para la Compañía Helguera Hermanos; *Fray Bartolomé de las Casas y sor Juana Inés de la Cruz*, murales pintados en el Rancho del Artista de Pancho Cornejo (1942-1943); *Protección al niño*, en el Hospital Infantil de la Ciudad de México (1950); los murales del campus universitario, *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, en la Facultad de Medicina, y *La superación del hombre por medio de la cultura*, realizado en la Facultad de Odontología (1952). Posteriormente ejecutó una *Rosa de los vientos* en la Estación de Buenavista (1958); los murales en el edificio del Partido Revolucionario Institucional; los realizados en la Unidad Independencia y en la Casa de la Cultura Juan Rulfo. En 1968 se encargó de rediseñar el Escudo Nacional inspirado en esquemas de sellos prehispánicos.

El mural de la Facultad de Medicina se encuentra en un lugar privilegiado al estar frente a una gran explanada que permite una amplia perspectiva para su apreciación visual, sin estorbos ni distorsiones, y tal amplitud espacial acentúa su carácter monumen-



tal (fig. 1). Emplazado en la fachada poniente que se levanta sobre pilotes que le dan ligereza, el mural establece una narrativa que alude a la vida y la muerte, así como a símbolos de origen prehispánico relacionados con los cuatro elementos: aire, fuego, tierra y agua, tal vez pensando en algunos componentes de la medicina tradicional de los antiguos pobladores del Anáhuac. Como la madre tierra, adivinamos la presencia de Coatlicue con sus senos fatigados y en el centro de su pecho aparece una figura trifásica que representa el mestizaje, con los perfiles del padre español, la madre indígena y el rostro de la actual cultura mexicana. Sobre el trifásico se adivinan las manos de Coatlicue, abiertas, con sendos granos de polen. No podría faltar, en

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5314 (8 de agosto de 2022): 14.



relación con la tierra, la presencia del maíz en el rostro mismo de nuestra cultura, recordando que el hombre americano proviene, en su esencia, de esta planta. El agua se asienta en la parte inferior del mural evocando su condición de generadora de vida, el inicio de la vida, con alusiones simbólicas a Tláloc, dios de la lluvia, que observa con sus redondos ojos a los habitantes del agua: un caracol, un pez, una pulga de agua y un ajolote que se mueven en su fluido ambiente. El aire aparece en los azules del entorno con aves y mariposas y más arriba el espacio pictórico se eleva con las llamaradas que coronan el conjunto en una explosión de color y movimiento. La cabeza abrasada por el fuego de los dioses es una figura presente en el muralismo mexicano. Aquí

mismo, en la Facultad de Odontología, tenemos una figura concebida por Eppens con la cabeza encendida, y no hay que olvidar el magnífico *Hombre en llamas* de José Clemente Orozco, que se eleva por su propia energía en las alturas de la cúpula del Hospicio Cabañas. Estas figuras nos hablan de la naturaleza humana en constante ebullición por un entendimiento siempre en movimiento, que continuamente renace y se destruye por efecto de la creatividad del espíritu y el conocimiento científico.

Eppens enmarca el espacio pictórico con una serpiente que se muerde la cola cerrando el conjunto y estableciendo, a la vez, una clara alusión al concepto de movimiento continuo, infinito, eterno. No se puede dejar de relacionar la simbología de la

serpiente con la medicina y el significado que tuvo en las culturas antiguas. Su poder reside en la tierra donde habita en las profundidades del inframundo, lo que le da sabiduría, fuerza y conocimiento. Cambia de piel y por lo tanto se rejuvenece y es longeva, lo que aumenta su sabiduría. Se mueve con sigilo, es silenciosa y su veneno posee propiedades curativas, todo lo cual le concede un lugar en la Vara de Esculapio, el símbolo de la medicina.

Por tratarse de un mural emplazado en el exterior, Eppens recurrió a la técnica antigua del mosaico y solucionó la curvatura del muro con una serie de planchas de mosaico de vidrio que lo recubren con éxito hasta nuestros días.

Mural emblemático de Ciudad Universitaria*

Mireida Velázquez Torres

Uno de los murales más emblemáticos de Ciudad Universitaria es el titulado *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, de la autoría del pintor potosino Francisco Eppens Helguera, quien realizó también el mural de la Facultad de Odontología, *La superación del hombre por medio de la cultura*. Durante las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, Eppens ya había llevado a cabo varios murales en edificios privados y públicos como el Rancho del Artista, el Hospital Infantil, la Asociación Mexicana de Caminos, entre otros espacios, que le habían permitido construir un lenguaje monumental y prepararse en los niveles técnico y formal para lo que sería su obra magna en la Facultad de Medicina del recientemente creado campus universitario al sur de la capital mexicana.

El grupo de pintores que participó en los murales de la Ciudad Universitaria se adhirió a los planteamientos de la integración plástica, a partir de los cuales se propuso un trabajo colaborativo entre artistas y arquitectos desde el primer momento en que se concebía una edificación. De esta manera, el trabajo plástico se conjugaba en el cuerpo arquitectónico como parte de él, estableciendo un diálogo entre pintura y arquitectura para formar una totalidad integrada que perdía sentido en caso de que alguno de sus elementos desapareciera.

Francisco Eppens inició sus trabajos en 1953 después de aprobado el proyecto por el arquitecto

Roberto Álvarez Espinosa. A lo largo de la realización del mural, el pintor se enfrentó a algunas dificultades técnicas, como la que significó el espacio curvo de la construcción en la cual se desplegaría su propuesta mural en una superficie de 20 metros de altura por 18 metros de base. La solución para tal problemática fue realizar la obra en pequeñas lozas precoladas de concreto que fueron ancladas al muro, de tal manera que era posible desmontar la obra pieza por pieza. En una entrevista concedida a Ramón Valdiosera, Eppens relató que para efectuar su mural en la Facultad de Medicina había trabajado con los mismos peones que laboraban en el proyecto del campus y decidió utilizar mosaicos de vidrio hechos en el país por la fábrica de Mosaicos Venecianos de México, S.A. Al igual que en otras de sus obras, en este mural Eppens recurrió a la historia de México, especialmente a su pasado prehispánico, para concebir una síntesis del mestizaje y de la cosmogonía indígena. De esta manera, en la parte central de la composición se observa una cabeza con tres rostros, la cual alude precisamente a la mezcla racial que había dado como resultado al mexicano del presente. La vida y la muerte son representadas por una serpiente que se muerde su propia cola, enmarcando así toda la escena y remitiéndonos a su significado simbólico vinculado con la eternidad. Asimismo, por encima de la serpiente, el artista dispuso una calavera que devora la mazorca de maíz de la cual se formó el primer ser humano de acuerdo con los mitos prehispánicos.

Por otro lado, los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego son representados por diversos motivos que aluden al universo y su organización. El agua, visible en la parte inferior del mural, es simbolizada por el dios Tláloc y el jeroglífico de la misma; igualmente, Eppens distribuyó diversos seres acuáticos como un pez, un ajolote o el caracol para acentuar la riqueza de este elemento. El aire, que pareciera estar encapsulado en las partes laterales de la composición, es identificado por diversas aves; la tierra, situada al centro y en la parte superior de la obra, se distingue por los senos, símbolo de la fertilidad, y las manos que llevan, cada una, un grano de polen y una semilla germinada. Finalmente, el fuego que se extiende en la parte superior, es identificado como unas llamas que se desprenden de los soles. La cabeza de tres caras ocupa la parte central del mural: la faz del lado izquierdo simboliza a la madre indígena; la del lado derecho, al padre español, y la cara central representa al hijo producto de ese mestizaje.

El mural de la Facultad de Medicina fue concluido hacia 1954 después de meses de un trabajo constante. Poco tiempo después, Francisco Eppens recibió el encargo de ejecutar otro mural en la Ciudad Universitaria, específicamente en la Facultad de Odontología. Ambos murales tienen un remate visual que los hace visibles en todo su esplendor desde grandes distancias, conjuntando el trabajo muralístico con toda una propuesta de arquitectura moderna, que hace del campus universitario uno de los principales logros artísticos del siglo XX mexicano.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5314 (8 de agosto de 2022): 15.



Francisco Eppens, *La superación del hombre por medio de la cultura*, 1952, mosaico de vidrio, Facultad de Odontología, Auditorio José J. Rojo, fachada sur, fotografías de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La superación del hombre por medio de la cultura, de Francisco Eppens*

Mireida Velázquez Torres

UNAM: 100 años de muralismo 132

Francisco Eppens Helguera (1913-1990) fue un artista prolífico que trabajó diversos medios plásticos como la pintura mural, el caballete, la ilustración y la escultura. Dentro de sus obras más destacadas se encuentran la creación de más de 200 dibujos originales que sirvieron para la impresión de timbres postales y fiscales (1935-1951), realizados en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, el mural para la sede del Partido Revolucionario Institucional (1964) y el diseño del escudo nacional (1968).

Si bien Eppens ha sido identificado más por su labor como ilustrador —también se encargó de concebir muchas portadas para diversas revistas sindicales—, lo cierto es que al artista siempre le pareció más destacado su papel como muralista, es decir, la pintura mural fue un medio privilegiado que le permitió desarrollar distintos temas cercanos a un ideario personal, en el que el ser humano y su lucha por la trascendencia material y espiritual son los ejes de sus composiciones, en ocasiones cargadas de un fuerte sentido nacionalista e histórico.

Francisco Eppens realizó dos murales en Ciudad Universitaria: *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, en la Facultad de Medicina, y *La superación del hombre por medio de la cultura*, en

la Facultad de Odontología, ambas obras de 1953. Por encargo de los arquitectos Gustavo García Travesí y Carlos Lazo, Eppens concibió el mural de Odontología, mediante la técnica del mosaico de vidrio, con un tema que él mismo consideraba “más universal”, y acorde con la misión de la propia Universidad, que se centraba en hacer de la cultura la vía esencial para la transformación de la sociedad. Si bien el mural no refiere a la función específica del edificio que lo alberga, sí representa el espíritu de una institución educativa que ha centrado sus esfuerzos en impulsar la cultura, la ciencia, la investigación y la difusión del conocimiento.

En la parte central de esta composición, se observa una figura masculina, alada y musculosa, que extiende su mano portadora del fuego, cual Prometeo que asegura el bienestar de los hombres al proveerles del preciado elemento, aun en contra de la voluntad de los dioses. Detrás de él, un personaje que porta la indumentaria de fraile extiende sus brazos en un gesto que pareciera de protección y de labor compartida. Ambos cuerpos seccionan el espacio plástico formando una diagonal que se contrapone con la horizontalidad sugerida por la serpiente que se extiende a lo largo del mural. El sentido de ascendencia que Eppens imprimió con sus figuras centrales y la cabeza erguida de la serpiente se equilibra con las raíces que mantienen al Prometeo anclado a la tierra, sus alas y el impulso que lo llevan hacia el azul del cielo parecieran ser contenidos por su vínculo indisoluble con la humanidad.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5290 (25 de abril de 2022): 8-9.







Las referencias que aluden al mundo prehispánico por medio de la serpiente y el fuego retoman el sentido histórico como una parte fundamental en la obra de Eppens: la continuidad entre el pasado precolombino, la alusión al periodo virreinal en la figura del fraile y el futuro que se abre prometedoramente, como las alas prometeicas, son también una referencia a la cultura como un valor que deber permanecer y ser compartido. El repertorio de formas concebidas en este mural repite algunas de las soluciones utilizadas por el pintor a lo largo de su carrera en diferentes medios plásticos, como por ejemplo la representación de cuerpos contundentes y escultóricos de gran musculatura, el uso simbólico

de la serpiente como encarnación de la nacionalidad, el personaje alado protector, el puño cerrado del personaje principal en alusión a la virilidad, la fuerza y la actitud defensiva, entre otros elementos que nos permiten identificar el trabajo de Eppens.

En los murales de Ciudad Universitaria, Francisco Eppens puso en práctica por primera vez la técnica del mosaico vidriado, buscando no solamente asegurar la mejor conservación de una obra exterior, sino también potenciar los colores y las formas haciéndolos visibles desde una distancia considerable. La obra muralística en el *campus* universitario significó la posibilidad de llevar el diálogo entre pintura y arquitectura a un nivel superior, en el cual

el espectador tenía un papel dinámico como usuario del espacio y sus ambientes. Asimismo, permitió la experimentación con nuevas técnicas y materiales que tuvieron en cuenta la exposición a los elementos naturales y la integración con el entorno para el cual estaban destinadas las obras. La participación de Eppens y otros artistas que son considerados como una segunda generación de muralistas en un proyecto de esta envergadura representó finalmente la posibilidad de repensar el movimiento plástico a partir de nuevas iconografías que propusieron un corte histórico para el arte mexicano y su papel social durante las décadas subsecuentes.



Un mural abstracto de autor desconocido*

Aldo Solano Rojas

En 1957 la periodista Alma Reed publicó una de las primeras guías monográficas sobre la entonces flamante Ciudad Universitaria. Ilustrados con fotografías de Mark Turok, sus textos narraban la historia de la Universidad, desde su fundación como Real y Pontificia, pasando por la historia de su autonomía, para terminar en una detallada descripción del nuevo campus. Con fotografías a página completa y a todo color, la publicación enumeró y comentó los murales del Campus Central, todos menos uno: el de la entrada de la entonces Escuela de Veterinaria, a un costado de la Facultad de Medicina.

La publicación de Reed fue la primera de muchas en ignorar por completo a este mural. A pesar de insertarse de lleno en las tendencias de la arquitectura moderna mexicana, este objeto ha sido completamente borrado de la historiografía, su formato, ubicación, tamaño, técnica y, sobre todo, su contexto, nos ayudan a entender la posición del arte abstracto en el movimiento de integración plástica al momento de la concepción y construcción de Ciudad Universitaria.

El mural que nos ocupa sirve de vestíbulo al edificio diseñado por los arquitectos Félix Tena, Carlos Solórzano y Fernando Barbará Zetina,

pensado como un anexo a la Facultad de Medicina. Se trata de la única obra de arte abstracto de todo el Campus Central de la Ciudad Universitaria y el único mural exento, es decir, que se puede rodear por todos sus lados ya que no está adosado al muro del edificio. Siguiendo el ancho de la fachada norte, el mural se compone de 18 figuras irregulares, de distintos tamaños y colores —verde, amarillo, azul, rojo y blanco con manchas azul marino— sobre un fondo color gris, todo esto en mosaico de vidrio sobre concreto, sostenido por pilotis de metal. Aunque el mural es completamente abstracto, sus figuras bien podrían hacer referencia a la diversidad de animales que se estudiaban y resguardaban en Veterinaria.

A pesar de que muchas publicaciones que relataban los avances constructivos e informaban sobre los edificios de Ciudad Universitaria reparaban una y otra vez en los autores, dando crédito incluso a los jardineros, plomeros y electricistas, nada se sabe sobre el autor de este mural. Éste, aunque es tan diferente a los demás construidos en Ciudad Universitaria, no es una excepción en la arquitectura e integración plástica que se estaba construyendo en ese momento en México, aunque sí es uno de los más tempranos ejemplos de este tipo de aplicaciones. En la década de 1950, varios arquitectos integraron murales abstractos de mosaicos de vidrio a sus edificios, la mayoría de las veces con resultados exitosos. En 1953, por ejemplo, Carlos Mérida proyectó un extenso mural en la entrada del edificio de Reaseguros Alianza, obra de Enrique del Moral; dos años después, Mario Pani comisionó a Guillermo

Autor desconocido, sin título, sin fecha, mosaico, Antigua Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia, actual Facultad de Química, exterior del Edificio "B", fotografías de Ricardo Alvarado Tapia y de Diego Millán Tirzo (detalles), 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

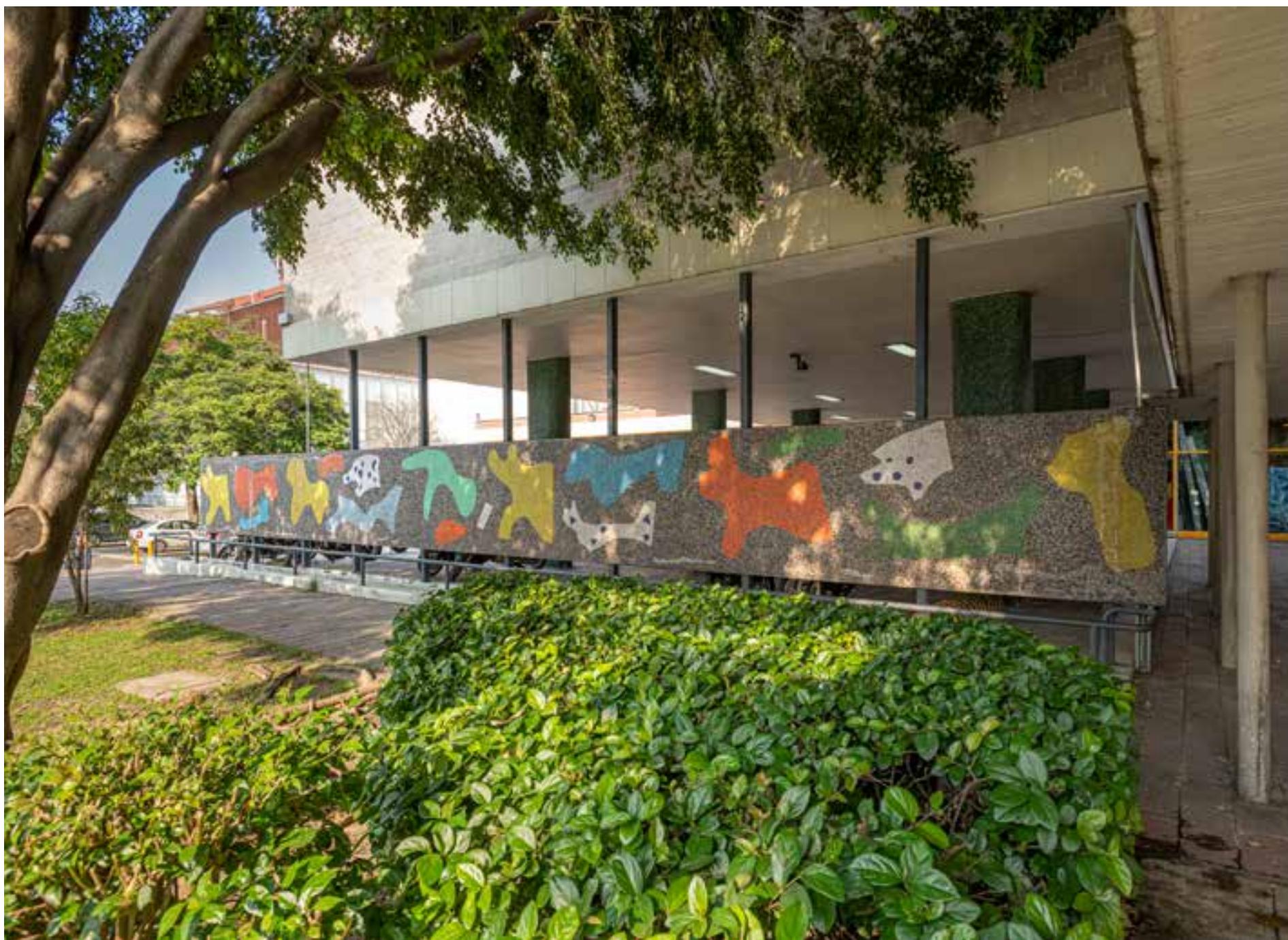
González para la decoración, también abstracta, de la plaza cívica de la Unidad Santa Fe, y en 1959 José Luis Benlliure diseñó dos murales de mosaico para su Conjunto Aristos. Todos ellos, además de ser abstractos, también funcionan como objetos que dan entrada a los diferentes cuerpos arquitectónicos, guardan las mismas proporciones, están sostenidos en pilotis y, como el de Ciudad Universitaria, tampoco están firmados. Los murales del Aristos son sorprendentemente similares al mural de Veterinaria y posiblemente también sean de la autoría de Benlliure, ya que él participó en la construcción del nuevo campus universitario, siendo el dibujante predilecto de Pani y Del Moral.

El mural de Veterinaria se inserta cómodamente en las tendencias arquitectónicas del momento, pero no con lo que se pensó para Ciudad Universitaria: figuración e iconografía cercanas a los discursos posrevolucionarios, títulos ilustrativos y nacionalismo explícito en la composición y hasta en los materiales. Al ser completamente abstracto y no tener un título que conozcamos, este mural fue fácilmente identificado como un objeto meramente decorativo, posible razón por la que fue ignorado en publicaciones y guías del patrimonio universitario. Al parecer, la preferencia por el realismo socialista fue más allá de los artistas, también influyó en los historiadores del arte y de la arquitectura.

Este mural es evidencia de la importancia que el Estado le dio al arte público como una herramienta de educación y propaganda, resistiéndose a asimilar el arte abstracto, el cual podría llegar a ser menos inmediato al momento de transmitir un mensaje específico. Esto sucedió en medio de las confrontaciones entre los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y los jóvenes artistas liderados por Mathias Goeritz, quienes querían romper con el arte oficial y experimentar con la abstracción que a los ojos de los primeros provenían de esferas burguesas y capitalistas; ninguno de estos artistas abstractos fue contratado para intervenir los edificios del nuevo campus.

Es muy probable que el mural de Veterinaria haya sido encargado a un arquitecto joven y que su tímido tamaño y composición se deban al dominio de la figuración en todo el complejo. Ciudad Universitaria resguarda en este mural un importante antecedente de lo que pocos años después sería una fórmula muy exitosa y, finalmente, la integración plástica que más cerca estuvo de los ciudadanos, depositada en edificios de oficinas, condominios, departamentos, así como dependencias públicas, muchas veces llenos de mosaicos coloridos y, por lo general, también abstractos.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5320 (29 de agosto de 2022): 14-15.



El proyecto de Diego Rivera para la Facultad de Química*

Itzel Rodríguez Mortellaro

El 19 de octubre de 1955, Diego Rivera se encontraba en Moscú. Ese día escribió una carta a su hija Ruth: “Estoy trabajando en croquis para ciencias químicas. Me tardé en volver a trabajar en el estadio, ese trabajo y el de ciencias químicas me interesan de más en más [...]. Gran perspectiva de cantidad de horas de trabajo, pero es cuestión de organización y se puede llevar todo al mismo tiempo, lo estoy planeando así con cuidado.”¹ El artista se acercaba a los 70 años de vida y había viajado a la Unión Soviética para tratarse un cáncer mediante radiaciones con bomba de cobalto e intentar evitar que la enfermedad progresara. La debilidad física del artista, sin embargo, no mermaba su entusiasmo para echar a andar nuevos proyectos ni para continuar insistiendo en finalizar obras que permanecían inconclusas, como el mural del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria y su serie de paneles murales en el corredor de Palacio Nacional.

El encargo propuesto a Rivera de realizar murales para los muros oriente y poniente del “edificio A” de la Facultad de Química no se llevó a cabo y tras la muerte del artista, en noviembre de 1957, este proyecto cayó en el olvido. Afortunadamente, existen dos bocetos a lápiz, con anotaciones del artista, que

brindan una buena idea de las características del proyecto general.² Estas imágenes ofrecen una oportunidad para abordar la última etapa en la trayectoria artística de Rivera, el alcance de su participación en el plan artístico del magno proyecto urbano y arquitectónico de Ciudad Universitaria, el proceso creativo que siguió para sus murales y sus concepciones en torno al papel de la ciencia química en la sociedad. El plan para realizar un proyecto en la Escuela de Ciencias Químicas supuso un gran reto debido a tres situaciones complejas: primero, los murales se ubicaría en paredes de dimensiones enormes, quizás las más grandes a las que se había enfrentado; segundo, debía garantizar la permanencia de la obra sobre superficies de concreto ubicadas a la intemperie; tercero, tendría que armonizar el tema y la composición artística de los murales con la función del edificio, su forma y los materiales de construcción.

El proyecto para la Escuela de Ciencias Químicas se solicitó a Rivera en 1955, cuando habían transcurrido tres años de la inauguración oficial del campus universitario. Sin embargo, apenas en 1954 comenzaban a funcionar algunas escuelas; en cuanto a los alumnos de Ciencias Químicas, terminaron de trasladarse al nuevo campus hasta 1956. El diseño arquitectónico de la actual Facultad de Química estuvo a cargo de Enrique Yáñez de la Fuente,

1. Diego Rivera, boceto para *La ciencia química presente en las principales actividades productoras útiles a la sociedad humana*, 1955, lápiz sobre papel, 71 x 47 cm, NSU Art Museum Fort Lauderdale; promised gift of Pearl and Stanley Goodman, PG2012.1.61

Guillermo Rosell de la Lama y Enrique Guerrero Larrañaga, con la asesoría de los ingenieros químicos Guillermo Cortina, Rafael Illescas y Manuel Madrazo. La estética del conjunto de Ciencias Químicas armoniza con otras escuelas del campus central porque comparten una arquitectura de estilo internacional. Son edificios de líneas sencillas y volúmenes geométricos, construidos con concreto y acero y en cuyas fachadas predomina el vidrio. Este tipo de arquitectura se convirtió en un emblema de modernidad durante el gobierno de Miguel Alemán.

En el contexto de su participación como muralista en Ciudad Universitaria, Diego Rivera creyó que en este complejo debía buscarse una integración plástica entre artes plásticas y arquitectura que, más allá de la obra misma, armonizara con aspectos sociales, políticos y económicos. En este contexto, la opinión que Rivera tuvo del estilo internacional era negativa pues veía este tipo de arquitectura como ajena a la realidad mexicana, que no guardaba ningún vínculo con la tradición de construcción local ni con el paisaje. El artista calificó los edificios de este estilo como “huacales vítricos” y “cajones” y aseguró que respondían al interés perverso de los empresarios de hacer dinero por encima de las necesidades del pueblo.³ Por ello, surge la pregunta inevitable frente a los bocetos de la Escuela de

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5340 (14 de noviembre de 2022): 12-13.

¹ “Chapopote y Pedro” en *Diego Rivera. Obras. Tomo III. Correspondencia*, reunida y presentada por Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez Mejorada, Obras de Diego Rivera (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1999), 244.

² Los dibujos originales se encuentran en una colección particular, con promesa de donación al NSU Museum of Art Fort Lauderdale.

³ “La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana”, en *Diego Rivera. Obras. Tomo I. Textos de arte*, compilación de Xavier Moyssén, Obras de Diego Rivera (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1996), 369-409.

Ciencias Químicas: ¿por qué aceptó Diego Rivera realizar un mural para un edificio de estilo internacional? La convicción del artista respecto a la ineludible complicidad que debía existir entre murales y arquitectura es determinante para entender la lógica detrás de sus decisiones artísticas. Para cada proyecto buscó soluciones que sortearan obstáculos de orden artístico, técnico e incluso ideológico.

Así, para su segundo encargo en Ciudad Universitaria, Rivera ideó estrategias para integrar sus murales a un edificio de concreto, vidrio y acero. La técnica artística propuesta fue el bajorrelieve en color, que logra un efecto tridimensional porque las formas sobresalen del fondo. Para ello, se debe rebajar levemente el muro y marcar el perímetro de las figuras para posteriormente tallarlas. Este tipo de relieve se usó en el Antiguo Egipto y aún pueden verse bajorrelieves de vivos colores en columnas y paredes de templos milenarios. Rivera debió usar conscientemente esta referencia a la arquitectura de la Antigüedad porque creía que la integración plástica se logró cabalmente en civilizaciones antiguas, donde el trabajo fusionado del arquitecto-escultor-pintor se desarrolló de forma unificada con la cosmovisión de la sociedad. Queda la incógnita de cómo implementaría Rivera esta propuesta en muros de concreto, ya que el artista nunca antes realizó bajorrelieves. Un bajorrelieve hubiera presentado un reto interesante —y colosal dadas las dimensiones de los muros— en una etapa del muralismo en que hubo innovaciones importantes en el campo de las técnicas y los materiales.

Otro aspecto notable que develan los bocetos es que Rivera aprovechó la retícula que marcan las ventanas en las fachadas horizontales del edificio

para estructurar una composición organizada en compartimentos, como estrategia para integrar la obra artística a un edificio de forma geométrica. Esta solución “disolvería” ópticamente el límite físico de los muros generando la ilusión de “ventanas” en el mural. Así, las “ventanas pictóricas” de los murales invitarían al espectador a “asomarse” a las actividades desarrolladas por las y los químicos en la industria farmacéutica y metalúrgica. En este sentido, puede pensarse que las representaciones establecían identidades con lo que realmente sucedía al interior del edificio, es decir la experimentación, creación y enseñanza dentro de los laboratorios y las aulas.

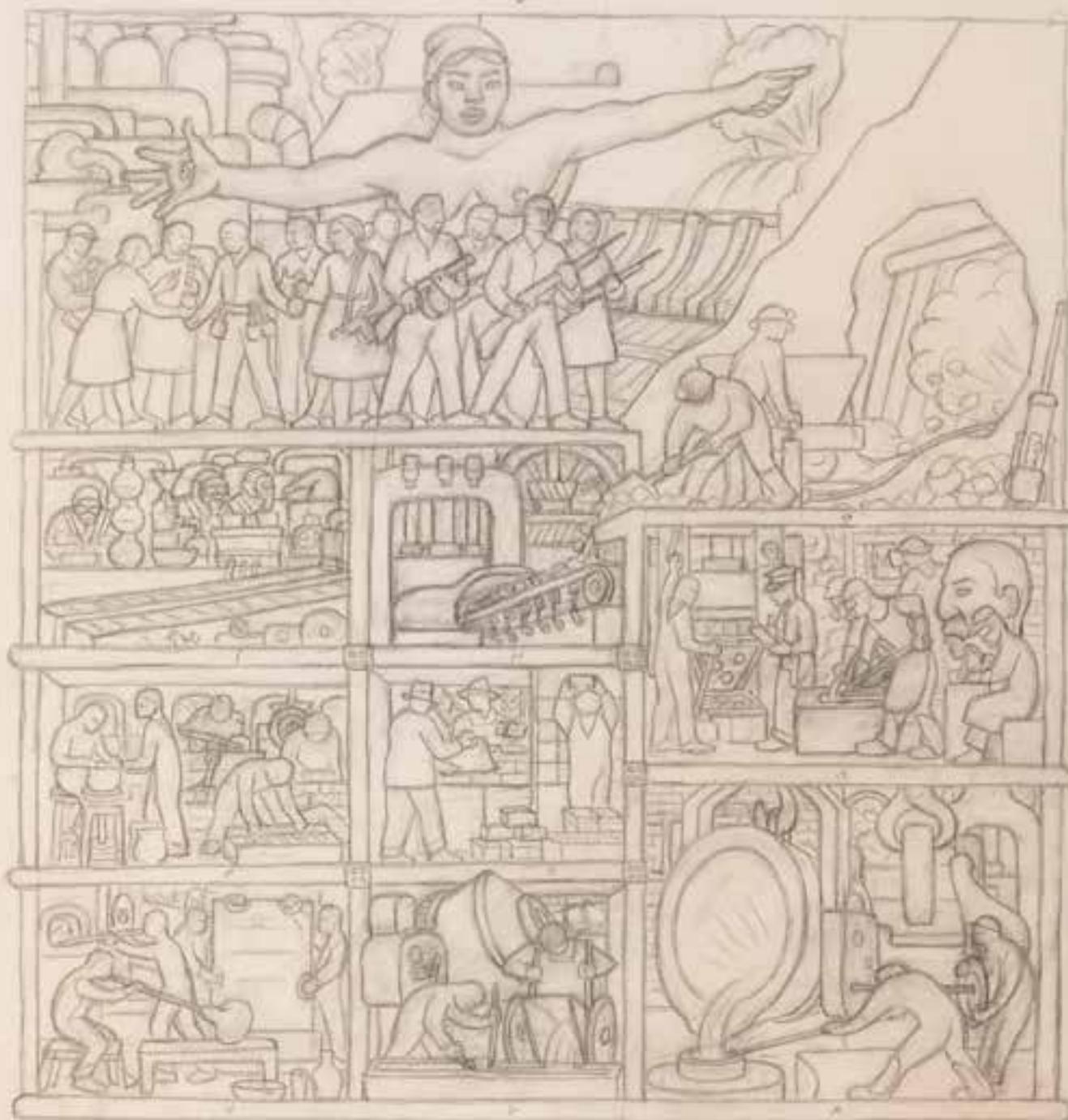
Los bocetos dedicados a la Escuela Ciencias Químicas muestran una composición racional que, en su orden y jerarquía, propone significados. Cada boceto presenta una figura alegórica de grandes proporciones que extiende su sentido simbólico sobre las actividades representadas. Estas alegorías están personificadas por un hombre y una mujer que entrañan significados que completan el planteamiento general de la obra. La alegoría masculina ampara imágenes de la industria pesada, la minería y el trabajo metalúrgico, donde participa el químico metalúrgico. En este boceto predomina la presencia masculina. Por el contrario, la alegoría femenina acoge escenas que aluden a la investigación bioquímica y farmacéutica, esenciales para el desarrollo de medicinas. Aquí también vemos imágenes que refieren el papel de la agroquímica en la producción de alimentos en el campo. En este boceto hay mayor presencia de mujeres.

En las imágenes de los bocetos, Rivera propone una sinergia entre el desarrollo industrial, la producción de bienes, la construcción de obras de infraestructura y el compromiso social y político de

2. Diego Rivera, boceto para *La ciencia química presente en las principales actividades productoras útiles a la sociedad humana*, 1955, lápiz sobre papel, 71 x 47 cm, NSU Art Museum Fort Lauderdale; promised gift of Pearl and Stanley Goodman, PG2012.1.62

los científicos en “la defensa de la Patria y de la Libertad”. La ideología comunista del artista determina su idea de la misión social, pero también política, que debe cumplir el conocimiento científico. Las diferentes actividades que realizan las mujeres y los hombres dibujados en los bocetos se alinean a la aspiración del progreso común por medio del trabajo colectivo y organizado. El quehacer técnico y científico, en el campo y en la ciudad, cumple una función específica que contribuye al avance del sistema económico. Asimismo, la interacción armónica entre máquinas y personas trasluce una imagen positiva de la industrialización como vehículo de prosperidad social. Aquí, como en otros ciclos murales de Rivera, se destaca la cadencia rítmica de cuerpos que realizan actividades laborales valiéndose de tecnología artesanal o industrial.

El proyecto de murales para la Escuela de Ciencias Químicas no se llevó a cabo. La salud frágil de Rivera, los desencuentros entre muralistas y arquitectos, el radicalismo político del artista en esos años de guerra fría, la complejidad técnica de la empresa mural monumental o la insuficiencia de fondos para llevar a cabo el proyecto, alguna de estas causas, o el conjunto de ellas, desempeñarían un papel en que esos dibujos no se convirtieran en algo más. Los dos bocetos realizados por Diego Rivera en 1955 en un hospital de Moscú quedaron como la huella primigenia de la existencia irrealizada de la obra material. Aunque estos trazos no alcanzaron expresión plástica concreta, en el siglo XXI sus imágenes llegaron a uno de los muros que albergaría los murales cuando fueron proyectadas en un espectáculo multimedia, en el marco de las conmemoraciones por los 105 años de la Escuela de Ciencias Químicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.



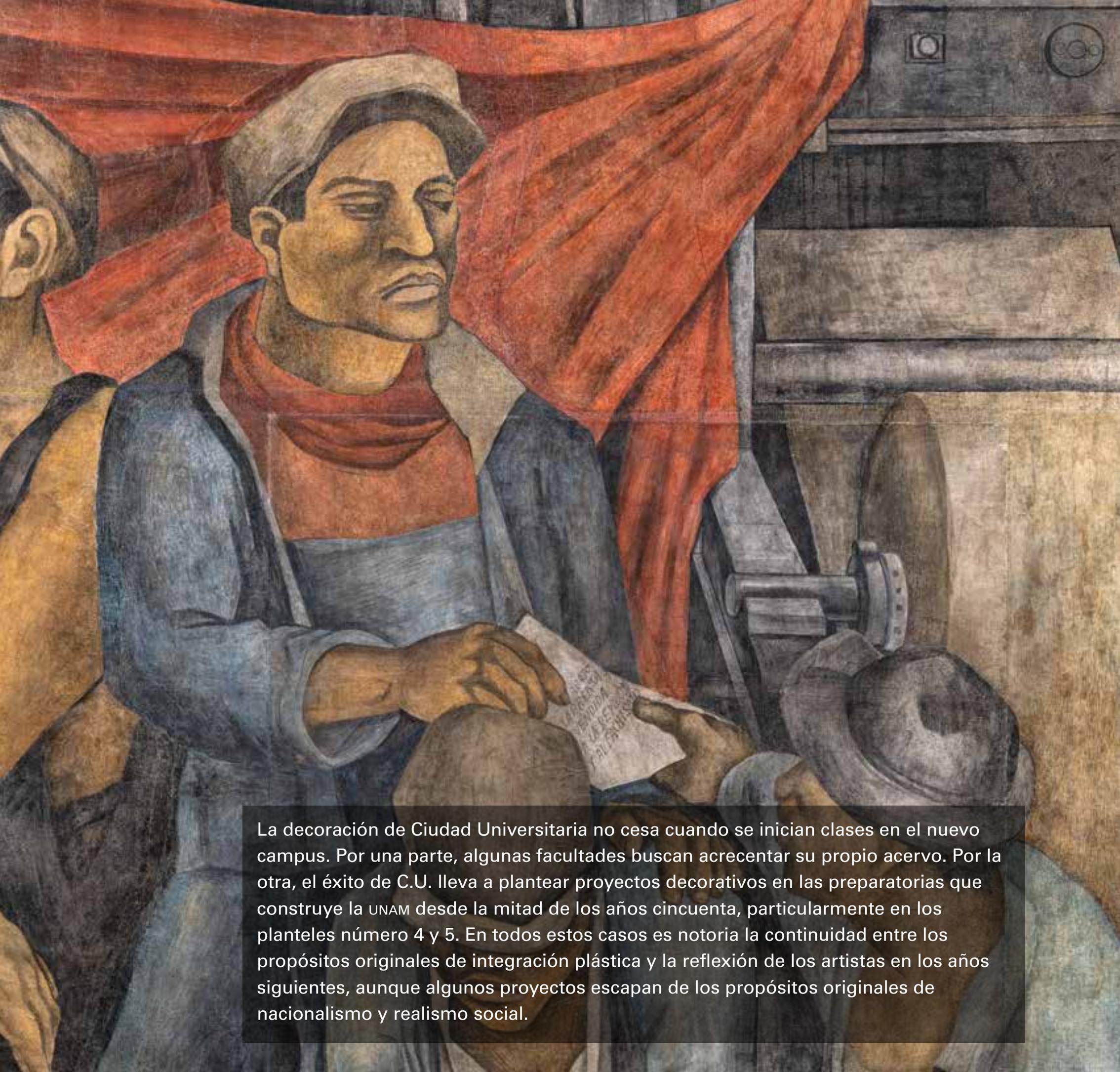
Eugen Krieger

Baut. de exposición para un taller en color sobre el mundo que mira al occidente en el
 edificio de la Facultad de Ciencias Físicas de la U.N.A.M. en la U.S.
 Tema general para esta zona, el que mira al oriente: = La ciencia humana a través en los principales
 actividades productoras vitales a la sociedad humana.
 Representaciones concretas: a) producción de hierro y acero. b) cerámica. c) vidrio. d) historia de materiales de plástico
 huleca, metalurgia, bronce, aluminio, aluminio, mineralización. e) agua, plásticos y cerámica en la construcción
 arquitectónica. f) aluminos y cerámica. g) mineral. h) huleca de los plásticos. i) con las máquinas
 explosivos, el químico, sus procesos se entregan a los ciudadanos para experimentación. = través
 del uso de agua vital las operaciones para llevar los procesos de investigación, avanzar los métodos
 vitales y procesos a la sociedad de la tierra, y para que la ciencia elaborando la ciencia del uso
 común de a todos sus seres y conde el carácter de la defensa de la Patria y la libertad.



Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, 1936, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez, Posgrado de la Facultad de Derecho, fotografías de Catalina

Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



La decoración de Ciudad Universitaria no cesa cuando se inician clases en el nuevo campus. Por una parte, algunas facultades buscan acrecentar su propio acervo. Por la otra, el éxito de C.U. lleva a plantear proyectos decorativos en las preparatorias que construye la UNAM desde la mitad de los años cincuenta, particularmente en los planteles número 4 y 5. En todos estos casos es notoria la continuidad entre los propósitos originales de integración plástica y la reflexión de los artistas en los años siguientes, aunque algunos proyectos escapan de los propósitos originales de nacionalismo y realismo social.

La continuidad y la ruptura

Los murales de la Facultad de Derecho*

Fernando Serrano Migallón

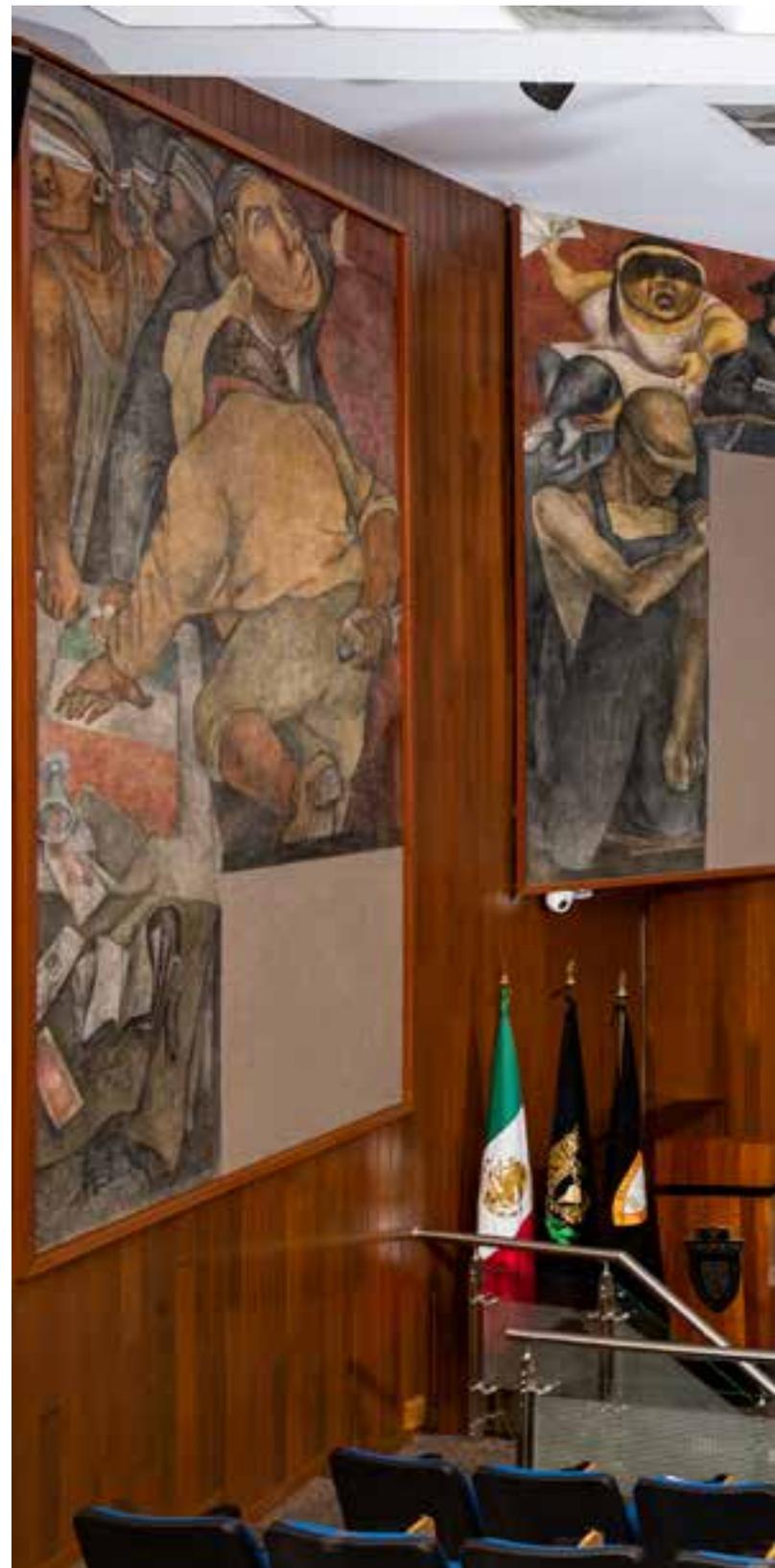
Las instituciones de educación superior tienen la obligación de formar profesionalmente a sus alumnos para que puedan desarrollar de manera adecuada las diferentes carreras que han elegido, pero una universidad pública y autónoma como es la UNAM tiene además la obligación no sólo de instruir a sus alumnos, sino de formarlos, entendiendo esto como el ejercicio de ese compromiso social que los convertirá en ciudadanos responsables y que, al mismo tiempo, los dotará de una cultura amplia en artes, literatura y cultura en general. Esta cultura será el complemento de la capacidad técnica del ejercicio profesional.

La Ley Orgánica de la Universidad Nacional establece tres obligaciones: transmitir el conocimiento mediante la enseñanza, crear nuevo conocimiento por medio de la investigación y acercar los beneficios de la cultura a las más amplias capas de la población que sea posible. Una cuarta misión, que no está establecida en la ley pero que desde su creación y particularmente en los últimos tiempos es fundamental, es ser conciencia crítica de la nación. Para cumplir con ese único compromiso, tiene que acercarse permanente y paulatinamente a esa verdad que es un ideal inalcanzable, pero que no por ello se puede dejar de buscar.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5310 (25 de julio de 2022): 3-5.

Desde la concepción misma de Ciudad Universitaria se asumió la decisión de continuar con la labor realizada en los recintos históricos del antiguo barrio universitario de plasmar la historia de México y de forma crítica los problemas sociales del país, misión hecha por los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros y otros. En el nuevo espacio edificado única y exclusivamente para la educación superior, esta intención se trasladó del interior al exterior de los edificios y los nuevos recintos llenaron sus muros externos con pinturas que han sido y son orgullo de México y admiración del mundo. Muchas dependencias contaron con obras de pintores mexicanos, los más impactantes fueron: el Estadio Olímpico, la Biblioteca Central, las facultades de Medicina y de Ciencias. Muchos proyectos iniciados no se terminaron por falta de tiempo, por la premura de terminar Ciudad Universitaria, por el cambio de gobierno federal y por la falta de recursos, como pasó con el mural que debía rodear el Estadio Olímpico.

Otros no llegaron a iniciarse, como el mural de Carlos Mérida destinado a la Facultad de Derecho llamado *Los pájaros*, basado en una obra de Aristófanes y otro en terracota para la Facultad de Química. Quizás el área menos agraciada fue el edificio de Humanidades: la Facultad de Filosofía y Letras sólo tuvo dos esculturas, una dedicada a fray Alonso de

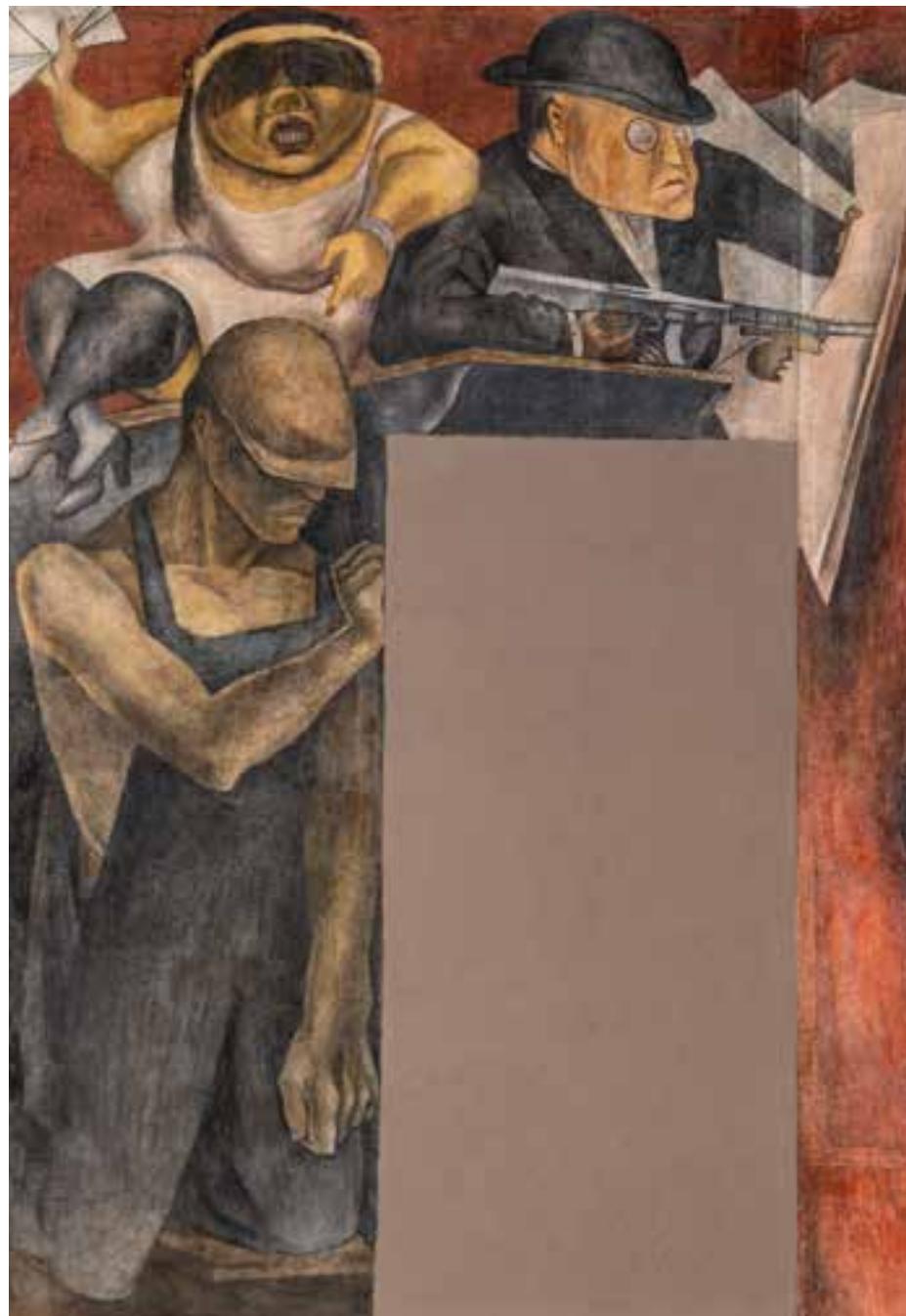


1. Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, 1936, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez, Posgrado de la Facultad de Derecho, fotografías de Catalina Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM





2. Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *La lucha sindical y la defensa al derecho a huelga*, 1936, fresco, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez, Posgrado de la Facultad de Derecho, fotografía de Catalina Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



3. Equipo de la LEAR (Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *La justicia*, 1936, fresco, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez, Posgrado de la Facultad de Derecho, fotografía de Catalina Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

la Veracruz y otra a Dante Alighieri; la entonces Escuela Nacional de Economía, un pequeño mural en el Auditorio Narciso Bassols, y la Facultad de Derecho, al no haber contado con el proyecto de Mérida, no tuvo ninguna obra en su haber.

Entre 2000 y 2008, la Facultad de Derecho se planteó la necesidad de acercar la vida cultural a los alumnos y enriquecer el acervo artístico de la dependencia, que para ese momento sólo contaba con un mural, instalado en la década de 1990 en el entonces nuevo edificio de la biblioteca y debido al pincel de Sofía Bassi. Dentro de la política cultural



4. Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, 1936, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez, Posgrado de la Facultad de Derecho, fotografías de Catalina Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

se puso especial interés en continuar con la tradición de reconocer los méritos de los profesores de la propia Facultad con dos preseas altamente valoradas por los docentes: la Prima de Leyes Instituta, para docentes, y la Lex, para aquellos que publicaran libros jurídicos. Al mismo tiempo, se establecieron premios para los alumnos que participaban en los concursos nacionales o internacionales y que por su esfuerzo obtenían los primeros lugares, y una distinción denominada Isidro Fabela para aquellos extranjeros que hubieran hecho una labor importante en favor del derecho y la justicia, y así fueron

recibidos en la Facultad personajes como José Saramago, Friedrich Katz, Baltasar Garzón o Ernesto Cardenal.

En materia artística, se hizo una labor intensa para poder instalar en los muros de los salones de la Facultad obras de pintores mexicanos.

Cronológicamente el primero de ellos fue el de Sofía Bassi, el cual fue ubicado en el edificio de la flamante Biblioteca Antonio Caso. Es un mural surrealista, como toda la obra de esa autora, que se llama *Sabiduría es paz*, en el que se plasma la idea que se puede llegar a la paz por medio del conoci-

miento; en ella destaca la frase de Benito Juárez "El respeto al derecho ajeno es la paz".

Tal vez la obra más importante por tamaño y por la vida azarosa que tuvo es el mural pintado por Pablo O'Higgins y un equipo de artistas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios para los Talleres Gráficos de la Nación en el edificio que estaba en la Plaza de la Ciudadela. Fue pintado en 1937 y, una vez que los talleres salieron de ese espacio; la pintura fue desprendida de los muros y llevada al taller de restauración del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde permaneció prácticamente



5-6. Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *Momentos de Lucha de los Trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación*, 1936, fresco, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez, Posgrado de la Facultad de Derecho, fotografías de Catalina Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



olvidada por casi 50 años hasta que el gobierno organizó una exposición itinerante de arte mexicano en la que se incluyó un fragmento de la obra. Una vez terminada la muestra, regresó a las bodegas de Bellas Artes y volvió a dormir en paz y olvido. En 1985 se produjo un terremoto en la Ciudad de México que afectó muchísimos edificios, entre otros el Archivo General de Notarías, que corría riesgo serio de derrumbarse. Hubo que adaptar rápidamente nuevas instalaciones donde ubicar el que quizá es el archivo más importante de América. En

el nuevo edificio adaptado para este fin había un amplio vestíbulo en el que se pensó que podía colocarse la obra de O'Higgins. Se llegó a un acuerdo entre el Departamento del Distrito Federal y el Instituto Nacional de Bellas Artes, este último restauraría los murales con cargo al gobierno capitalino y a cambio se firmaría un contrato de comodato por 99 años. Los murales quedaron instalados, pero como pasa muchas veces al cambio de sexenio las nuevas autoridades pensaron en deshacerse de ellos y fueron regresados a las bode-

gas de Bellas Artes. En 2004 se logró un nuevo acuerdo esta vez entre Bellas Artes y la Universidad Nacional Autónoma de México para que por 99 años el mural pasara a las instalaciones de la Facultad de Derecho y fuera colocado en el edificio de posgrado.

O'Higgins, a pesar de ser fundamentalmente un pintor de caballete, tiene tres o cuatro murales verdaderamente extraordinarios: uno fuera de la Ciudad de México, otro en el mercado Abelardo L. Rodríguez y este de la Facultad de Derecho. La mayor parte del mural está instalado en el auditorio



7. Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *Trabajador con una máscara de gas*, 1936, vestíbulo del Posgrado de la Facultad de Derecho, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

que, para honrar la memoria del extraordinario profesor que fue Antonio Martínez Báez, lleva su nombre. Cuando se entra al recinto se tiene la impresión de ingresar a una capilla medieval rodeado de santos y ángeles laicos que protegen el trabajo y a los obreros (figs. 1-6).

El mural se puede analizar desde varios puntos de vista, dos de ellos fundamentales. Uno es el mensaje político e ideológico. Representa la defensa de los derechos obreros y hay una crítica a los líderes corruptos, en particular a Luis N. Morones, mítico



8. Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *Caja de caudales*, 1936, Auditorio Dr. Eduardo García Maynez, Facultad de Derecho, fotografía de Catalina Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

líder protegido por el general Plutarco Elías Calles, quien pretendió anular el derecho de huelga y fue expulsado por Lázaro Cárdenas junto con el ex presidente cuando se dio el rompimiento entre ambos. En el mural aparece su figura, la cual, si bien es perfectamente identificable, tiene una realización caricaturesca para evitar la cólera gubernamental.

El segundo análisis, desde luego, sería respecto a su calidad técnica y artística, que hace gala de sus mayores y mejores capacidades estéticas dejando una

obra emblemática a la entrada del edificio: quizás el fragmento mayor, el cual estaba colocado en el piso de la escalera y servía de plafón al vestíbulo, así como dos pequeñas porciones que representan el interés de los capitalistas por el dinero (fig. 8) y la carabina revolucionaria de defensa de los obreros (fig. 9), ambos en el mundo en el Auditorio Eduardo García Máynez.

Hay otros tres murales de la Facultad de Derecho, éstos de menor formato y también cedidos por Bellas Artes. Dos fueron pintados por María Izquierdo en un arrebatado de soberbia e indignación. Había sido



9. Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins), *Fusil con bandera roja*, 1936, Auditorio Dr. Eduardo García Maynez, Facultad de Derecho, fotografía de Catalina Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

10. María Izquierdo, *La tragedia*, 1946, Auditorio Ius Semper Loquitur, Facultad de Derecho, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

11. María Izquierdo, *La música*, 1946, Auditorio Ius Semper Loquitur, Facultad de Derecho, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

12. Federico Cantú, *Madonna*, 1953, Auditorio Sala de Juicios Orales 1 Doctor Alfonso Noriega Cantú, Facultad de Derecho, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

seleccionada por el Departamento del Distrito Federal para pintar la escalera y el plafón del edificio del antiguo Cabildo de la Ciudad de México. Se firmó el contrato, hizo el proyecto, colocó los andamios. Los muros de la escalera serían una alegoría a la historia, el desarrollo y el futuro de la Ciudad de México, y el plafón estaría dedicado a las artes y las ciencias. Las autoridades consultaron con Rivera y Siqueiros y ambos, pero sobre todo Siqueiros, se opusieron abiertamente diciendo que la artista no estaba capacitada para efectuar la obra, por lo que cancelaron el contrato y ella, profundamente desechada, realizó estas dos obras en óleo sobre tela en las que manifiesta su maestría y su capacidad para realizar murales con la técnica tradicional y en el tamaño requerido. Es así como, a causa de una envidia, la Facultad de Derecho cuenta con dos obras únicas en la historia artística del país como son *La tragedia* y *La música* (figs. 10 y 11).

El tercero es obra de Federico Cantú, amigo de Alfonso Noriega, inolvidable profesor de la Facultad,

que al construir su casa en el Pedregal de San Ángel quiso colocar en su biblioteca una obra de este autor, quien ejecutó en medio de un paisaje mexicano una *Madonna* de tipo renacentista para la que utilizó como modelo a Sara Eugenia, hija del catedrático (fig. 12). Con el paso del tiempo y tras la muerte del maestro Noriega, la casa se puso en venta y fue adquirida por un ex presidente de la República, a cuya esposa no le gustó el mural y pidió que fuera retirado, y como ella no lo quería, Bellas Artes estaba en libertad de hacer con él lo que quisiera. Las autoridades del Instituto, conocedoras de esta historia, se pusieron en contacto con la Facultad, que de forma por demás entusiasta acogió la obra que está en el auditorio dedicado a la memoria del Dr. Alfonso Noriega Cantú.

Otro mural de vida azarosa y de un origen completamente distinto es el denominado *Conquista y destrucción de México Tenochtitlan* debido al ingenio y el arte de Francisco Moreno Capdevila (fig. 13). El artista fue contratado en 1953 por el

Departamento del Distrito Federal para pintar un mural en lo que sería el Museo de la Ciudad de México y que estaría en el pequeño recodo del edificio que uniría una gran sala del México azteca con otra dedicada a la época colonial. Al ser un recodo, el artista tuvo que ingeniar la forma de aprovechar un espacio reducido para un tema amplio y complejo. Realizó una obra de arte magnífica en la que se plasma el dolor de la Conquista, el fragor de la batalla y la tragedia de los vencidos. En 2006, las autoridades culturales de la Ciudad de México decidieron cambiar la museografía y este mural fue quitado de su lugar y enviado a un patio posterior en condiciones lamentables, cubierto por una simple lona a la intemperie. Habiendo conocido esta circunstancia, se planteó la posibilidad de que fuera prestado en comodato como las demás obras por 99 años a la UNAM. Se habló con todas las instancias gubernamentales de la ciudad. Todas en lo individual estaban de acuerdo, pues no les interesaba la obra, pero tampoco querían tomar la decisión. Sin



13. Francisco Moreno Capdevila, *Conquista y destrucción de México-Tenochtitlan*, 1964, Auditorio Benito Juárez, Facultad de Derecho, fotografía de Ernesto Peñaloza Méndez, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, y *Gaceta UNAM* (detalle)

14-15. Guillermo Meza, Pepita S. de Meza, Rafael Altamira, Héctor Ugalde (ayudantes), *Valle de México*, 1957, vestíbulo del Salón de Directores, Facultad de Derecho, fotografías de Catalina Hernández Monroy, Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

embargo, poco a poco se logró el acuerdo entre todos. En este caso, la restauración y el transporte —pues es un muro de varias toneladas— tendrían que ser costeados por la Universidad. Al no poder entrar por ninguna de las puertas de la Facultad, hubo que quitar y ampliar una de las ventanas del Auditorio Benito Juárez donde está instalado y luce quizás mucho más que en el lugar para el que fue pintado originalmente: 10 años después se llegó a un nuevo acuerdo con el Gobierno de la Ciudad de México y el contrato de comodato fue sustituido por otro de donación y actualmente pertenece al patrimonio universitario.

Otra obra, también donada desde el inicio a la Universidad es la pintada por Guillermo Meza denominada *Paisaje del Valle de México* (figs. 14-15). Una empresa industrial se comunicó con Bellas Artes para pedirles que retiraran un mural, pues habían decidido cambiar la decoración y querían deshacerse de él. El INBA lo ofreció en donación a la Universidad. A pesar de las dimensiones, se pudo habilitar un magnífico espacio en el vestíbulo del primer piso a la

entrada del salón de usos múltiples de la Facultad. Como dato curioso, la pintura fue realizada a finales de los años cincuenta del siglo pasado, cuando la entonces Unión Soviética puso en órbita el primer satélite artificial y en el cielo se ve un pequeño punto color plata que es el *Sputnik*.

Decía Ortega y Gasset que cultura es lo que le queda al individuo cuando olvida todo lo que se le había enseñado. Transmitir el conocimiento en las condiciones en que los alumnos pueden educarse profesionalmente en medio de un rico entorno cultural y artístico les da una ventaja adicional en su formación y en su visión del mundo.





1. Mathias Goeritz, *Poema plástico*, 1987, réplica del original, el cual fue realizado en 1953 en el Museo Experimental El Eco, Facultad de Arquitectura, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2013, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Poema plástico, de Mathias Goeritz*

Rita Eder

El 5 de octubre de 1987 en la *Gaceta de la UNAM* se anunció, en términos oficiales, la instalación del *Poema plástico*, obra de Mathias Goeritz, en la biblioteca en ese entonces llamada Lino Picaseño y ahora Lilia Margarita Guzmán y García de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. El *Poema plástico*, construido en hierro negro y compuesto por caligrafías distintas, está montado sobre un alto muro (580 × 690 cm) y pintado en amarillo intenso. Se trata de una réplica del poema que originalmente fuera instalado en El Eco (1953), la primera iniciativa de arquitectura escultórica diseñada por el artista alemán, radicado en México desde 1949, y cuya función es servir de museo experimental.

Mucho se ha escrito sobre El Eco y sus afinidades con el Cabaret Voltaire de Zúrich, fundado por Hugo Ball en 1916. Goeritz se identificaba por sus propias vivencias de guerra con este personaje nietzscheano empeñado en encontrar el sentido del arte en tiempos de conflicto bélico y de destrucción de los valores estéticos establecidos. La revaluación del arte fungía como un acto de restitución y un reencuentro con su sentido. Esta ha sido la versión del artista y sus motivos para embarcarse en el proyecto. El Eco, construido bajo la premisa de un complejo concepto con diversos significados de carácter filosófico, se

manifestó a través de expresiones heterogéneas como la arquitectura, la escultura religiosa y los oros monocromáticos fundamentados en versículos del Viejo Testamento.

Poema plástico forma parte de su idea de una arquitectura emocional que en el caso de El Eco contribuyó a la noción escenográfica del edificio caracterizado por muros con ángulos levemente diagonales y nunca de 90 grados. La obra ha sido interpretada como un antecedente de los trabajos de Goeritz en el terreno de la poesía concreta, concepto que ha sido definido de varias formas, y cuya disquisición prevalente es la que afirma características como la creación de artefactos verbales y atributos sensoriales como el sonido y el ritmo, con un mayor énfasis en la visualidad y la subversión del orden poético en el espacio. Todo ello también puede ser abordado desde la cualidad bidimensional de las letras impresas o desde la tridimensionalidad de las palabras en relieve y de los ideogramas esculpidos.

En esta obra, Goeritz aglutina lo primitivo y lo arcaico, como puede verse tanto en el primer conjunto de signos que algunos han interpretado como escritura cuneiforme; y en el segundo conjunto de signos, conformado por caracteres basados en una interpenetración de la caligrafía árabe. El poema remata al final con una sola línea de formas encadenadas. El color amarillo del gran muro donde incrusta sus letras quizá fue pensado como una alternativa moderna al movimiento de pintura mural, puesto que parte del principio de la abolición del relato en el campo de las artes visuales por medio

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5302 (6 de junio de 2022): 10-11.



၅၁၆.၄၀၇၀
၇-၁၂-၁၅၇၀
၀၀၆၈၃၆
၇-၁၂-၁၅၇၀

၀-၁၂-၁၅၇၀
၇-၁၂-၁၅၇၀
၀-၁၂-၁၅၇၀
၇-၁၂-၁၅၇၀

၀-၁၂-၁၅၇၀



2. Mathias Goeritz, *Poema plástico*, 1953, restauración de 2004-2005, Museo Experimental El Eco, fotografía de Diego Millán Tirzo, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

de una caligrafía que sólo quiere ser gesto y visualidad. Esta es una primera incursión del artista en este género. Más tarde —hacia mediados de los años sesenta—, Goeritz hará trabajos más afines a la estética del concretismo y en México será el representante más importante de este movimiento internacionalista.

El *Poema plástico* pensado para El Eco puede interpretarse como ese momento de transición entre el conjunto de las obras del artista que se desplaza de la herencia del expresionismo hacia su original invención de una arquitectura escultórica o escultura arquitectónica abstracta. En palabras de Goeritz:

La relación entre arquitectura y escultura es un tema que me ha preocupado desde 1952, año en que escribí el “Manifiesto de la arquitectura emocional” (contra el



funcionalismo vulgar) comenzando con la construcción de un museo vivo y experimental, El Eco, en Ciudad de México. Construí este edificio como una escultura, sin planos exactos. En esta construcción, pintura, escultura y arquitectura eran una sola y misma cosa.¹

En 1987, año de la réplica, El Eco se había desvanecido por una compleja serie de transformaciones e intervenciones. La reposición es un homenaje al maestro y a su curso más exitoso, Educación Visual, que impartió por más de 30 años. No sería

¹ Mathias Goeritz, “Sin título”, *Aujourd’hui art et architecture* 53 (Boulogne, mayo-junio de 1966): 97 [traducido al castellano y publicado por Leonor Cuahonte en *Los ecos de Mathias Goeritz* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1997), 76].

sino hasta el 2006, más de 15 años después de la muerte de Goeritz, que la UNAM se encargaría de rescatar y restaurar tan importante obra en la trayectoria del artista.

Quizá uno de los reconocimientos más apreciados e inesperados en la vida de Goeritz en México provino de quien a inicios de la década de los años cincuenta del siglo pasado, a poco tiempo de llegar a México, lo había atacado como sólo él sabía hacerlo. El 25 de septiembre de 1967, David Alfaro Siqueiros envió una carta a Mathias Goeritz desde su Escuela Taller donde lo invitaba a colaborar en una amplia exposición sobre obras de carácter público. Definía Siqueiros que se pretendía hacer una revisión del movimiento muralista a partir de 1922 y hasta ese momento de todo tipo de obras de carácter público sin restricciones de estilo o lenguaje artístico: “Sin

ningún carácter discriminatorio en cuanto a tendencia de las mismas.”²

Si bien la incursión de Goeritz en el campo de lo mural fue ocasional, su trabajo, como lo reconoció Siqueiros, y como también lo hizo la UNAM mediante el gran proyecto del Espacio Escultórico, en colaboración con otros artistas, se inscribe como esta segunda fase del arte público en México.

² David Alfaro Siqueiros, “Carta a Mathias Goeritz”, 25 de septiembre de 1967.

Carlos Mérida, *Abstracción integrada*, 1967, reubicada en 1987 en la entrada al campus que se encuentra en avenida Insurgentes Sur y circuito Maestro Mario de la Cueva, fotografías anónima, años ochenta, y de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Abstracción integrada, de Carlos Mérida*

Louise Noelle

UNAM: 100 años de muralismo 158

A finales de la década de 1980, un mural de mosaico de talavera sorprendía a los visitantes que llegaban por la Avenida de los Insurgentes al flamante Centro Cultural Universitario. Se trataba de un largo muro de casi 35 metros que se desplantaba sobre el usual terreno rocoso de Ciudad Universitaria de la UNAM. Esta original obra de arte público, que intrigaba al automovilista que lo veía al pasar, tenía una larga historia a la que vale la pena acercarse.

Por una parte, se debe recordar que el autor, Carlos Mérida, nacido en la ciudad de Guatemala el 2 de diciembre de 1891, había tenido sus inicios dentro del campo de la música. Sin embargo, una incipiente sordera lo indujo a cambiar el piano por los pinceles, relacionándose con otros jóvenes artistas y con un amigo de Pablo Picasso recién llegado a tierras guatemaltecas, Jaime Sabartés. Fue este último quien propició el viaje de Mérida a París, en 1912, con el que se introdujo en las vanguardias. En 1920, marcha a México para presentar una exposición de su obra; este era un momento crucial para el movimiento muralista y, en 1922, participa como ayudante de Diego Rivera en el mural *La creación*, del Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Asimismo, por esa época colabora con

Manuel Gamio en los trabajos arqueológicos de Teotihuacan, lo que le permite reafirmar su convicción de que las expresiones prehispánicas debían integrarse al pensamiento artístico del momento.

En un primer periodo, las obras de Carlos Mérida oscilan entre el surrealismo y la abstracción; sus cualidades de gran dibujante y de excelente colorista, con figuras estáticas, planas y bien definidas, se inclinan por un acercamiento a lo autóctono. Será a partir de los años cuarenta del siglo pasado que su expresión se volverá geométrica por excelencia, con líneas rectas que se entrecruzan y delimitan con precisión las diferentes áreas, un estilo que conservará con variantes hasta su muerte. Además, se debe señalar que, en diversas ocasiones, se inspira en textos y códices prehispánicos, en particular en el *Popol Vuh*. Este periodo es de gran riqueza, ya que el ritmo de la música, la danza y la arquitectura se hacen presentes en sus creaciones, no sólo por sus antecedentes y su presencia como director del Departamento de Danza de la Secretaría de Educación Pública en 1934, sino por la relación que establece en Norteamérica con antiguos miembros de la Bauhaus, como Walter Gropius y Josef Albers, y arquitectos mexicanos como Mario Pani y Enrique del Moral.

Con estos antecedentes, a mediados del siglo XX, Mérida retorna al muralismo, pero dentro de sus propias premisas, afirmando que “El viejo concepto del muralismo mexicano ha dejado ya de ser [...] la pintura hay que fundirla en el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación. Éste es el

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5294 (9 de mayo de 2022): 12-13.







muralismo que avizoramos.”¹ De este modo, queda claro que, para él, el muralismo había dejado de ser el medio de expresión de una postura ideológica, en aras de lograr una propuesta conjunta de arte y arquitectura. Probablemente, el mejor resultado de lo que llamaba “arte funcional” haya sido en compañía de Mario Pani y Salvador Ortega en el Centro Urbano Benito Juárez, en 1952, destruido por el sismo de 1985. Sobre estos notables ejemplos realizados en concreto, Mathias Goeritz escribió que se trataba de “Una coordinación extraordinariamente

feliz, de una integración rara vez obtenida [...] verdadera armonía [...]. Arte del porvenir, sin demagogias, pero eminentemente universal.”²

No se puede soslayar que la obra mural de Carlos Mérida enfrentó graves pérdidas a lo largo del tiempo, en parte debido a que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, de 1972, no contempla la protección de la obra artística de extranjeros. Por ello, resulta especialmente venturoso que la UNAM haya recibido y conservado uno de sus murales.

Resulta necesario acercarnos también a la obra arquitectónica de Carlos Mijares Bracho (1930-2015), quien gozó de amplio reconocimiento por su talento plástico y la pasión por su oficio. En su trabajo temprano de los años setenta, realizó significativas muestras de arquitectura industrial. Entre ellas encontramos una obra en la colonia Industrial Vallejo, un sitio destacado de este género: la Fábrica de Bujías Champion de 1967. Dentro de la arquitectura anodina de la zona industrial al norte de la ciudad, este edificio se destacaba por la solución de la nave industrial, basada en una serie de paraboloides hiperbólicos, llamados comúnmente paraguas de concreto, que favorecían la luminosidad del interior. Sin embargo, la fábrica era especial-

¹ Carlos Mérida, “Conceptos plásticos”, en *El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida* (México: UNAM, 1963).

² Mathias Goeritz, “La integración plástica en el C.U. Presidente Juárez”, *Los multifamiliares de pensiones* (México: Editorial Arquitectura, 1952).



mente notoria al exterior, ya que su barda ofrecía orgullosa un mural en mosaico de talavera poblana de Carlos Mérida: *Abstracción integrada*.

Dos décadas más tarde, la fábrica decidió cerrar sus puertas, por lo que el director de la empresa, Gonzalo Pereira, se acercó al arquitecto y diseñador Luis Almeida para consultarle sobre el destino que pudiese tener la obra artística. Fue un afortunado azar, ya por esa época se había realizado el Espacio Escultórico, con Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, como curadores del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA). Este último escuchó, con beneplácito, al arquitecto sobre la generosa donación, al tiempo que impulsó su colocación en un sitio destacado al ingreso del Centro Cultural Universita-

rio, en 1987. Sin embargo, no se puede soslayar que su actual emplazamiento resulta poco adecuado para los preceptos de su autor, quien siempre propuso que la obra pública estuviera integrada a un edificio, un “arte funcional”, y no para ser percibida desde un automóvil. Además, debemos recordar que, en su emplazamiento original, el primer recuadro de la izquierda estaba colocado en ángulo recto, para marcar el acceso a la fábrica.

Se trata de un mural singular, ya que es la única vez que Carlos Mérida utilizó mosaicos de talavera poblana, en dos tonos de azul y blanco. El diseño conserva el estilo del artista de esos tiempos, donde prevalece una expresión netamente geométrica, cuya abstracción, inicialmente advertida, se ve poco a

poco poblada con la presencia del ser humano. Las líneas rectas y algunas curvas se entrecruzan y delimitan con precisión el diseño, favorecido por el uso de los azulejos en sus tres colores con sencillos cortes, para lograr una singular riqueza visual. De este modo, se conforman trece recuadros, donde el azul claro y el blanco van marcando un ritmo, que redunda en un atractivo conjunto. En suma, *Abstracción integrada* ofrece su caudal visual a quien busque analizarlo y disfrutarlo, al tiempo que se erige como parte del valioso patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La creación humana y la economía, **de Benito Messeguer***

Óscar Molina Palestina



Pensada como la ciencia responsable de la administración de recursos para la subsistencia de las sociedades, la economía ha acompañado al ser humano desde los inicios de la civilización. Benito Messeguer (España, 1930-México, 1982) toma este punto de vista para comenzar su ciclo mural que se encuentra distribuido en dos paneles de 2.3 × 13.5

metros cada uno, ejecutados en acrílico sobre asbesto y cemento, y colocados en los muros poniente y oriente del Auditorio Narciso Bassols de la Facultad de Economía.

Su narrativa visual inicia en el panel poniente, con una lectura de izquierda a derecha, dándonos una versión científica del origen del cosmos a partir de una nebulosa estelar que emerge de la oscuridad, formando un fuerte contraste que acompañará toda la composición. Ya en la Tierra, las masas incandescentes

crean un paisaje volcánico de tonos rojizos y marrones que se contraponen a los nacientes afluentes de tonos blancos y azules que corren por la parte inferior. En este contexto surge un resplandor amarillo y naranja: es una fogata con la que un hombre se calienta extendiendo las palmas de sus manos. El gesto indica el inicio de la manipulación del fuego con el que transformará la naturaleza, trascendiendo el mito prometeico, pues es por su voluntad que el ser humano se hace dueño de los recursos.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5329 (3 de octubre de 2022): 10-11.



Esa escena conduce a la parte central del panel, en la que los inicios de la civilización se representan con dos creaciones artísticas: la escultura de la *Venus de Willendorf*, que con su labor fecunda poblará la Tierra, y la silueta de un cazador que con su arco y flecha proveerá de alimento. La flecha proyecta una estela luminosa hacia unos venados que tratan de escapar. Esta imagen introduce el segundo tema que guía la composición de Messeguer. Para él, la administración de los recursos, desde sus inicios,

estuvo marcada por la explotación del hombre por su propia especie, dando origen a otra actividad tan antigua como la economía: la guerra.

Bajo el pie del cazador vemos personajes postrados, mientras que, tras él, una multitud pareciera estar empuñando arcos iniciando la labor bélica. Esta referencia, que puede pasar inadvertida frente a la aparente cacería, está indicada en la parte baja del haz de luz que dibuja el tiro de la flecha. Aquí observamos a cazadores que ya no enfrentan sólo a

Benito Messeguer, *La creación humana y la economía*, 1963, Facultad de Economía, Auditorio Narciso Bassols, fotografías de Ernesto Peñaloza Méndez, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

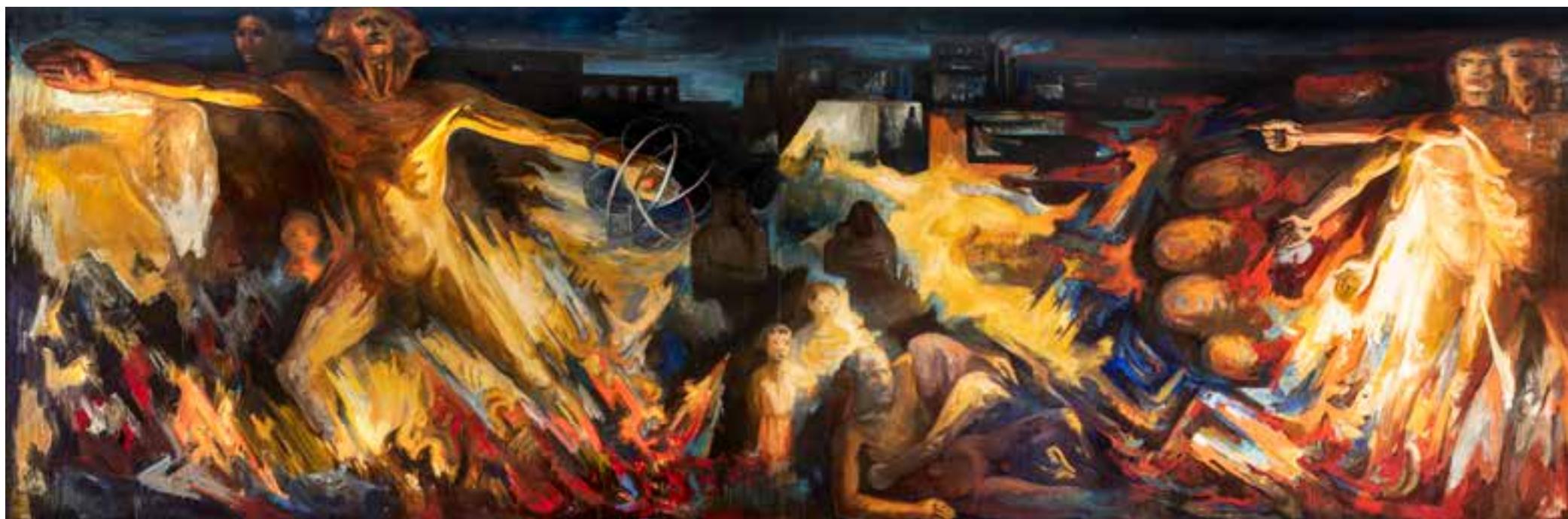
los animales, sino que también se atacan entre ellos. Unos caballos cercanos reiteran el doble discurso: sobre el lomo de estos animales la humanidad cabalgará llevando la civilización. Junto a ellos vemos la otra historia, la del hombre contra el hombre. Un obeso personaje se monta sobre otro quien, desnudo y a cuatro patas, avanza siguiendo la dirección que el primero le indica. Es el inicio del camino de la historia, que mediante esa ráfaga de luz nos conduce hacia el relato del panel del muro oriente, que comienza con un resplandor producido por un bólido en caída diagonal.

En el muro oriente —que debe ser leído de derecha a izquierda—, encontramos una historia de las guerras de la primera mitad del siglo XX. El haz de luz que cae ilumina una macabra escena. En el inicio encontramos a dos personajes, uno se cubre el rostro con las manos. Más adelante vemos cuerpos cercenados, uno de ellos decapitado y con las manos atadas en la espalda, mientras que otro yace con las piernas entreabiertas.

En la parte superior continúa el tema bélico. Un ejército avanza hacia la izquierda, formando un semicírculo, en el que se proyecta otra escena resplandeciente también cargada de muerte, pues lo

que vemos es la ráfaga de disparos con la que acribillan a una multitud entre la que se encuentra un personaje simiesco mirando hacia lo alto.

Las siluetas de la parte superior continúan avanzando hacia la izquierda. Su camino es interrumpido por la figura central de este panel, cuyos colores y composición triangular recuerdan el paisaje volcánico del panel anterior. Aquí se proyecta la humanidad refulgente; un hombre al frente precede una formación en la que hombres y mujeres extienden piernas y brazos rememorando al *Hombre de Vitruvio*, mientras que un par de enormes manos parecen protegerles.



Superada esta sección y al continuar por la parte superior izquierda, llegamos a una construcción maciza que nos recuerda una fábrica-prisión, al estilo de la arquitectura totalitaria. Aunque la guerra concluya, la explotación continúa. Bajo este paisaje, un par de viejos postrados son vistos con estupor por un niño y una niña que anteceden al personaje final de la obra, quien, con los brazos extendidos, hace referencia a otra versión de la creación humana: la de la deidad de Occidente, que se insinúa mediante un triple rostro y los estigmas que se dibujan en las palmas de sus manos. El de la izquierda forma el núcleo de un átomo, símbolo de la

era en la que el ser humano se hace por primera vez del control de las partículas más minúsculas de la naturaleza, que, al igual que el fuego, le abrirán nuevas posibilidades de dominio en la Tierra. La mano derecha nos dirige hacia la luz, hacia el futuro, pero también hacia una historia circular, en la que volvemos a la nebulosa plasmada en el inicio del panel poniente.

La obra, inaugurada el 8 de octubre de 1963, muestra un nuevo abordaje del muralismo, tanto en el aspecto formal como temático. Las composiciones en las que la línea y el discurso político imperaban dan paso al predominio del color y su

uso expresivo, desdibujando las formas y las historias pedagógicas.

Hay también un relato autobiográfico. Messeguer nació en España y llegó a México en la década de 1940 a los 14 años, huyendo de la guerra civil. Sus recuerdos de infancia se hacen presentes en esta visión bélica, lo cual se refuerza con la dedicatoria a su madre en el inicio del panel oriente. *La creación humana y la economía* se convierte así en una mirada profunda de aquellos años convulsos que le tocó vivir y que en la década de 1960 se mantenían por medio de la guerra fría.



México moderno, país de antigua cultura, de José Chávez Morado*

Dafne Cruz Porchini

En 1957, el pintor guanajuatense José Chávez Morado fue comisionado por el funcionario Fernando Gamboa para ejecutar el mural que habría de colocarse en el exterior del pabellón mexicano en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas en 1958, el cual fue titulado *México moderno, un país de antigua cultura*. Una vez concluido el evento internacional, la obra fue destinada para fijarse en la fachada de la Escuela Nacional Preparatoria No. 4, en el plantel Vidal Castañeda y Nájera en Tacubaya, en el año de 1964.

Dentro del patrimonio mural de nuestra Universidad, esta obra realizada en mosaico de piedra y vidrio con aplicaciones de latón y aluminio, constituye una verdadera excepción ya que es un ejemplo de las obras murales que fueron exportadas y exhibidas en el extranjero con la finalidad de mostrar la evolución y el desarrollo de la nación mexicana. A lo anterior se añade la propia trayectoria y experiencia del artista, quien estaba terminando su obra en mosaico de vidrio *Seguridad y protección para los trabajadores* (1957) en el llamado Multifamiliar Doctores del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado (ISSSTE), donde se pueden notar sus notables contribuciones a la técnica en mosaico tras la previa realización de sus murales en Ciudad

Universitaria (1952) y en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (1954).

El pabellón de México en Bruselas fue concebido por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, mientras que Fernando Gamboa —museógrafo y “director artístico”— fue el encargado de los ejes curatoriales al interior, que versaron sobre el país “su historia, vida, realizaciones sociales y espirituales”.¹ La idea de Gamboa era mostrar “las singulares condiciones locales” —finalmente la antigua cultura de México— para hacer una contraposición con los valores europeos sobre todo en los tiempos de la guerra fría. El tema general de la exposición fue “Balance del mundo por un mundo más humano” y el símbolo fue el gran átomo colocado en el Parque Heysel, mismo que representaba los beneficios de la energía nuclear sobre todo en la posguerra. Por lo anterior, este evento puso énfasis en la entrada a una nueva etapa del orbe caracterizada por sus adelantos tecnológicos y una apuesta optimista por el futuro de la humanidad.

El proyecto y construcción del pabellón mexicano, financiado por la Secretaría de Economía, se caracterizó por seguir los lineamientos del “estilo internacional”,² el cual se había implementado en la

Ciudad Universitaria, al tiempo de utilizar materiales “autóctonos” como piedra volcánica, mármol y tezontle. Así, el espacio arquitectónico —y sobre todo la fachada— tuvo un estrecho y directo diálogo con el mural de Chávez Morado, el Atlante de Tula y la moderna celosía de madera vistos desde la explanada.

El mural de Chávez Morado —de 10 × 10 metros, prefabricado en México y enviado a Bruselas—, de acuerdo con los propios arquitectos, fue “ejecutado con piedra de distintos colores de varios lugares de la República Mexicana”. En el centro de la composición, la obra muestra una figura masculina, “hombre recio y trabajador”, que oprime en su puño el símbolo de la agricultura como “fuente de vida”. La misma figura “ve en el horizonte, el símbolo de la fuerza atómica, proyectándose en el universo”.³ Un aspecto a destacar en el mural son los elementos industriales interconectados por medio de una estructura tubular geométrica, los cuales conviven con algunas alusiones al pasado prehispánico y la presencia del escudo nacional.

La obra mural tuvo la finalidad de mostrar la conjunción entre el pasado prehispánico y el proceso de transformación industrial, lo cual iba totalmente acorde con el discurso del interior: narrar la historia de la nación mexicana y la transformación del país, además de destacar la “originalidad” del pueblo mexicano en todas sus expresiones, con énfasis puesto en ciertos hechos históricos como la Revolución mexicana y la expropiación petrolera. El principal interés de los organizadores mexicanos era mostrar la conformación del país como generador de recursos naturales e industriales, pero reconciliados también con un factor humano.

En síntesis, el mural parece dar continuidad a la convivencia de espacios temporales: el pasado histórico, el presente —visto en la apuesta por el desarrollo tecnológico y el progreso— y, finalmente, la proyección hacia el futuro.

México moderno, país de antigua cultura evidencia las “síntesis plásticas” que tanto enarbó Gamboa en sus discursos curatoriales, es decir, se trataba de encontrar los múltiples paralelismos artísticos e históricos en esta perspectiva del país en el exterior, al tiempo de fusionar una visión de la historia nacional sin contradicciones, donde se añade el despliegue sobre la enorme riqueza de los recursos naturales de la nación.

Al terminar la exposición de Bruselas, debían demolerse los edificios en los terrenos donde estaban emplazados los pabellones nacionales. El mural de Chávez Morado se desmontó y estuvo resguardado algunos años. A petición de la misma Universidad, el mural se colocó en la Preparatoria No. 4, edificación del arquitecto José Villagrán. Desde 1964 a la fecha y tras un largo trayecto de Bélgica a México, el mural se puede apreciar sobre avenida Observatorio en todo su esplendor y brillantez, ya que fue objeto de una importante restauración en el año 2010.

¹ Citado en Diana Briuolo Destéfano, “Guerra fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”, *Discurso Visual. Revista digital del Cenidiap* 13 (julio-diciembre de 2009); consultado en <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agodiana.htm>.

² Briuolo Destéfano, “Guerra fría en Bruselas”.

³ Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares Alcérreca, “Pabellón de México en la Exposición Internacional y Universal de Bruselas 1958”, *Arquitectos de México* 8 (junio de 1959): 27.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5306 (20 de junio de 2022): 12-13.



José Chávez Morado, *México moderno, país de antigua cultura*, 1958, Escuela Nacional Preparatoria, plantel 4 Vidal Castañeda y Nájera, Avenida Observatorio 170, fachada oriente, fotografía de Diego Millán Tirzo, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

De Bruselas a la Preparatoria 4, entrevista con José de Santiago*

Hoy adorna una de las paredes exteriores de la Preparatoria 4, Plantel Vidal Castañeda y Nájera; sin embargo, la historia del mural *México moderno, país de antigua cultura* inició en 1957, cuando al artista guanajuatense José Chávez Morado le fue comisionada la pieza principal del pabellón mexicano en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, celebrada en 1958.

El evento fue el primero de su tipo tras la segunda guerra mundial y su intención era mostrar la unión del mundo occidental en plena guerra fría. Así lo recordó José de Santiago Silva, profesor emérito de la Facultad de Artes y Diseño:

“En la Exposición Universal e Internacional de Bruselas se dio como una especie de reivindicación de Occidente, como la parte que prevalece tras el conflicto bélico. En consecuencia, tiene mucho de propaganda de los sistemas económicos y políticos de Occidente; es una especie de confrontación con el bloque soviético que en ese entonces estaba en pleno empoderamiento de buena parte de la geopolítica europea.

“La idea era hacer una recomposición más humana del mundo, una reorganización con miras a la fraternidad y el hermanamiento de los pueblos. Este fue, digamos, el *leitmotiv*. Por otro lado, ponen como un elemento sumamente importante la cuestión de la tecnología de Occidente y, entre otras cosas, la energía nuclear”, rememoró el especialista.

El pabellón mexicano fue diseñado por Fernando Gamboa —“museógrafo por excelencia para ese momento”—, quien decidió invitar a Chávez Morado.

“Gamboa había tenido como antecedente una gran exposición de arte mexicano —desde la época prehispánica hasta nuestros días— que estuvo primero en París y que tuvo un éxito rotundo, porque llevaron piezas colosales, como la cabeza olmeca, que estaba en la escalinata del lugar de exposición”, subrayó José de Santiago Silva.

José Chávez Morado, *México moderno, país de antigua cultura*, 1958, Escuela Nacional Preparatoria, plantel 4 Vidal Castañeda y Nájera, Avenida Observatorio 170, fachada oriente, fotografías de Diego Alquicira Alquicira, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5306 (20 de junio de 2022): 10-11.



El espacio también contó con la contribución de los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, quienes “diseñaron un pabellón en términos sumamente apropiados para la exhibición: discreto, de manera que realmente los contenidos fueran los que lucieran. La exposición fue un éxito para México, porque resultó que obtuvo una cantidad de premios importantes: 17. Fue realmente muy notable el éxito y el impacto que tuvo la cultura mexicana.”

Para el encargado de la Coordinación de Investigación, Difusión y Catalogación de las Colecciones Artísticas de la Facultad de Artes y Diseño, la participación mexicana en Bruselas se dio en un momento que “la Escuela Mexicana de Pintura estaba sumamente consolidada, había una especie de maduración de las ideas. Se había establecido algo así como la asociación entre la escuela mexicana y el poder político que encargaba obras significativas. Uno de los más importantes colaboradores en esa conjunción fue, precisamente, José Chávez Morado, invitado por Gamboa para darle la imagen frontal a la exposición.”

Su originalidad

Cuando José Chávez Morado diseñó *México moderno, país de antigua cultura* aprovechó la experiencia cultivada durante la creación de los murales de su autoría que se pueden apreciar en Ciudad Universitaria —*El retorno de Quetzalcóatl, La ciencia y el trabajo* y *La conquista de la energía*—, periodo de gran experimentación técnica para el artista.

“Se había dado en años anteriores a 1958 un proceso de experimentación en el arte público monumental que constituye la segunda etapa del muralismo mexicano. La primera echó andar todos los mecanismos propios del arte mural tradicional: el fresco, la encáustica y el temple, las técnicas tradicionales de ese género. Pero en la construcción de Ciudad Universitaria, Juan O’Gorman, José Chávez Morado y Diego Rivera comenzaron a experimentar con otras posibilidades de trabajo mural, como fue el mosaico”, argumentó José de Santiago Silva.

“Tanto O’Gorman como Chávez Morado y Diego recurrieron a una modalidad diferente que fue buscar piedras de colores en todo el territorio nacional. Fueron desarrollando técnicas alternativas para la realización de este procedimiento, que era en ese momento del todo original, porque el mosaico convencionalmente venía desarrollándose con la técnica veneciana o la técnica grecorromana, que es la asociación de pequeños vidrios de colores. En este caso eran piedras y curiosamente tienen una condición pictórica en calidad de sordina de color muy armónica, porque no tienen los contrastes tan violentos que pueden dar los mosaicos de vidrio.

“A partir de eso ensayan una buena cantidad de posibilidades. Al inicio, hicieron aplicaciones directas de las piedras sobre una aplanado de cal y arena; luego, quien logró la síntesis de este sistema fue O’Gorman en la Biblioteca Central, donde comenzaron a trabajar por secciones a partir de un proyecto general. Dividen por tareas uniformes con cuadrados, de una dimensión determinada, los realizan por separado en el piso mismo y después lo van anclando al muro. Esa es la técnica que usó Chávez Morado”, añadió el especialista.

Es en esta decisión técnica, recalcó, que recae la originalidad de *México moderno, país de antigua cultura*, ya que “incluyó vidrio y otros materiales, algunos pétreos, otros no, porque también utilizó cerámica. Si se busca con cuidado, se pueden ver en algunos fragmentos los lugares donde usó cerámica, los otros donde usó la mayor parte piedra de colores y en otros vidrio que da reflejos sumamente interesantes.”

Sus símbolos

Siguiendo la temática propuesta para la participación mexicana en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas —el humanismo, la historia de la humanidad y la hermandad de los pueblos del mundo—, relató el profesor emérito, la pieza “recurrió al concepto del empleo de la tecnología como parte del empoderamiento del ser humano para el beneficio para la producción de satisfactores en términos igualitarios y democráticos”.

“Sintetiza su mensaje a partir de un personaje colosal con características indígenas, por supuesto, para tipificar que se trata de la etnia mestiza, pero con características preponderantemente indígenas, que abraza o agrupa en su pecho una serie de recursos tecnológicos, como son los engranes, las torres de procesamiento de petróleo y la estructura atómica; también, pone en la parte inferior los orígenes, que son las raíces; después, en un estamento superior, pone los

diversos grupos humanos que se integran en el mestizaje nacional, y, finalmente, en la parte superior, la tecnología y la utilización de los recursos humanos con miradas a una justicia distributiva.”

De acuerdo con José de Santiago Silva, este mural combina los principios de origen del muralismo mexicano: “un realismo social de utilidad y de contribución al desarrollo sociopolítico de la comunidad, y al mismo tiempo reivindica el hecho de que hay raíces muy profundas en la cultura mexicana y que tienen como realidad contemporánea un arte comprometido con la evolución política del pueblo mexicano. Se puede decir que es una síntesis del momento histórico.”

A pesar del éxito que significó la exposición de Bruselas de 1958 para México, comentó el también artista visual, “hubo críticas muy serias al hecho de que nuestro país se encontraba todavía metido en un discurso político que, dado el momento histórico que se estaba viviendo, a Occidente —particularmente a los Estados Unidos de América— le parecía poco brillante, poco actual y, en alguna medida, a contrapelo del arte de vanguardia, el expresionismo abstracto o el geometrismo, que ya para esos años empezaba a desarrollarse como la bandera estética del hemisferio occidental”.

“La Unión Soviética había abandonado las vanguardias y había comenzado a hacer un arte muy conservador en términos estéticos, pero de solidaridad social y con principios académicos muy rigurosos, muy poco actual e integrado a la modernidad. Tenemos en realidad como síntesis una especie de contradicción en el mensaje mexicano, tuvo esa confrontación con la crítica, pero tuvo también el gran reconocimiento por el talento de los contenidos de la obra que se exhibió en ese momento.”

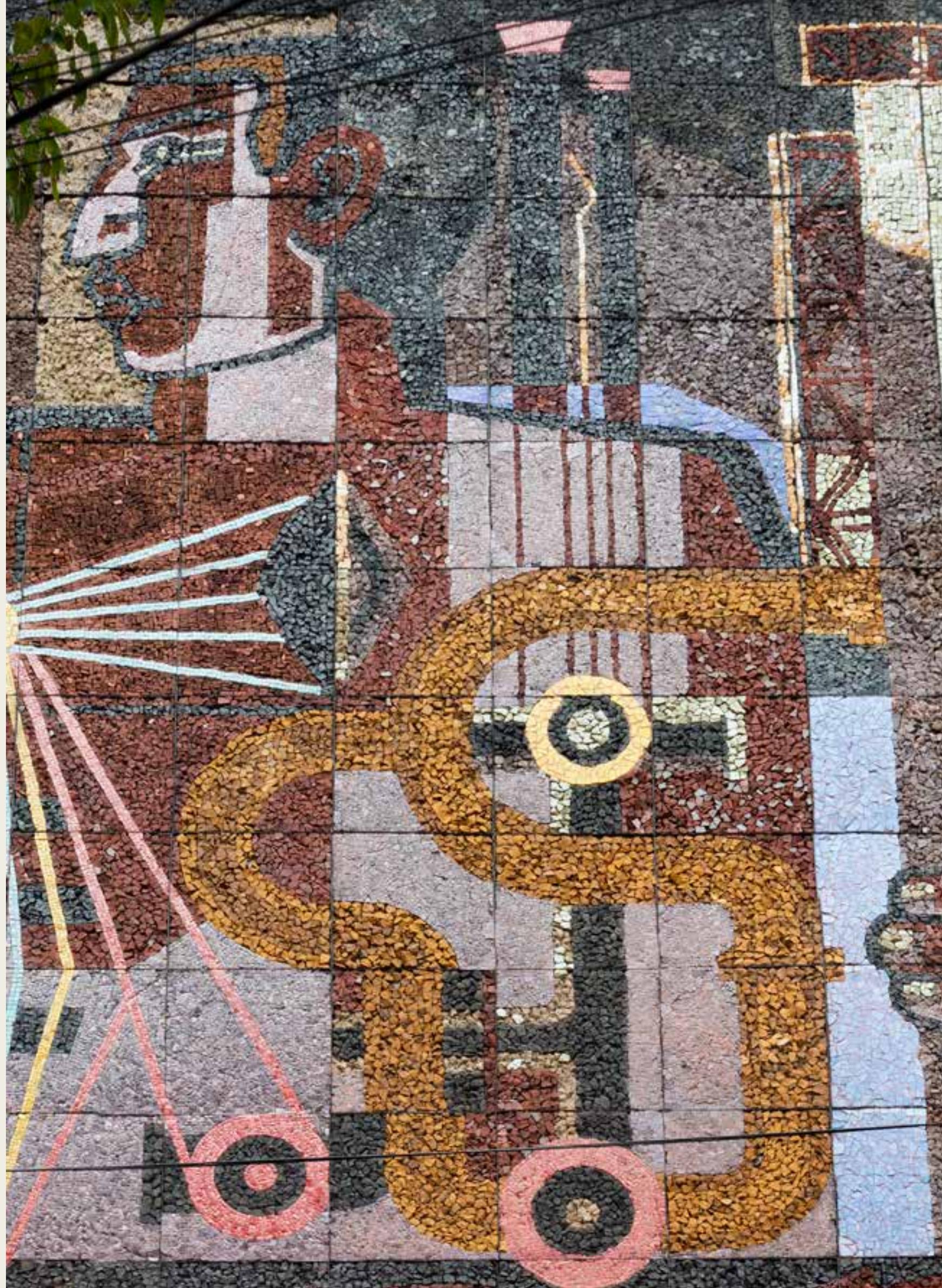
“Es interesante notar el hecho de que la Universidad Nacional, de alguna manera, es un factor decisivo en el desarrollo de la segunda etapa del muralismo mexicano y de la que considero la tercera etapa: la escultura transitable, en la que también nosotros tuvimos una gran intervención en conjuntos escultóricos, como los que adornan buena parte de las instalaciones de Ciudad Universitaria y otros recintos universitarios a lo largo y a lo ancho del país”, agregó el catedrático.

Una pieza brillante

José de Santiago Silva tuvo una relación muy cercana con el maestro Chávez Morado y recapituló que éste no consideraba a *México moderno, país de antigua cultura* entre “su producción más brillante; le tenía de alguna manera reserva. Finalmente es congruente con el discurso global del maestro Chávez Morado, que a pesar de haber tenido mucha cercanía con el Estado mexicano, conservó el discurso de la reivindicación de las clases sociales, la homogeneización de la justicia distributiva. Ese es el *leitmotiv* de toda su obra y, desde el punto de vista de la paleta y del tratamiento dibujístico, es sumamente brillante.”

“Es un mural muy equilibrado, se observa el predominio en la parte inferior de líneas horizontales que van a soportar una serie de líneas verticales que le dan estabilidad a la obra, pero que se rompen con diagonales muy claras y líneas curvas ondulantes que le dan movimiento.”

Para el emérito, la presencia del mural en las paredes de la Preparatoria 4 es una demostración de que “la Universidad en todas sus facultades, escuelas e institutos ha tenido una vocación de acumulación de obra mural muy importante, de arte monumental muy clara. La riqueza monumental de la Universidad es enorme.”. **Rafael Paz**



Rodolfo Morales, con el apoyo de Bartolo S. Ortega y Paciano S. Rodríguez, *Las artes y las ciencias* (detalle), 1962, Escuela Nacional Preparatoria, plantel 5 José Vasconcelos, Calzada del Hueso 729, vestíbulo exterior del Auditorio Gabino Barreda, fotografía de Patricia Peña González y Diana Soria González, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Las artes y las ciencias, de Rodolfo Morales*

Renato González Mello

Lo que sabemos de Rodolfo Morales, sobre su vida y obra, viene de la mitología. No es la mitología oaxaqueña, sistema de intercambio que se concentra en la consolidación de comunidades cosmopolitas y diversas; es la mitología de los intelectuales de la Ciudad de México y sus hábitos retóricos. Morales es comparado con Juan Rulfo, con López Velarde, con cuanto pueblo chico y poeta nostálgico pueda localizarse en la geografía mexicana. Más allá de un par de datos (nacido en Ocotlán, estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, fue profesor de dibujo en la Prepa 5, su carrera despegó al final de los años setenta del siglo pasado con el apoyo de Rufino Tamayo), son pocos los autores que se han preocupado por imaginar al fantasma que, en el ensayo de Jaime Moreno Villarreal, se integra plenamente a la vida chilanga desde los años cuarenta, es lector voraz, asiste al cine-club del Instituto Francés de América Latina, frecuenta las conferencias de Manuel Toussaint en El Colegio Nacional y termina financiando un ejemplar proyecto de conservación en la parroquia de Ocotlán.¹ No es un proyecto de conservación, sino de actualización y diálogo, pues la iglesia quedó decorada con los colores típicos de la pintura del mecenas. ¿Quién es

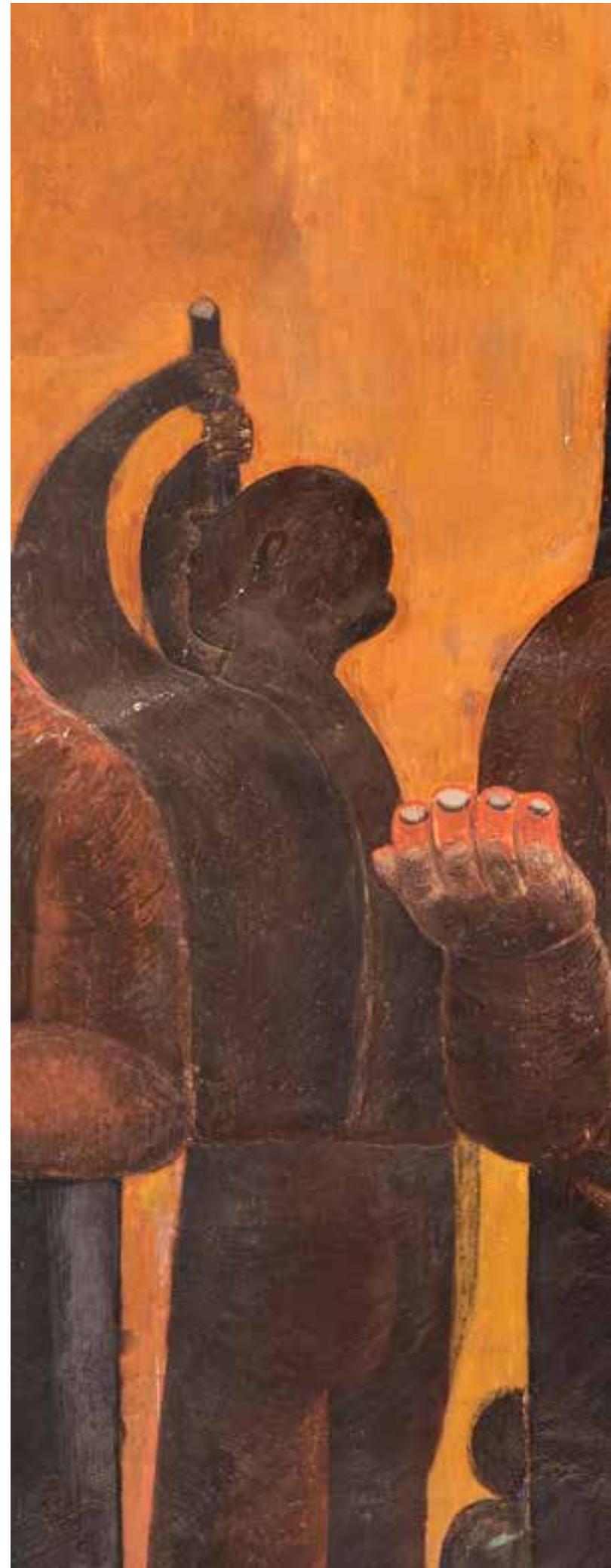
primero, la comunidad o el artista? Las pequeñas poblaciones de México, ¿tienen derecho a reclamar la herencia de un intelectual que se comprometió con sus monumentos? ¿Tienen derecho al cambio y a la modernidad? Al atribuirles características fuera de la historia y prácticamente eternas, ¿no estamos refrendando un sistema de dominio del centro sobre la periferia? De la exigencia intelectual del artista, ajeno a los chovinismos que postulan identidades absolutas, da cuenta su exitosa insistencia para que el Instituto de Investigaciones Estéticas contara con una sede en Oaxaca, para que los investigadores elaboraran una historia del arte que no siguió el ritmo marcado por la capital, y que sin embargo también fue moderna.

Nacido en Ocotlán, en 1925, Rodolfo Morales ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1948. Pasa varios años ahí, aunque como prácticamente todos los artistas del siglo XX su memoria construye una historia de rechazo: “[...] me pareció mediocre la actitud de los maestros que aspiraban a limitarnos a los cánones y los alcances de una corriente que se estaba agotando”.² En 1953 se incorporó como profesor de dibujo al plantel número 5 de la Escuela Nacional Preparatoria, cuyas instalaciones se inauguraron dos años después en la Ex Hacienda de Coapa. Se trataba, según lo informó la *Gaceta de la Universidad*, de un conjunto remo-

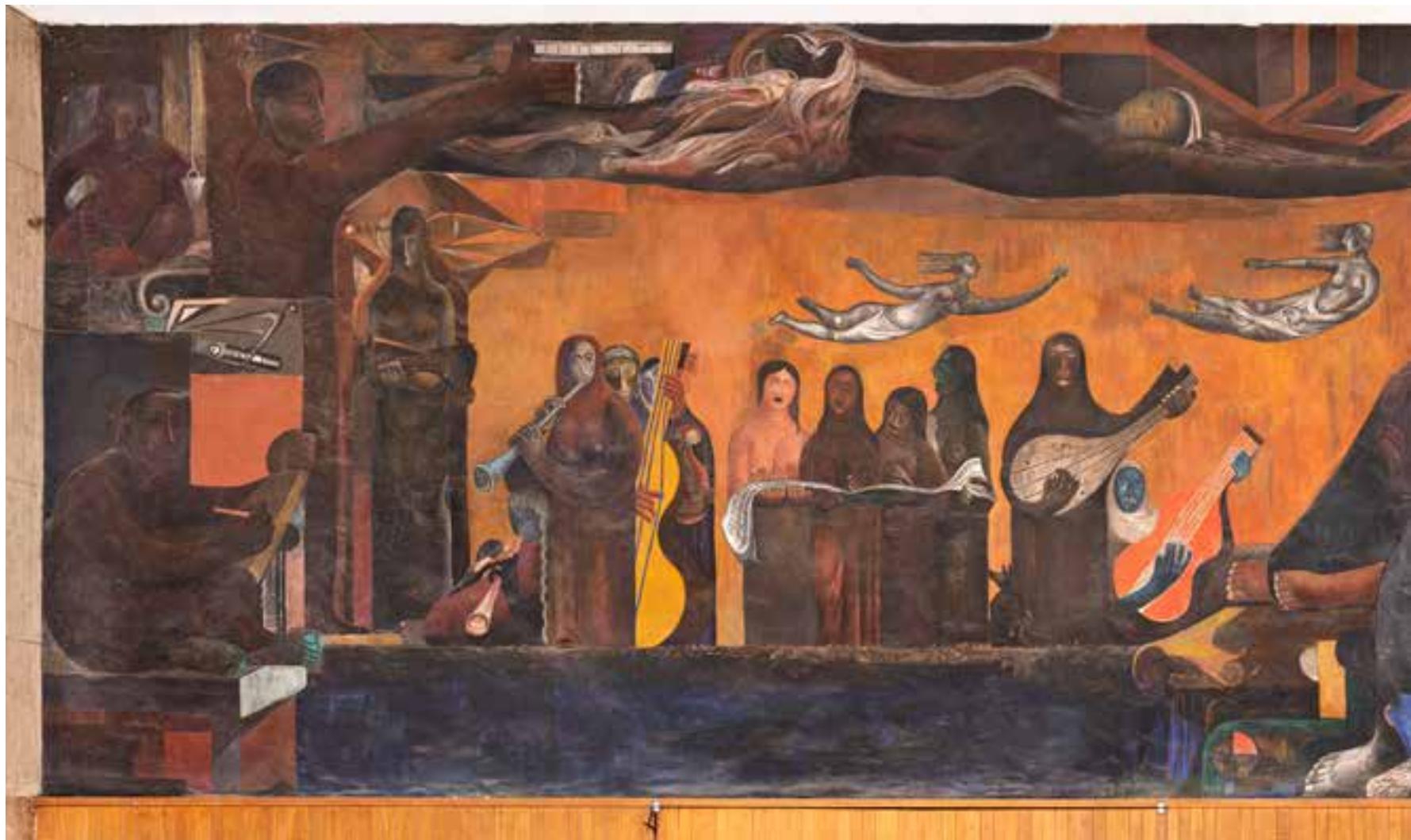
* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5322 (5 de septiembre de 2022): 8-9.

¹ Jaime Moreno Villarreal, “Rodolfo Morales bajo el arco matrimonial”, en *Rodolfo Morales: maestro de los sueños*, ed. de Magala Güereca y Jaime Moreno Villarreal (Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2005), 33-51.

² Carlos Monsiváis, Edward J. Sullivan y Cristina Pacheco, *Rodolfo Morales* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992), 40.







delado a partir de lo que iba a ser un estudio cinematográfico.³ Entre la Ciudad de México y la nueva preparatoria hay 15 kilómetros. Pasan casi diez años sin muchas noticias del profesor Morales, que en los años ochenta diría en una entrevista que tenía cerca de 300 alumnos cada día, y que había aprendido bastante de todos ellos. En 1962 pinta un mural en el vestíbulo del auditorio de la Preparatoria, auxiliado por Bartolo S. Ortega y Paciano S. Rodríguez. Esa obra contradice sus declaraciones: “Yo nunca imaginé que iba a ser conocido por la pintura”.⁴ *Las artes y las ciencias*, con sus 70 metros cuadrados de pintura al fresco, es una composición bastante ambiciosa. Resume y actualiza sus afinidades estéticas hasta el momento, y anuncia de manera contundente al pintor que iniciará una brillante carrera internacional en la segunda mitad de los años setenta, cuando la escultora Geles Cabrera

llame la atención de Rufino Tamayo sobre la obra de su paisano.⁵

Morales comienza su docencia en la Escuela Nacional Preparatoria cuando están por iniciarse las clases en la nueva Ciudad Universitaria del Pedregal, y se construye ya el Centro SCOP. Obras con impresionantes proyectos de decoración mural de índole nacionalista, en la forma de gigantescos murales exteriores, parecían confirmar que el camino de la pintura en México era, como decía David Alfaro Siqueiros, único. Rodolfo Morales no se comprometió con ninguna de las dos corrientes que disputaron la hegemonía del arte mexicano durante las siguientes dos décadas. Como los muralistas, tenía un interés intenso en la identidad de las comunidades campesinas de México, pero no comulgó con el proyecto político que subsumió esa búsqueda en una pintura nacionalista y de propaganda. Esa diferencia no lo llevó a seguir el camino del arte abstracto, que en el ámbito internacional se imponía

con prepotencia imperial. Sus modelos fueron los que orientaron la discrepancia con la pintura mural, pero en una generación anterior: Rufino Tamayo y Manuel Rodríguez Lozano. El primero le mostró el valor lírico del paisaje de los pueblos pequeños; el segundo, hizo del luto campesino un símbolo de orden general, inspirado en los escritos de Samuel Ramos, sobre la muerte como condición de la mexicanidad,⁶ además de mostrar un camino en la adaptación de los nuevos clasicismos: “creo que sus figuras alargadas me han inspirado muchas veces”.⁷

Sin embargo, la obra de Morales se aleja de las ideas sobre “el mexicano” en boga a la mitad del siglo XX, para evocar —no representar— una realidad sombría, como se lo expresó a Estela Shapiro: “El pueblo era muy tranquilo [...] pero muy a menudo, casi dos veces por semana, había un asesinato y entonces el pueblo cobraba vida porque

³ “Nuevo plantel para la Preparatoria Número 5”, *Gaceta de la Universidad* 35 (18 de abril de 1955): 1.

⁴ Entrevista de Saidé Sesin cit. por Edward J. Sullivan en Monsiváis, Sullivan y Pacheco, *Rodolfo Morales*, 21.

⁵ Véase la entrevista de Cristina Pacheco en Monsiváis, Sullivan y Pacheco, *Rodolfo Morales*.

⁶ Claudio Lomnitz, *La idea de la muerte en México*, trad. de Mario Zamudio Vega, 1ª. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

⁷ Monsiváis, Sullivan y Pacheco, *Rodolfo Morales*.



Rodolfo Morales, con el apoyo de Bartolo S. Ortega y Paciano S. Rodríguez, *Las artes y las ciencias*, 1962, Escuela Nacional Preparatoria, plantel 5 José Vasconcelos, Calzada del Hueso 729, vestíbulo exterior del Auditorio Gabino Barreda, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

todo el mundo salía a ver al muerto”.⁸ Como lo ha señalado Edward Sullivan, lo que debe entenderse en los cuadros de Morales es que son una reflexión sobre esa violencia. En su infancia, entre las décadas de 1920 y 1930, el régimen posrevolucionario estaba lejos de haber pacificado las distintas regiones rurales de México. La violencia en el campo, política, religiosa o social, era generalizada y grave. La obra de Morales emergió en un periodo bastante breve, del que sus contemporáneos tuvieron la impresión de que era eterno, durante el cual se pensó que México tenía un destino de prosperidad y desarrollo, y cuando la violencia en el campo se había reducido hasta parecer apenas un vago recuerdo. Detrás de su aparente inocencia, es un recordatorio de la violencia que seguía organizando diferentes formas de la vida social, aunque las culturas modernas marginaran esos procesos de inequitativa crueldad como una difusa cultura de la muerte.

⁸ Cit. por Edward J. Sullivan en Monsiváis, Sullivan y Pacheco, *Rodolfo Morales*, 25-26.

Eso no significa que *Las artes y las ciencias* sea una obra pesimista. Si bien la reunión de las mujeres en el centro de la composición tiene un significado luctuoso difícil de evadir, a la izquierda y a la derecha del tablero hay sendos grupos de músicos y observadores del cielo, mujeres las primeras y hombres los segundos.⁹ Del lado izquierdo, surcan el cielo dos figuras alegóricas, posiblemente musas, reemplazadas del lado derecho por sendos aviones (pero parecen avioncitos de papel). Más arriba hay dos figuras alegóricas tendidas. La del lado izquierdo aparece flanqueada por escuadras y un personaje masculino que mide, en tanto que del lado derecho aparece enarbolando lo que parecen representaciones gráficas de la energía, pues en el extremo hay mecanismos que parecerían aludir a la electrificación, en tanto que una figura de pie se apoya en una evocación de la serpiente emplumada, repetida hacia el centro de la composición. Completa este extremo una figura masculina que se asoma por

⁹ Karen Cordero Reiman, “Desmitificando la musa: la mujer como signo en la obra de Rodolfo Morales”, en Güereca y Moreno Villarreal, eds., *Rodolfo Morales*, 53-61, hace un examen detallado de sus estrategias simbólicas.

un microscopio binocular. El extremo izquierdo tiene una significación especial. Entre plumas, reglas graduadas y escuadras, la composición remata con un autorretrato del artista. Sedente y con una tabla de dibujo sobre las rodillas, mira con atención el conjunto que se despliega a su derecha.

La parte inferior del tablero repite algunos motivos de la composición general: la arquitectura del lado izquierdo, la energía atómica del lado derecho. En esta parte del mural, la composición se despliega entre azul cobalto y negro. El conjunto de las mujeres en el centro es contundente: no son plañideras, no levantan las manos para clamar al cielo, pero su reunión tiene un sentido de luto y tristeza. No son “el mexicano”, con el pesimismo maniático que le atribuyen los escritores; son en cambio las señoras de Ocotlán, que articulan a la comunidad con su soledad productiva. Una lira a sus pies y la máscara que lleva una de ellas hacen pensar que se trata de una versión libre de las musas, aunque en ausencia de Apolo. Como en el caso de su admirada María Izquierdo, están los símbolos de la cultura y la comunidad, pero en un orden un tanto alterado para establecer una reflexión nueva.



Daniel Manrique (1939-2010) y Tepito Arte Acá, *Sin título* (*Tepito-Arte Acá*), 1980, Facultad de Arquitectura; Taller Max Cetto, cubo de la escalera, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022,

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



La Universidad tiene, después de la grave crisis abierta por el movimiento estudiantil de 1968 y su cruenta represión, una variedad de movimientos políticos. Por una parte, los proyectos académicos radicales buscan hacer patente un compromiso categórico y crítico. Por la otra, las tendencias geométricas adquieren conciencia de sus propios objetivos de revolución en las artes. La mayor parte de estas propuestas plásticas tratan de redefinir el lugar de las artes y las ciencias en el imaginario social y en las profesiones liberales.

Nuevos lenguajes visuales

Marx, Engels, Lenin y el proletariado, de José Hernández Delgadillo*

Daniel Garza Usabiaga

En 1961 el trabajo artístico de José Hernández Delgadillo adquirió una visibilidad notable en el país. Ese año, el artista originario del estado de Hidalgo comenzaría su participación en el colectivo Nueva Presencia, tomando parte en sus iniciativas editoriales y expositivas. Este grupo de artistas —en el que también se encontraban Arnold Belkin, Francisco Icaza y Francisco Corzas, entre otros— tenía el interés de continuar el legado crítico y la vocación humanista de la vanguardia histórica mexicana de la primera mitad del siglo XX, aunque bajo nuevas soluciones plásticas y expresando otras preocupaciones propias de su tiempo. En relación con lo primero, Nueva Presencia se centró en la investigación de nuevas formas de figuración y, en particular, en “un rescate de la figura humana, no sólo como icono sino como referente histórico y social”. Con esto no sólo ofrecían una alternativa a las fórmulas en las que había degenerado el arte realista sino, también, a las nuevas prácticas no figurativas, mismas que consideraban problemáticas en varios registros. “Rechazamos el arte que se ha vendido al mercado, a los dictados políticos o a lo que está de moda”, es uno de los puntos que definieron al colectivo, de acuerdo con lo estipulado en el número 1 de la revista *Nueva Presencia*. En esa sección, también se establecía como otra máxima del grupo que “nadie, en especial el artista, tiene el

derecho de ser indiferente al orden social”. Esta especie de compromiso motivará buena parte de la producción de Hernández Delgadillo hasta su muerte en el año 2002.

1961 también fue significativo en la carrera del artista ya que, ese año, fue acreedor a un reconocimiento en la II Bienal de París con su pintura *Hombres*. Esta obra presenta dos siluetas antropomórficas, definidas por volúmenes sólidos y con cierta materialidad densa, que representan a una figura masculina, por un lado, y por el otro, a un esqueleto. Este rasgo expresionista en su pintura fue considerado como parte de la crítica que la intelectual de origen español Margarita Nelken elaboró sobre su pintura. Para Nelken, esta sensibilidad expresionista en juego en las obras de Hernández Delgadillo las ligaba a un *continuum* estético, cuyos orígenes se situaban en el arte antiguo de México. Refiriéndose a obras como *Hombres*, la autora señala la presencia de un drama. “Y el drama, en toda la plástica mexicana, desde la más remota, es el drama por excelencia: el de la presencia obsesiva de la muerte entre las actividades de los humanos, a las que impone insoslayablemente un marchamo de transitoriedad y sarcástica vanidad.”

Aunque Hernández Delgadillo realizó un primer mural a finales de los años cincuenta del siglo pasado (ca. 1957-1959) en la Escuela Belisario Domínguez, durante la mayor parte de la década de los años setenta se centró en una producción de pintura de caballete. No obstante, estas piezas cuentan con cierta monumentalidad, también abordada en el

trabajo de Nelken. Por un lado, la monumentalidad de las formas reflejada, por ejemplo, en su “síntesis escultórica del cuerpo humano” o en “la simplificación del contorno, en aras de la expresividad del conjunto”. Más aún, la autora señala cómo las obras del pintor de estos años, en las que destacaron los medianos y grandes formatos, eran “murales en potencia”: “Todos sus óleos podrían con naturalidad integrarse a un muro.” Y especula: “Ello mueve a pensar que tal vez sea el destino y completa realización de Hernández Delgadillo el de la decoración mural.”

Curiosamente así lo fue, aunque no sólo por las razones formales apuntadas por Margarita Nelken en su libro de 1964 *El expresionismo mexicano*. Después de la serie de represiones sociales ejecutadas por el Estado mexicano en contra de sus ciudadanos en 1968, la producción artística de Hernández Delgadillo se radicalizó en varios sentidos. Por un lado, centró su producción artística en la pintura mural y obra gráfica de contenido político y crítico. Desde 1969 y hasta su muerte, ejecutó más de 150 murales a lo largo del país y en comunidades latinas y de origen mexicano en Estados Unidos. También dio un giro a la idea de autoría presente en sus lienzos de los años setenta al empezar a privilegiar un método de trabajo colectivo, ya sea con las comunidades a las que iba a pintar, con los estudiantes de los centros educativos que decoró de manera significativa o con agrupaciones sociales y artísticas como Arte Colectivo en Acción, con quienes comenzó a colaborar en 1969. Junto a esta agrupación,

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5286 (4 de abril de 2022): 6-7.

Delgadillo 83





José Hernández Delgadillo, *Marx, Engels, Lenin y el proletariado* (detalle), 1983, Facultad de Ciencias, Auditorio Alberto Barajas Celis, fotografía de Martín Vargas, 1998, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

ejecutó una obra notable ubicada en el CCH Azcapotzalco: *Represión y lucha estudiantil y popular* (1973). Aunque la mayor parte de las obras de Hernández Delgadillo a partir de 1969 comprenden murales con una explícita vocación política, se deben de considerar otros ejercicios de integración plástica que ejecutó. Ejemplo notable de lo anterior son los murales y esculturas no figurativas que realizó, junto a Arte Colectivo en Acción, en el Centro Residencial Morelos (1971), proyecto urbano diseñado por el despacho del arquitecto Guillermo Rossell.

Este acentuado compromiso político del artista, post-68, se manifestó más allá de su producción plástica. De hecho, él declaró que desde inicios de los años setenta consideraba su trabajo de pintor como una actividad secundaria, ya que se encontraba primeramente “dedicado al trabajo político con obreros y campesinos”. Hernández Delgadillo fue una figura dinámica en la historia de la izquierda en México durante la segunda mitad del siglo XX tanto por su participación en la conformación de organiza-

ciones populares independientes como partidos políticos: el Frente Popular Independiente, el Movimiento Revolucionario del Pueblo, el Partido Popular Socialista y el Partido de la Revolución Democrática. Considerando esta noción de compromiso, el artista mencionó sobre su trabajo: “Entonces explica por qué mis murales tienen el sentido de un gran cartel, un gran llamado a la conciencia, a la lucha, a reconocerse como clase, a reconocerse como obreros, pueblo.”

En 1983, Hernández Delgadillo pintó el mural *Marx, Engels, Lenin y el proletariado* en el Auditorio Alberto Barajas de la Facultad de Ciencias en Ciudad Universitaria. El trabajo consta de dos secciones, dispuestas en los dos muros laterales del auditorio, uno frente al otro. Una sección de este mural está dominada por los retratos de los tres personajes históricos que aparecen en el título. La otra sección presenta una imagen compuesta, prototípica de la producción del artista, que se refiere al proletariado. Esta imagen conjuga a cinco

trabajadores, cuatro hombres y una mujer, en un conjunto dinámico, del cual se extienden sus cabezas, rostros o extremidades. Si se compara esta imagen compuesta del proletariado con las soluciones del mural de 1973 en el CCH Azcapotzalco se puede apreciar cómo las representaciones en *Marx, Engels, Lenin y el proletariado* resultan un tanto estáticas, restringidas y hasta un poco irresueltas. El mural de 1983 adolece de la expresividad conseguida en *Represión y lucha estudiantil y popular* mediante la reducción de líneas o trazos así como la “transposición en dinamismo pictórico de las amenazas del hombre contra sus semejantes, más exacto: de unos pocos contra la humanidad...”

La solución final de *Marx, Engels, Lenin y el proletariado* puede ser expresiva del método de trabajo de Hernández Delgadillo en lo que a pintura mural de este tipo se refería. El artista no consideraba sus obras pictóricas como monumentales, en el sentido de que buscaran cierta perfección o anhelo de trascendencia. De hecho, privilegiaba las acciones



José Hernández Delgadillo, *Marx, Engels, Lenin y el proletariado* muro oriente, 1983, Facultad de Ciencias, Auditorio Alberto Barajas Celis, fotografía de Gerardo Vázquez Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

más o menos espontáneas al producir sus murales, de manera colectiva, durante el desarrollo de asambleas, mítines u otros tipos de congregaciones políticas y sociales. De esta consideración parte un diseño que cuenta con grandes espacios de color, “que pueden ser rellenos por cualquier persona”, así como formas que buscan una síntesis: “pocos personajes que reflejaran la esencia de la lucha y el movimiento”. Estas consideraciones técnicas en el diseño facilitaban una ejecución colectiva eficiente y ágil.

La segunda sección de *Marx, Engels, Lenin y el proletariado* también es expresiva de este método de trabajo. Los rostros de Karl Marx, Friedrich Engels y Vladimir Lenin se encuentran fuera de escala y sus imágenes, al parecer, no buscaban una integración coherente con la arquitectura del auditorio. Del mismo modo, si se considera el rico legado de las representaciones de estos personajes revolucionarios en el arte moderno internacional del siglo XX, sus imágenes en el Auditorio Alberto Barajas no consti-

tuyen una aportación contundente. Marx, Engels y Lenin conforman una especie de trinidad que resguarda en su centro a una multitud de individuos: sin duda el proletariado al que alude el título. Como sucede con la imagen compuesta del proletariado, esta representación de la multitud es limitada en su dinamismo y experimentación plástica. Esto se vuelve más evidente si se le compara con otras representaciones de acción colectiva visibles en otros murales de esa época, como el conjunto de manos que aparece en *Alto a las agresiones al magisterio y la Normal Superior* (Tuxtla Gutiérrez, 1984).

Estas limitaciones de orden plástico, como se ha mencionado, pueden ser entendidas por el método de producción del mural: mediante una labor colectiva (en ocasiones asistida de individuos sin profesionalización en artes plásticas) y en un tiempo reducido, durante asambleas y mítines. Esta forma de trabajo, sin duda, es un cambio y aportación a la historia del muralismo durante la segunda mitad del siglo XX. Es muy probable que *Marx, Engels, Lenin y el proleta-*

riado fuera producido en 1983 siguiendo esta fórmula, sobre todo si se considera la actividad política radical que ha caracterizado históricamente a la Facultad de Ciencias. De esta forma, la gran aportación de esta pieza diseñada por Hernández Delgadillo consiste en la introducción de estos tres personajes en un mural dentro de Ciudad Universitaria de una manera que no se había hecho hasta ese momento. Es, sin duda, el mural con una vocación marxista y revolucionaria más explícita dentro del campus modernista.

Inventando el futuro*, de Arnold Belkin

Luis Vargas Santiago

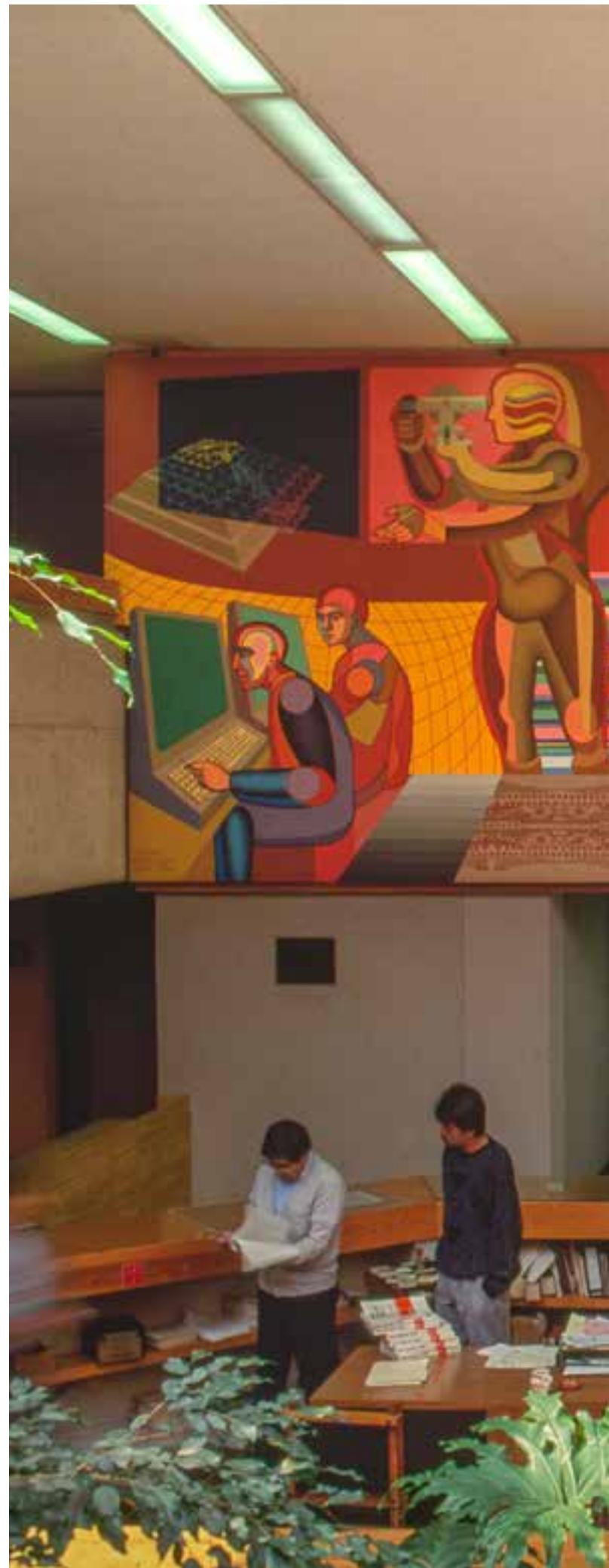
No es descabellado afirmar que Arnold Belkin (1930-1992), artista canadiense naturalizado mexicano, pudo ser el último gran renovador de la pintura mural en nuestro país. Belkin revitalizó la tradición muralista en un momento en que ésta parecía perder vitalidad y resonancia social, y era desplazada por otras propuestas artísticas. Como se verá a continuación, las contribuciones de este artista al muralismo se concentraron en tres grandes derroteros: experimentación técnico-formal, teoría y concepto, y práctica pedagógica.

Las innovaciones técnicas introducidas por Belkin se relacionaron directamente con su formación en sus primeras décadas en México. Proveniente de Calgary, Alberta, llegó a México en 1949 para matricularse en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Inspirado por los grandes nombres del muralismo, su afán era aprender a realizar obras de gran formato, aspecto que lo motivó a tomar clases con maestros como Carlos Orozco Romero, Andrés Sánchez Flores y Agustín Lazo. Tal interés lo llevó también a formar parte del Taller de Ensayos y de Materiales Plásticos del Instituto Politécnico Nacional, dirigido por José L. Gutiérrez, donde experimentó con una variedad de recursos y materiales que después puso al servicio de la producción de un arte mural cada vez mejor sistematizado y de bajo costo. Fue además asistente

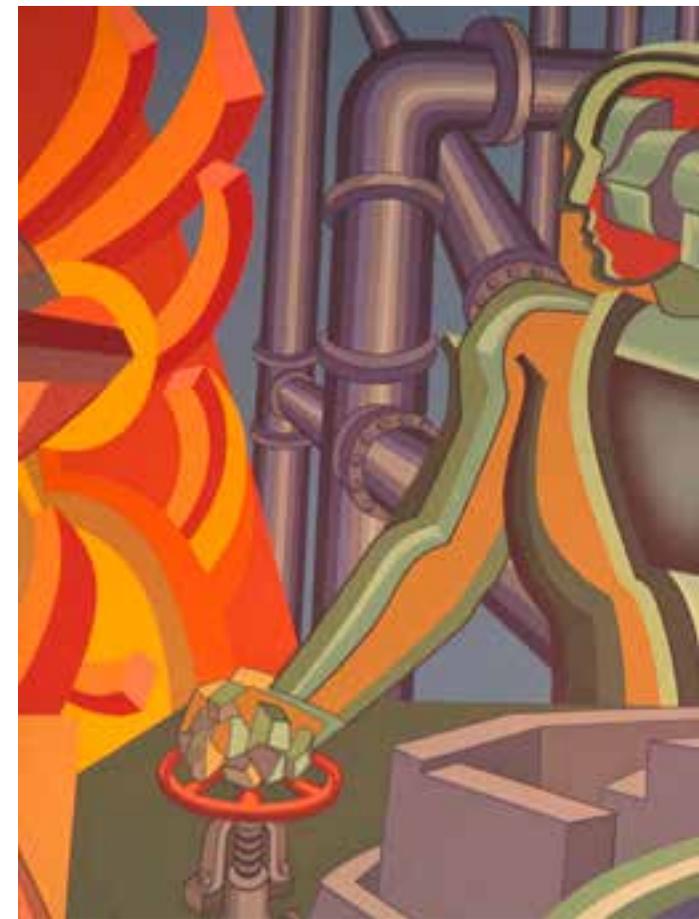
de David Alfaro Siqueiros en algunos murales de principios de los años cincuenta del siglo pasado, como *Patricios y patricidas*, ubicado en la antigua Real Aduana, hoy parte de la sede principal de la Secretaría de Educación Pública, y en los paneles *Tormento de Cuauhtémoc* y *Apoteosis de Cuauhtémoc* en el Palacio de Bellas Artes. La experimentación con materiales y la utilización de herramientas tecnológicas —como la fotografía, el proyector de cuerpos opacos, el cine y el aerógrafo— caracterizaron su práctica mural y dialogaron con una visión interdisciplinaria del muralismo como la del propio Siqueiros o la de la integración plástica, corriente en boga a mediados de siglo, en la que arquitectura, pintura y escultura eran concebidas integralmente, tal como ocurre en muchas obras del *campus* central de Ciudad Universitaria (C.U.). Una de las contribuciones más rotundas de este artista al muralismo fue el perfeccionamiento de murales portátiles a partir de soportes ligeros y una técnica que permitió reducir tiempos y costos.

Conceptualmente, Belkin fue un artista prolífico en la generación de teoría del arte y textos autorreflexivos sobre los alcances estéticos y sociales de las producciones culturales. Abrazó de forma radical la convicción en el arte como un medio de transformación social y de expresión comunitaria. Inspirado por una filosofía neohumanista, basada en el libro del escritor Selden Rodman, *The Insiders: Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of Our Time* (1960), concibió un arte figurativo con compromiso político que lo llevó a deconstruir temas de la

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5292 (2 de mayo de 2022): 12-13.







historia y el arte desde incisivas lecturas del mundo de posguerra. A partir de las ideas de Rodman, Belkin y el también pintor Francisco Icaza escribieron el manifiesto “Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo” (1961), el cual rechazaba el arte abstracto y la noción de un arte por el arte. En su lugar, propusieron un arte representacional centrado en lo humano y en el acontecer social contemporáneo. El movimiento se prolongó durante varios años, y a lo largo del tiempo formaron parte del mismo artistas de distintas generaciones, como Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Leonel Góngora, Nacho López, José Hernández Delgadillo, Oliverio Hinojosa, Carlos Aguirre y Gabriel Macotela. A ellos se les conoció como el grupo “Nueva presencia” o “Los interioristas”. A diferencia de muchos de sus compañeros que avanzaron en otras direcciones, Belkin no abandonó el interés por el neohumanismo. De hecho, fue el énfasis puesto en lo humano lo que, hacia la década de los años setenta, lo llevó a repensar el muralismo en México y América Latina como una pintura histórica de proporciones épicas, en la que las paráfrasis de iconografías célebres del arte occidental, de los héroes y las masacres pasadas o recientes, le sirvieron como escenarios y personajes de un mundo teatralizado que los espectadores de sus pinturas podrían desmantelar críticamente. Inspirado por la teoría del teatro épico y el distanciamiento de Bertolt Brecht, Belkin se sumergió en la historia para descuartizarla, haciendo una deconstrucción del presente con fines didácticos, políticos y sociales.

Desde una dimensión pedagógica adelantada a su época y consonante con algunas teorías de la emancipación pedagógica del sujeto desde América Latina, Belkin concibió el muralismo como un espacio de creación grupal, formación artística y productor de comunidad. Hasta su temprana muerte en 1992, con sólo 61 años, produjo alrededor de 30 murales que implicaron a una variedad de colectividades. A partir de los años ochenta, Belkin fue progresivamente alejándose de temas estrictamente históricos o de crítica política para abrazar lo que la especialista Dina Comisarenco ha llamado “el triunfo de la utopía”. Dos grandes temas despuntan en esta última etapa. Por un lado, el aspecto educativo-comunitario, pues la mayoría de las obras las realizó en conjunto con estudiantes y asistentes, siendo la producción mural una extensión del aula, al tiempo que los temas representados eran concertados de forma cercana con las instituciones o comunidades auspiciantes, considerando las necesidades de los potenciales públicos. Por otro lado, es notorio el peso que Belkin otorga en esta fase a la representación de la tecnología y la ciencia al servicio de la sociedad, las cuales eran, en su visión, espacios forjadores de mejores futuros. No es casual que muchos de los murales de esta época se encuentren en centros educativos o profesionales, como el Colegio de Ingenieros Mecánicos Electricistas, el Colegio Madrid o la Universidad Autónoma Metropolitana, entre otros.

Belkin fue además un integrante activo de nuestra casa de estudios: primero como director del Museo

Universitario del Chopo, de agosto de 1983 a enero de 1985, y después como profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), hoy Facultad de Artes y Diseño, donde en los años ochenta fundó el célebre Taller de Perfeccionamiento y Producción de Mural, desde donde concibió el mural que se describe a continuación.

Alegoría del poder transformador de la tecnología

En 1990, durante la rectoría del Dr. José Sarukhán Kermez, Arnold Belkin fue invitado a realizar un mural para el vestíbulo de la en ese entonces recién inaugurada Biblioteca Enzo Levi del Posgrado y del Instituto de Ingeniería, en el tercer circuito de C.U. El mural fue patrocinado por egresados. En la placa conmemorativa que acompaña la obra se leen distintas agrupaciones: Generación de Ingenieros 1954, la Sociedad de Exalumnos de la Facultad de Ingeniería, la Asociación de Ingenieros Universitarios Mecánicos Electricistas y el Colegio de Ingenieros Civiles de México, A.C. Ubicado en lo alto del vestíbulo de la biblioteca, frente al módulo de atención al público, Belkin realizó este mural de formato apaisado de 45.5 m², con la colaboración de cuatro jóvenes mujeres artistas, pertenecientes a su taller de la ENAP: Maribel Avilés, Leonora González, Susanne Junge y Patricia Quijano.

Titulado *Inventando el futuro*, el mural despliega, de izquierda a derecha, una narrativa alegórica sobre las contribuciones de la ingeniería a la humanidad. Prevalecen los colores vivos y el tratamiento



de formas y cuerpos robóticos, segmentados por figuras y capas de color que subrayan las posibilidades transformadoras de la materia y nos hacen conscientes de las estructuras y sistemas que hacen posible la vida. Ambos aspectos fueron característicos de la última etapa creativa de Belkin, marcada por el optimismo y las utopías. La aplicación del color en capas muy finas es resultado del uso de pintura acrílica mediante aerógrafo. El bastidor es de triplay de cedro, lo que asegura una buena conservación y un peso ligero.

La composición se divide en cuatro secciones, cada una dedicada a un elemento de la naturaleza junto a una etapa de la historia de México y algunas maravillas de la ingeniería civil, eléctrica o mecánica. La primera sección, en tonos ocres, es dominada por un androide de pie en el plano medio, que representa el elemento de la tierra. Mirando hacia afuera del mural, la figura asemeja la de un agrimensurador en el acto de medir los ángulos del terreno con un teodolito. A su izquierda, se observa una vista tridimensional de la pirámide del Sol de Teotihuacan. El corte tridimensional enfatiza la estructura modular de esta maravilla de la ingeniería civil del México antiguo. En la parte baja de esta sección, se presentan dos ingenieros operando computadoras y otro más trabajando en un circuito eléctrico.

La segunda sección se dedica al fuego. Arranca con la representación de un profesor, en el plano medio, que explica cuidadosamente un plano del Palacio de Minería, antigua sede del Real Colegio de

Minería, desde donde se comandaron importantes adelantos técnicos que hicieron posible el perfeccionamiento de los métodos de explotación metálica del territorio desde finales del siglo XVIII. A sus costados se distingue la estructura de un telescopio y una figura femenina operando una grúa eléctrica. Esta mujer bien podría ser una profesora universitaria. Si tomamos en cuenta que en la realización de este mural participaron cuatro mujeres artistas, cuyas firmas, en el ángulo inferior izquierdo del mural, aparecen de forma autónoma a la de Belkin, puede sugerirse que *Inventando el futuro* busca señalar la necesidad de incrementar la presencia de mujeres en los ámbitos universitarios, creativos y, desde luego, en las ingenierías. La parte superior de esta sección la corona la alegoría del fuego, encarnada en un Prometeo que porta la llama civilizatoria para entregarla a la humanidad.

La mirada de Prometeo, hacia la derecha, nos dirige a su contraparte, un androide que simboliza el agua. La tercera sección la dominan los tonos fríos y está dedicada a la energía hidráulica. Rodeado por intrincadas tuberías y cortinas de una presa, el autómatas manipula con su mano derecha una válvula que hace emanar un líquido multicolor. A su derecha, se representa el puente Tampico, orgullo de la ingeniería civil mexicana, inaugurado en 1988.

La cuarta y última sección es la del aire. Ahí aparece un aeronauta alado a cuyas espaldas se dejan ver el espacio exterior y componentes de un satélite. En el plano medio se presenta una tríada de hombres interactuando, respectivamente, con una

impresora, un teléfono y una pantalla desde donde se opera uno de los satélites Morelos, que México puso en órbita entre 1985 y 1988. A la extrema derecha, otro ingeniero aparece sentado manejando una antena de telecomunicaciones. La parte inferior y de mayor tamaño de esta sección la domina un personaje sentado en un escritorio, se trata de un joven dedicado diligentemente al estudio; es el reflejo de las y los estudiantes que contemplan este mural en su visita a la biblioteca.

Inventando el futuro conjuga las tres dimensiones (técnica, conceptual y pedagógica) que interesaron a Belkin en su labor de actualizar la tradición mural e insistir en su preeminencia para el México contemporáneo. Es un ejercicio de prospectiva histórica de talante utópico, que señala hacia el futuro, al tiempo que reconoce los legados del pasado, especialmente los de las ingenierías. Los avances científicos se encadenan a lo largo del tiempo para servir a una humanidad consciente, respetuosa y pacifista, de ahí que no figuren en el mural los inventos bélicos. El dominio de la tecnología se deposita en las universidades y no en los gobiernos o las milicias. Para Belkin, son las instituciones educativas baluartes de una enseñanza crítica y responsable desde la que se construyen futuros y esperanzas.

Una obra sin título de Tepito Arte Acá*

Renato González Mello

Oriundo del barrio de Tepito, Daniel Manrique fue estudiante de la Escuela Nacional de Escultura, Pintura y Grabado La Esmeralda, a principios de los años setenta, donde fue discípulo de Benito Messguer. En 1973 organizó, junto con Francisco Zenteno, Gustavo Bernal, Julián Ceballos, Francisco Marmata y el escritor Armando Ramírez la exposición *Conozca México, visite Tepito*, en la Galería José María Velasco. Esto dio lugar al grupo Tepito Arte Acá, que a decir de Olivier Debroise fue “tal vez la más original y menos mediatizada de todas las asociaciones de artistas plásticos que surgieron en aquellos días” (Guadarrama Peña 2007; Manrique 1998, 222-233; Debroise 2007, 201, 208; Rosales Ayala 1987). Encabezado por Manrique, Tepito Arte Acá se ligó con las asociaciones de vecinos y tuvo una larga trayectoria, en la que destacan distintos murales ejecutados en México, Europa y Canadá. La pintura del catalán Antoni Tàpies lo llevó a otorgar una significación especial al deterioro, las texturas y la pátina del barrio donde creció; “porque descubro a Tàpies en Tepito y a través de Tàpies redescubro a Tepito”. Pintor de gruesas texturas, Tàpies le abrió a Daniel Manrique un universo de sentido en el que el charolazo y el relumbrón le cedieron el paso a los muros descascarados y a las ventanas despostilladas: “La pintura de Tàpies es lo que toda mi vida he visto: las paredes descarapeladas, las puertas, las

ventanas, los muebles y todo tipo de objetos siempre viejos, siempre usados, siempre de segunda y hasta de quinta o séptima mano” (Manrique 1998, 199).

En 1980, Tepito Arte Acá pidió ayuda al Taller 5 del Autogobierno de la Facultad de Arquitectura (el actual Taller Max Cetto) para elaborar una contrapropuesta a un proyecto oficial de reordenación urbana, el Plan Tepito. Los vecinos temían que este último afectara severamente sus intereses, su vida y los derechos de la comunidad. “Los talleres de números”, como se les llamaba, tenían una orientación clara de arquitectura social, por lo que elaboraron el proyecto —que incluso ganó un premio en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en Varsovia. Aunque esta contrapropuesta no se llevó a cabo, la movilización fue suficiente para detener las intenciones del gobierno de la ciudad (Taller Cinco 1981). “En correspondencia y respuesta” con ese “tiro chido”, como indica la dedicatoria, Manrique pintó un mural en la escalera del taller. Firmó con su nombre, y también con el del grupo Tepito Arte Acá; y le añadió un epígrafe que puede referirse a él mismo, al movimiento o al barrio: “cabrón y frágil a la vez”.

La cultura mexicana del siglo XX se construyó como un discurso acerca de los trabajadores, los campesinos y, en general, sobre las clases menos favorecidas de la sociedad. Los murales de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros frecuentemente mostraron a los trabajadores como la clase que iba a dirigir el futuro de la humanidad, aunque la realidad mexicana no se correspondía con esas represen-

Daniel Manrique y Tepito Arte Acá, *Sin título (Tepito-Arte Acá)*, 1980, Taller Max Cetto, cubo de la escalera, Facultad de Arquitectura, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

taciones felices. Es en cambio bastante inusual que se pueda hablar de un artista que no asumió la representación de los trabajadores, pero que en cambio sí pertenecía a la clase trabajadora. Las memorias de Daniel Manrique, publicadas en el libro *Tepito Arte Acá*, dan cuenta de su trayectoria, su vida, su formación y del movimiento artístico que le da título al texto (Manrique 1998). Está escrito en un español de barrio que por momentos es difícil de comprender, y su autor no se molesta en dar rodeos o dorar la píldora: dice lo que piensa como lo piensa. En su juventud, trabajó en industrias bastante pobres, pero aun en sus carencias muy inequitativas. Es particularmente conmovedor su recuerdo de la invitación que le hizo un capataz para tomarse unas copas: “...en menos de cinco minutos este recabron acaba de aflojar ¡500 varos!... pero si a mí, por una semana de madriza completa, apenas me paga 200 varos, y lo más que ha llegado a pagarme por horas extras han sido 350 varos [...] y el otro día que le pedí que me aumentara, se hizo ojo diciéndome que la situación está difícil, ¿y ahorita con la mayor tranquilidad se chinga 500 varos sin más ni más? Pensé a gritos: ¡Qué poca madre! ¡qué poca madre!” (Manrique 1998, 142). Su expresión es directa y al grano, lo mismo que su pintura.

Invitado por la organización vecinal de Tepito para comprometerse en la resistencia al Plan Tepito, que venía fraguándose desde el sexenio de Luis Echeverría, “se me fue desarrollando un sentido de compromiso con lo que ya comenzaba a entender como cultura popular en Tepito, pero también en todos los barrios populares de la capirucha”. Horrorizado por la burocratización de los dirigentes, pero poco dispuesto a dibujar imágenes de mera protesta testimonial, Manrique hizo una larga reflexión sobre la relación política entre la utopía y el poder: “si yo voy tras el fracaso como triunfo, sabiendo con el máximo de mi conciencia que le estoy metiendo todas las ganas para hacer todo un proyecto de propuesta imposible, segurísimamente fracasaré, por lo tanto será un inmenso triunfo del tamaño de mi fracaso”. Así que se inspiró en el arte povera de los italianos y en las cualidades matéricas de la pintura de Antoni Tàpies y Manuel Millares, y decidió hacer de sus figuras trazadas en forma sintética y sin adornos un recurso de resistencia. “Decidí trazar figuras humanas. Hacerlo fue para mí el mejor modo de señalar la importancia de los muros, las paredes y las bardas; al mismo tiempo comencé a sentir cómo me integraba al espacio total.” A su vez, esto lo llevó a articular con el escepticismo, que se enlaza en el habla urbana, con una especie de nuevo formalismo construido a partir de la práctica artística y la pátina de las cosas deterioradas. También le dio un sentido crítico sobre las ambigüedades de Le Corbusier, a quien le habían pedido la reconstrucción de los barrios populares

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5312 (1 de agosto de 2022): 10-11.



destruidos por los bombardeos de la segunda guerra mundial, “pero que su reconstrucción fue para hacer de esos barrios espacios turísticos y sacar a toda la población de esos barrios que habían quedado en el centro de las ciudades; a la gente la llevaron a sus nuevos dormitorios en las afueras de esas ciudades” (Manrique 1998, 272-297).

Estrechamente ligado a esas reflexiones, el mural en la Facultad de Arquitectura abarca dos muros en el cubo de una escalera. Una tarima representada con un discreto trampantojo sostiene a las figuras de una representación alegórica. Una de ellas, masculina y con tres rostros, se encuentra en el centro y enfrenta dividida entre luz y sombra al espectador que sube. Aunque Manrique asegura que la obra mural de José Clemente Orozco no lo convencía mucho, esta figura mantiene una relación estrecha con el llamado “hombre pentafásico”: la representación de la ciencia en la cúpula de la Universidad de Guadalajara (1936). A la derecha de esta figura central hay dos hombres también de pie, y a su izquierda, una figura femenina que también encara al espectador. Una abstracción geométrica ocupa el fondo.

En el muro siguiente, que corresponde con la escalinata de ascenso, se suceden cinco figuras

humanas en posiciones un tanto forzadas (como maniqués de estudio). Las primeras tres manipulan, empujan y jalan los límites lineales de un espacio: “entender las formas por todos sus lados y comprender, entender la continuidad de la línea para pasar a la cuarta dimensión, que sin saberlo es en donde nos encontramos los humanos [...] surgiendo también, por el instinto de la necesidad de las relaciones humanas, eso que se le llama la ‘sociedad’” (Manrique 1998, 289). A la izquierda de las tres figuras de estos gimnastas geométricos, otra pareja culmina la sucesión: una figura masculina con la rodilla sobre un escalón que levanta la mano hacia la figura femenina final, dividida en dos mitades: ocre y blanco. En el fondo, varias sombras antropomorfas de color ocre se suceden con una decoración geométrica. Lo que es crucial en esta representación de los saberes y las técnicas no es el valor simbólico convencional de las figuras, sino la compleja tramoya sobre la que se yerguen. Una observación descuidada podría lamentar la simpleza de los trazos o la escasa variedad de los colores; pero es que en realidad estamos ante una especie de escenario complejo con tarimas, cubos que suben y bajan, plataformas con patas y telones de fondo articulados.

Categorico y vulnerable al mismo tiempo, como lo indica su emblema, el mural de Tepito Arte Acá señala un raro episodio en el que un proyecto utópico tuvo algún fundamento en la realidad, aunque, con lucidez, esa realidad se represente como un escenario. Chido guan.

Bibliografía

- Debroise, Olivier, ed. 2007. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner.
- Guadarrama Peña, Guillermina. 2007. “Por siempre vanguardista, medio siglo de la galería José María Velasco”. *Discurso Visual*. Segunda Época, núm. 8 (abril). <http://discursovisual.net/dvweb08/agora/agoguille.htm>.
- Manrique, Daniel. 1998. *Tepito Arte Acá*. Nezahualcóyotl, Estado de México: Grupo Cultural Ente.
- Rosales Ayala, Silvano Héctor. 1987. *Tepito Arte Acá: ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chido de la Ciudad de México*. Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Taller Cinco. 1981. “Plan Alternativo para la Rehabilitación Urbana de Tepito”. *Once. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, julio de 1981.

Parteaguas en la arquitectura, entrevista con Alejandro Suárez Pareyón*

Las paredes del Taller Max Cetto, ubicado en la Facultad de Arquitectura (FA), resguardan un regalo del barrio de Tepito —uno de los más tradicionales de la Ciudad de México— a la UNAM. La pieza sin título es conocida coloquialmente como el mural Tepito Arte Acá, gracias a que fue un obsequio del colectivo Tepito Arte Acá al Taller 5, como era conocido entonces. Una pequeña inscripción entre sus trazos da cuenta de esto:

daniel manrique 80
TEPITO-ARTE ACÁ
en correspondencia
y respuesta
al Tiro chido
que se aventó
el Taller 5
ENA-UNAM
AUTOGOBIERNO
en: Proyecto
de mejoramiento
para el Barrio
de Tepito

cabrón
y frágil
a la vez

Su historia

Para entender cómo llegó la pieza a Ciudad Universitaria, es necesario remontarse a 1972, fecha significativa para la FA —en esos años Escuela Nacional de Arquitectura— ya que un grupo de estudiantes y docentes inició un movimiento que culminó con la creación de un nuevo modelo educativo: el autogobierno.

“En 1972 inicia un movimiento estudiantil apoyado por un grupo de docentes que plantea una serie de demandas —las cuales tenían que ver con cuestiones administrativas y de conducción de la Facultad—, a partir de ellas surge una propuesta académica importante que tomó tiempo materializar. Fue necesaria la creación de una comisión especial del Consejo Universitario que analizó la situación, los motivos del movimiento que había surgido y esta comisión reconoció que se trataba de un proyecto digno de experimentar, en función de una visión distinta de un modelo educativo”, recordó Alejandro Suárez, profesor de la Facultad de Arquitectura y del posgrado de Arquitectura.

“A partir de esto, se llegó a aprobar en Consejo Universitario la existencia de esta área que representaba en ese momento la mitad de los estudiantes y una tercera parte de los docentes. El proyecto académico planteaba, entre otras cosas, vincular la enseñanza de la arquitectura directamente con las demandas principales de la sociedad y esto da como resultado que los talleres —que constituían en ese tiempo los talleres de proyectos— se convirtieran en Unidades Académicas completas, que tenían alumnos desde el ingreso hasta la titulación en cada uno de ellos.”

El Taller 5, apuntó Suárez, “nació un año después del inicio del autogobierno en 1973. Como los demás talleres, establecía una actividad académica que se relacionaba mucho con atender necesidades de la sociedad y así es como a aquél llegaban numerosas solicitudes de apoyo técnico para que se llevaran a cabo proyectos o se hicieran investigaciones que permitieran documentar la magnitud de la demanda, la manera en que podría darse solución a éstas y eso apoyaba la posibilidad de realización de proyectos que, por supuesto, en un principio tenían un carácter académico, pero que en muchos casos terminaron con propuestas que se materializaron constructivamente.”

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5312 (1 de agosto de 2022): 8-9.



Lo anterior significó que uno de los objetivos del taller era llevar la “arquitectura al pueblo”, el trabajo era estrecho con “comunidades, grupos vecinales e, incluso, municipios y solicitudes que llegaban de distinta índole: jardines de niños, escuelas, plazas, etcétera. La arquitectura participativa es también la planeación, esto lleva a plantear qué hay que recoger, sistematizar, cuantificar, definir la magnitud de la solicitud que se hace de transformación de un espacio urbano y conduce a que tengamos solicitudes que se quedan en eso, pero también proyectos que sirvieron para gestionar apoyos de gobiernos municipales y de autoridades de distinto rango. Para los estudiantes era una experiencia invaluable”, detalló el docente.

Tepito

Alejandro Suárez aludió a la colaboración entre el Taller 5 y el barrio de Tepito como el resultado del trabajo que se hizo a finales de los años setenta con la comunidad del barrio de Los Ángeles en la Colonia Guerrero:

“Ahí se estaba desarrollando una propuesta de recuperación de vivienda en las antiguas vecindades o de vivienda nueva. A partir de un estudio que se hizo en una organización de apoyo técnico externa a la Universidad, el Centro Operacional de Vivienda y Poblamiento, surgió este proyecto que se realizaba con Infonavit. Era una labor muy amplia en todo este barrio, se acudió al Taller 5 para este trabajo de planeación participativa, se trataba de crear un plan de acuerdo con la



Ley General de Asentamientos Humanos de la Ciudad de México de ese tiempo, estoy hablando de 1976.

“A partir de esa experiencia, un grupo de pobladores —mediante un consejo del barrio de Tepito, que incluía pobladores, comerciantes y demás— acudió al Taller 5 para presentar una contrapropuesta a un programa que estaba planteando el entonces Gobierno del Distrito Federal. Era muy ambicioso e implicaba demoler muchísimas vecindades: crear un enorme centro comercial, una zona administrativa del Gobierno de la Ciudad y, supuestamente, darle respuesta a los habitantes, aunque no se decía dónde.

“Esto lleva a que soliciten lo que se llamó en ese momento un contraplan. Era más que combatir una propuesta oficial en los mismos términos técnicos y de desarrollo que se requería para mostrar otra forma de enfrentar esa problemática, sin tener que destruir el barrio ni desplazar a la población. Ahí surgió el hacer esta propuesta y movilizó un buen número de grupos de alumnos para que se pudiera hacer un diagnóstico participativo con la población de qué era lo que requería el barrio para lograr una transformación”, dijo Suárez.

El proyecto se desarrolló a lo largo de los siguientes años. A la par de esto surgió la oportunidad de presentarlo en un concurso de la Unión Internacional de Arquitectos, que se reunía periódicamente en distintas ciudades del mundo. La convocatoria buscaba propuestas “sobre un espacio específico de una ciudad, que estuviera en condiciones de deterioro. La que se estaba haciendo de un plan

de mejoramiento para el barrio de Tepito encajaba perfectamente en este concurso”, señaló el profesor.

“Fue un resumen de todo lo que se había planteado en el programa de mejoramiento para fundamentar el contraplan, siguiendo las bases del concurso se hicieron las láminas con los dibujos que expresaran el planteamiento, la propuesta y, además, el diagnóstico y la participación de la población. Esto llevó a un mural de seis metros cuadrados, que es el que desarmado se llevó a Varsovia y ahí fue seleccionado para tener el reconocimiento tanto de la Unión Internacional de Arquitectos como de la distribución de premios, en este caso se le otorgó el premio de la Universidad de Buenos Aires.”

El mural

Aunque el plan de mejoramiento del barrio no logró concretarse, la alianza entre el Taller 5 y los colonos se había fortalecido durante el desarrollo de éste. El colectivo Tepito Arte Acá, parte del grupo de trabajo conjunto, estaba conformado en esos años por Alfonso Hernández, el promotor, el gestor que se presentaba y discutía con las autoridades de gobierno y demás; Carlos Plasencia, fotógrafo y artista audiovisual, y Daniel Manrique, el pintor.

Fue Manrique quien se encargó del diseño y producción del mural, el cual se caracteriza por la presencia de varias mujeres y hombres enmarcados por trazos geométricos, acompañados por una paleta de colores rojizos y ocre.

“Se inauguró en noviembre de 1980. Daniel Manrique era un pintor de creación rápida, tenía una enorme habilidad para percibir el espacio y en el lugar que le dijeran ahí se expresaba. El grupo de Tepito había venido muchas veces al Taller 5 a ver el trabajo, los vecinos y, por supuesto, los integrantes de Tepito Arte Acá; eso es lo que le permitió conocer el lugar con anticipación y decidir dónde iba a ser el mural. Trabajaba de manera poco común, hacía sus croquis en su libreta y decidía cómo iba a ser la composición. Hacía sus trazos rectores, los dibujaba con gis o una crayola y hechos estos trazos sobre lo que ya había preparado en su libreta, lo hacía directamente.

“El mural fue financiado por el consejo del barrio de Tepito y lo hizo bastante rápido, no recuerdo cuánto tiempo le tomó, pero él mismo con alguna ayuda montaba su escalera y desarrollaba la pintura casi sin hacer correcciones. Fueron unas cuantas semanas, no recuerdo si dos o tres, pero fue bastante rápido. Hizo una alegoría del trabajo del barrio, de la voluntad de hacerlo resurgir, no sólo reconstruir sino resurgir. Expresaba a través de sus personajes el papel que tuvieron los arquitectos, planteaba esta lucha del barrio y el trabajo y el reconocimiento que tenía hacia los técnicos, en este caso los arquitectos”, apuntó Suárez.

El docente de la FA lamentó que, debido a los años, muchos alumnos desconocen la historia detrás de la pieza, que se realizó con pintura acrílica y de aceite “común y corriente comprada en una ferretería”.

“Me da mucho gusto que la UNAM haga reconocimiento de su obra muralística y de ésta en particular. Fue una expresión de un arte urbano con mucho arraigo dentro de distintas comunidades de la ciudad”. **Rafael Paz y Omar Páramo**



Carta geométrica, de Vicente Rojo*

Cuauhtémoc Medina

Carta geométrica (2007) representa cabalmente la forma en que la obra pública se distingue de cualquier otra producción de Vicente Rojo por la transparencia y exactitud de su diseño, la inclinación por la geometría como un valor esencial no sólo del arte sino de la cultura en general, y por la expectativa de que la obra tenga, por la vía de un cierto anonimato, una condición autónoma incluso frente a su productor. Creado con motivo de los 50 años del Instituto de Ingeniería, financiado por el conglomerado de ICA (Ingenieros Civiles Asociados) y develado en las postrimerías del rectorado de Juan Ramón de la Fuente, el 31 de agosto de 2007, este relieve de poco más de cinco metros de largo por poco más de dos metros de alto aparece también en un momento de transición para Vicente Rojo: cuando en su trabajo iba abandonando la serie *Escenarios*, que había venido realizando desde 1989, y en la antesala de su serie final: *Escrituras* (2006-2021).

El rasgo más característico de este mural en relieve es la mezcla de sencillez formal y lujo material, al ser realizado por entero en acero inoxidable. El mural escultórico está definido por el efecto armonioso y técnico de unos cuantos elementos: un rectángulo dividido en cinco niveles escalonados, que sugieren lo mismo la barda de una construcción brutalista o el lateral de una pirámide, y la disposición de cuatro hileras de elementos geométricos

colocados en un ritmo regular, casi como si cayeran en las líneas de un pentagrama virtual. Estos elementos guardan una cierta progresión en su variación geométrica: el rombo de un paralelepípedo en el renglón inferior gira hasta hacerse un cubo perfectamente alineado, seguido de una sección de esferas, que culmina, en la línea superior, en una formación de pequeños cilindros. Adherido al muro, con una dimensión no del todo lejana a una pintura de caballete, este es un mural a la vez que un espejo, y una evocación de la exactitud de la técnica ingenieril, pues según declaró en la apertura, Rojo asociaba esas formas básicas con el trabajo de los ingenieros.¹ La sencillez de la composición tiene una relación estrechísima con la importancia que Rojo atribuía a la geometría: “Veo la geometría como una *segunda naturaleza* porque nos da sostén: sin ella no habría puertas, ni sillas, ni ruedas. Este hecho la inviste de una riqueza incomparable, única.”²

Como suele suceder en muchas obras de Rojo, desarrollar una interpretación temática de la obra parece, ante su aparente sencillez, un despropósito. No obstante, es significativo que el título que Rojo escogió, *Carta geométrica*, le era suficientemente rotundo para suponer que ésta sería la cabeza de

¹ Arturo García Hernández, “Develan escultura mural de Vicente Rojo en el Instituto de Ingeniería”, *La Jornada* (sábado 1 de agosto del 2007); <https://www.jornada.com.mx/2007/09/01/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>

² Vicente Rojo, *Diario abierto* (México: Ediciones Era-El Colegio Nacional-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013), 34.

una nueva serie que llevaría ese “título genérico, aunque con obras de menores dimensiones”.³ Ciertamente, Rojo produjo una serigrafía en una edición de cien ejemplares, en el taller La Siempre Habana, con el cual realizó varios libros y grabados.⁴ Esta obra, sin embargo, no parece ser el inicio de serie alguna, y de hecho Rojo había ya usado el título de *Carta geométrica* para un cuadro de tonos metálicos y rosáceos en 2006.⁵ Quizá Rojo, en efecto, pensó por un momento que esta sería una obra que marcaría un nuevo hito de su producción, para ser desplazada por la aparición de una serie de signos abstractos, pero con apariencia semiótica, que acabarían dando lugar a la serie *Escrituras*. Por otra parte, el título de la obra sugiere una cierta resonancia histórica. *Carta geométrica* es el nombre, un tanto anacrónico, de los primeros mapas con medidas científicas del territorio. En el contexto hispánico, es particularmente importante la *Carta geométrica de Galicia* a la que Domingo Fontán dedicó 20 años de su vida, y cuya exactitud sólo ha sido superada por los instrumentos de geolocalización satelital.⁶ Ciertamente, la palabra “geometría”, que el castellano registra desde el siglo XIII, tiene el significado original en griego de la medida del territorio o la tierra. En qué medida estaba Rojo apercibido de ese referente, es algo que sólo podemos especular.

Las últimas décadas de la vida de Vicente Rojo (1932-2021) se vieron asediadas por el encargo tardío, pero insistente, de obras públicas. Sea por el prestigio que la madurez trajo al diseñador, pintor y editor, o por la coincidencia entre la mezcla de rigor geométrico e inventiva lúdica con materiales, colores y formas, y la aspiración de las instituciones de expresarse en términos de apertura anímica, modernidad estética y claridad formal, Rojo vino a convertirse en un colaborador frecuente de arquitectos, urbanistas e instituciones, en la tarea de decorar plazas, muros y construcciones de todo tipo. El punto de partida de esta nueva faceta de su trabajo fue la petición del arquitecto Ricardo Legorreta en 1994 para proponer una decoración de muros exteriores del Aula José Vasconcelos del naciente

³ García Hernández, “Develan escultura mural de Vicente Rojo”.

⁴ El taller la tiene clasificada como ROJ116. <https://www.lasiemprehabana.com/collections/vicente-rojo/products/vicente-rojo-mexican-art-geometrica-carta-silkscreen>

⁵ Véase Vicente Rojo, *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato* (México: El Colegio Nacional-Ediciones Era, 2010), 355.

⁶ “Carta geométrica de Galicia”, Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Carta_Geométrica_de_Galicia

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5304 (13 de junio de 2022): 14-15.



Centro Nacional de las Artes (Cenart), el complejo de escuelas e institutos de arte del Estado mexicano que, de la mano de una variedad de arquitectos, vino a radicarse en una parte de los antiguos Estudios Churubusco. Rojo propuso lo que con el tiempo se ha convertido en un icono de la institución: *Escenario abierto* (1994-2000), el telón de fondo con una serie de espejos de agua, de un espacio de usos múltiples, entre ellos el servir de teatro al aire libre, localizado en el corazón del Cenart, y que vino a inaugurarse en el año 2000 como culminación y entrega del complejo. En las siguientes tres décadas, Rojo realizó decenas de esculturas, relieves murales y construcciones en una variedad de edificios públicos, que incluyen *País de volcanes* (2003), la famosa fuente central de la Plaza Juárez junto a la Alameda Central, y que culminaron con dos obras mayores en 2019, *Versión celeste*, un vitral de luces cambiantes en el patio central del Nacional Monte de Piedad, y *Jardín urbano*, mural en el muro colindante al Paseo de la Reforma del Museo Kaluz, y la fuente del monumento funerario para Octavio Paz y Marie-José Tramini, que se inauguró póstumamente en 2022 en el Museo de San Ildefonso.

Ciertas condiciones unen esas diversas obras en una clara diferenciación de las series pictóricas que fueron el principal objeto de la producción de Rojo en su estudio. En primer lugar, la obra pública de Rojo, debido a que fue producto de una comisión y se realizó con el apoyo de ingenieros y operarios técnicos, contrasta radicalmente con la manera en que Rojo entendió su pintura como un proceso en gran medida no planeado, y dependiente del trabajo cotidiano, en que por medio de una serie de destrucciones arribaba, finalmente, a un conjunto de obras armonizadas entre sí.⁷ El trabajo escultórico y de intervención arquitectónica de Rojo está en cambio definido por un diseño que el artista entregaba a sus colaboradores para ser materializado de acuerdo con

⁷ Para un análisis de los métodos de producción de la pintura de Vicente Rojo, véase Cuauhtémoc Medina, “La letra como residencia”, en *Vicente Rojo. Casa de Letras* (México: Museo Universitario Arte Contemporáneo-Universidad Nacional Autónoma de México/Estación Indianilla, 2015), 13-29. El texto ha sido reproducido en línea por la revista *Nexos*: “Vicente Rojo: la letra como residencia”, *Nexos* (México, marzo de 2021), <https://cultura.nexos.com.mx/vicente-rojo-la-letra-como-residencia/>

un proyecto definido con gran detalle. Como el artista atestigua en sus textos reunidos en *Diario abierto*, Rojo estaba perfectamente consciente de esa diferenciación, que asumía con la trepidación de verlo como un reto:

Para pensar en la escultura no tengo la posibilidad que me da la pintura de alterar su proceso; tengo que abordarla, dentro de lo posible, con una idea más precisa del resultado al que quiero llegar. Es un camino más riesgoso, y eso lo hace muy atractivo, en particular si es una obra pública, de grandes dimensiones.⁸

En ese sentido, las obras públicas de Rojo tienden a comportarse de modo análogo a su trabajo editorial: como la provisión de un diseño a ser realizada por otros operarios.

⁸ Rojo, *Diario abierto*, 31.

El centro de las formas, de Manuel Felguérez*

Rita Eder

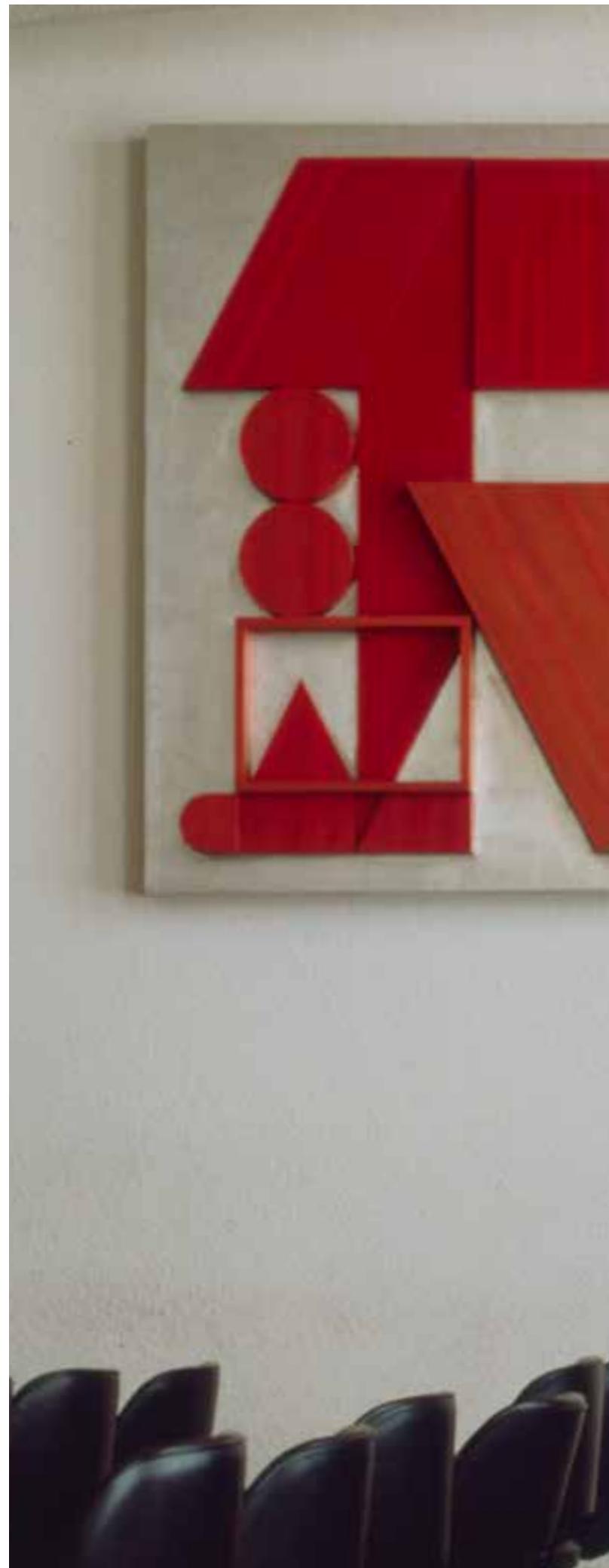
A cien años del nacimiento del moderno movimiento de pintura mural, inaugurado en la Escuela Nacional Preparatoria, puede decirse que el muralismo mexicano no permaneció estático, éste continúa y se ha multiplicado. Es común observar en las ciudades y los pueblos una abundante producción de murales, la mayoría con temas históricos que siguen un cartabón. También, en ocasiones, puede verse una reconfiguración de signos políticos como lo son las paredes pintadas por el movimiento zapatista.

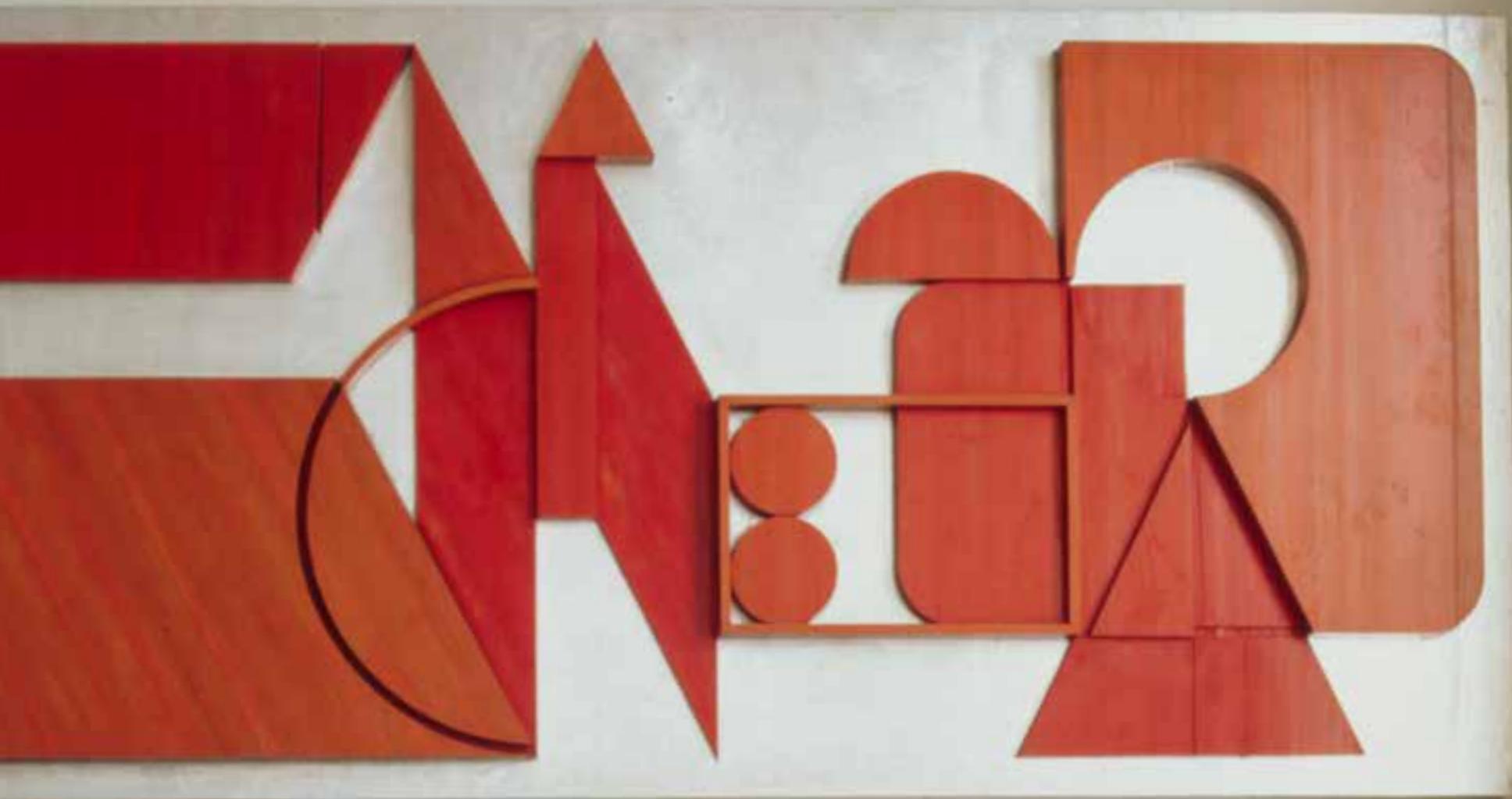
Ciudad Universitaria tiene una larga y compleja historia en relación con la pintura mural, además de trabajos en mosaico, relieves y esculto-pinturas integrados a la arquitectura. En este proyecto han participado desde su fundación distintas generaciones de artistas que han renovado las tradiciones del muralismo. En 1977, Manuel Felguérez realizó *El centro de las formas* que se encuentra en el Auditorio Mario de La Cueva en la Torre II de Humanidades (fig. 1). Este mural forma parte del nuevo rumbo que tomaron las artes en la década de los años setenta del siglo pasado en la UNAM con una obra emblemática de lo que puede ser un arte público monumental, conocida como el Espacio Escultórico. En la concepción de esta obra participaron seis escultores: Mathias Goeritz, Helen Escobedo,

Sebastián, Hersúa, Federico Silva y Manuel Felguérez, quienes también tuvieron la posibilidad de realizar esculturas individuales. En aquella ocasión, Felguérez haría una obra que nombró *Variante de la llave de Kepler*, una escultura de formas geométricas que se destaca por tener un centro, un equilibrio y un orden (fig. 2). ¿Por qué habría de interesarse el escultor por un astrónomo que vivió entre finales del siglo XVI y principios del XVII? Kepler diseñaría un diagrama del cosmos compuesto por cinco figuras inspiradas en el mecanismo del reloj como una fuerza que le hizo pensar en el movimiento de los planetas. La escultura del artista dedicada al astrónomo está formada por semicírculos, círculos, rombos, rectángulos y triángulos, que, según su autor, hacen pensar “que la escultura sí podría tener el sentido de prefigurar el universo en todas sus relaciones de tensiones, pesos, fuerzas”. *El centro de las formas* procede de su reflexión sobre Kepler, pero también de su renovador trabajo conocido como el Espacio Múltiple, donde cada forma da lugar a otra forma, y de la que emergen numerosas combinaciones. Tales trabajos no tienen un sentido meramente formal, se trata de una reflexión sobre el espacio como constante transformación. Esta idea le llevó a interesarse por la computadora, en aquel entonces una nueva tecnología capaz de programar las infinitas posibilidades de las formas y los colores por medio de una máquina.

Felguérez ya había mostrado a inicios de los años setenta un visible interés por realizar obra mural en y fuera de espacios oficiales; trabajó en cines,

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5316 (15 de agosto de 2022): 12-13.





fábricas, balnearios, ferias, etcétera, utilizando distintas técnicas y materiales como es el caso de *Mural de hierro* (1961), en el que usó material de desecho obtenido en un taller mecánico. En el caso de *Canto al océano* (1964), un mural de 100 metros de largo, hoy desaparecido, utilizó conchas de ostión, abulón y nácar. Se calcula que realizó más de 40 murales en esa década. Estas obras parten de su práctica como escultor, muchas de ellas son relieves y tienen en común con David Alfaro Siqueiros el interés por la esculto-pintura, característica que está presente en el mural *El centro de las formas*. Hemos descrito los antecedentes que llevaron al artista a proponer esta obra que, por su tamaño y sus formas abstracto-geométricas, plantea problemas acerca de la naturaleza de lo que puede definirse como un mural, problemática que en su tiempo interesó a Siqueiros y que manifestó en diversas publicaciones: ¿qué es un mural? En ello está involucrado cómo proponer un arte de interés público que permita contribuir a una mayor con-

ciencia de los problemas sociales y sirva a la transformación del individuo. Sin embargo, un mural tiene otras funciones que comprenden el poder de representación de una institución o una idea sobre la sociedad que en ocasiones está teñida de ideología y de una particular estética. Desde el punto de vista de la efectividad de lo representado, mucho influyen el sitio y el consiguiente acoplamiento a la arquitectura. Siqueiros buscó rebasar el plano pictórico para dialogar con el espacio arquitectónico, en esa búsqueda hay un encuentro con la obra de Felguérez.

El movimiento de pintura mural en México entre los años veinte y cincuenta privilegió distintas formas de realismo intervenidas por las vanguardias. Esto, con el fin de resolver la problemática del espacio y de la forma sin por ello abandonar el parecido con personajes históricos. Los actores que afloran en los murales parecieran enredados en la trama de lo alegórico y esto permite narraciones de complejidad simbólica.

2. Manuel Felguérez, *Variante de la llave de Kepler*, 1980, Espacio Escultórico, Ciudad Universitaria, fotografía de Diego Alquicira Alquicira, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

No todos los murales son monumentales ni tampoco todos los que hacen murales trabajan en forma directa la pintura sobre el muro. Rivera y Siqueiros realizaron murales transportables de menores dimensiones que, dependiendo de su lugar de exhibición y sus contenidos, seguían siendo públicos. El caso de *El centro de las formas* (203 × 504 × 20 cm) funciona como una propuesta abstracta de tamaño regular en la que se debaten ideas sobre la naturaleza del espacio. Para Felguérez, quien tenía pasión por la abstracción, era necesario hacer una contrapropuesta en la que las formas geométricas no tuvieran una función decorativa sino, al contrario, y, desde el punto de vista del artista, fuesen materia de una reflexión sobre el sentido de las propias formas. Fue en el ámbito universitario donde Felguérez pudo realizar un proyecto que convocara a pensar más a fondo el espacio en términos abstractos y universales y no necesariamente hacer pintura mural desde la narración, la alegoría o la historia.



Historia de un espacio matemático, de Federico Silva*

Miguel Ángel Esquivel

Los murales *Historia de un espacio matemático* (1980-1981) y *Mural escultórico* (1982), de Federico Silva, guardan consigo un valor singular: hacen evidente que la estética del arte público al que se deben no está inscrita dentro de un concepto unitario y que, por el contrario, hay una diferenciación constante de poéticas de creación dentro de Ciudad Universitaria.

Federico Silva, colaborador de David Alfaro Siqueiros en su juventud, coincide con el teórico de la poliangularidad en dirigir su trabajo hacia una integración plástica consistente no sólo en una relación entre receptor y obra, sino entre el ciudadano y la comunidad.

El impulso de recepción del ciudadano frente a los murales *Historia de un espacio matemático* y *Mural escultórico* es el propio de un andar sensible y no el de un espectador estático. Principalmente, en lo concerniente a la segunda obra, cuya ubicación exterior apela y dialoga con el tránsito cotidiano de los automovilistas.

Dado a frecuentes itinerarios de experimentación, Federico Silva, como artista plástico, vino a otorgar al arte público la posibilidad de cultivar estados tensores entre las sensaciones, las emociones y las ideas. Distanciado en su madurez del figurativismo y

el realismo siqueiriano, el también escultor ha resultado, a la larga, uno de los más vigorosos interlocutores frente a los otros artistas plásticos con presencia en el campus universitario y frente a Siqueiros mismo, de quien fue heredero y transformador de algunos de sus conceptos.

Quien hace de sus itinerarios dentro del campus una actividad estética consciente puede advertir, de modo inmediato, la apuesta geométrica de este artista experimental y el sentido de investigación como principio creador. Es esta la distinción que impone de modo particular al vestíbulo del Auditorio Javier Barros Sierra de la Facultad de Ingeniería y a las afectaciones que son estimuladas por el encuentro de líneas rectas que hacen de los muros no sólo una intención geométrica, sino también poética.

A cien años de la fundación del muralismo moderno y luego de 40 años de realización de *Historia de un espacio matemático* y *Mural escultórico*, la trayectoria de Federico Silva motiva una perentoria condición plurívoca y reorienta, a su vez, el carácter político del que también se compone.

¿De qué modo y con qué significado?

El muralismo es una forma artística abierta al tiempo en sus procesos. Procesualmente, la perspectiva de su manufactura preserva su origen comunitario. Procedente de esta historia, Federico Silva —quien a la vez fue partícipe y protagonista del cinetismo en los ámbitos nacional e internacional—, más que ser un agente de actualización, es señal visible de correspondencias, afinidades y relaciones

que, aun en contradicción, ocurren y suelen darse entre artistas especialmente públicos.

Esta nota, a la luz del día, viene a sumarse a la riqueza de su obra y de la que ha sido contemporáneo. Gana el muralismo y gana una universidad pública y autónoma como la UNAM.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5327 (26 de septiembre de 2022): 11.



Federico Silva, *Historia de un espacio matemático*, 1980-1981, Auditorio Javier Barros Sierra, Facultad de Ingeniería, Ciudad Universitaria, edición de *Gaceta UNAM* a partir de la fotografía de Columba Sánchez Jiménez, 1998, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas

La estructura de un mural es inevitablemente geométrica, entrevista con Federico Silva*

UNAM: 100 años de muralismo 200

Para hablar de su mural *Historia de un espacio matemático*, que realizó en 1980 en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como de otros temas, el pintor y escultor mexicano Federico Silva, quien el pasado 16 de septiembre cumplió 99 años, concedió a *Gaceta UNAM* una entrevista exclusiva en su casa de Tlaxcala.

—¿Por qué pintó ese mural en la Facultad de Ingeniería?

—Yo tenía un vínculo antiguo con el ingeniero Javier Jiménez Espriú, quien entonces era el director de dicha Facultad. Él siempre se interesó en las artes plásticas y me invitaba a participar cuando había alguna actividad relacionada con ellas. Un día me dijo que quería vincular la Facultad de Ingeniería con la pintura y me invitó a pintar un mural en los muros que rodean las escaleras del vestíbulo del Auditorio Javier Barrios Sierra. Era un espacio propicio para ello. El ingeniero Jiménez Espriú me brindó todas las facilidades.

De acuerdo con Silva, el título de este mural, *Historia de un espacio matemático*, surgió de la observación del sitio donde lo pintaría, hecha desde las escaleras del vestíbulo de la Facultad de Ingeniería.

“Era un espacio muy generoso. Me interesaba que el mural fuera sobre las matemáticas y la ingeniería porque en esos años yo me ocupaba mucho de la tercera dimensión. El lugar favorecía ese discurso. Estaba que ni mandado a hacer”, agrega.

—¿Qué es el espacio matemático?

—Es el espacio mismo, su multiplicación en planos... El vestíbulo de la Facultad de Ingeniería mostraba una gran actividad: la gente entraba y salía de él. En fin, era propicio para pintar un mural, aunque no faltaron los jóvenes que se molestaron y me chiflaron cuando yo ya lo estaba trazando. Sin embargo, ni siquiera tuve que responderles, pues otros estudiantes les gritaron: ‘¡Cállense, pendejos, no saben ni de qué se trata!’ En aquella época, yo tenía la inquietud de integrar la pintura y la escultura con la ingeniería y la técnica. Estaba buscando asociar las artes con la ciencia y la técnica: ése era el discurso. Y muchos me apoyaban.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5327 (26 de septiembre de 2022): 8-9.



Con líneas rectas

Se dice que *Historia de un espacio matemático* es el primer mural abstracto pintado en México, si bien Federico Silva opina que, en general, la pintura mural, en sí misma, es una propuesta abstracta geométrica.

“La estructura de un mural es inevitablemente geométrica. La pintura mural no puede separarse de la geometría porque es una concreción en muros, en superficies, en algo que va determinando soluciones. Además, el espectador le impone una geometría en la medida en que se mueve y lo observa. Es un arte que cambia, se transforma. No tiene nada que ver con la pintura de caballete.”

—¿Por qué pintó este mural únicamente con líneas rectas?

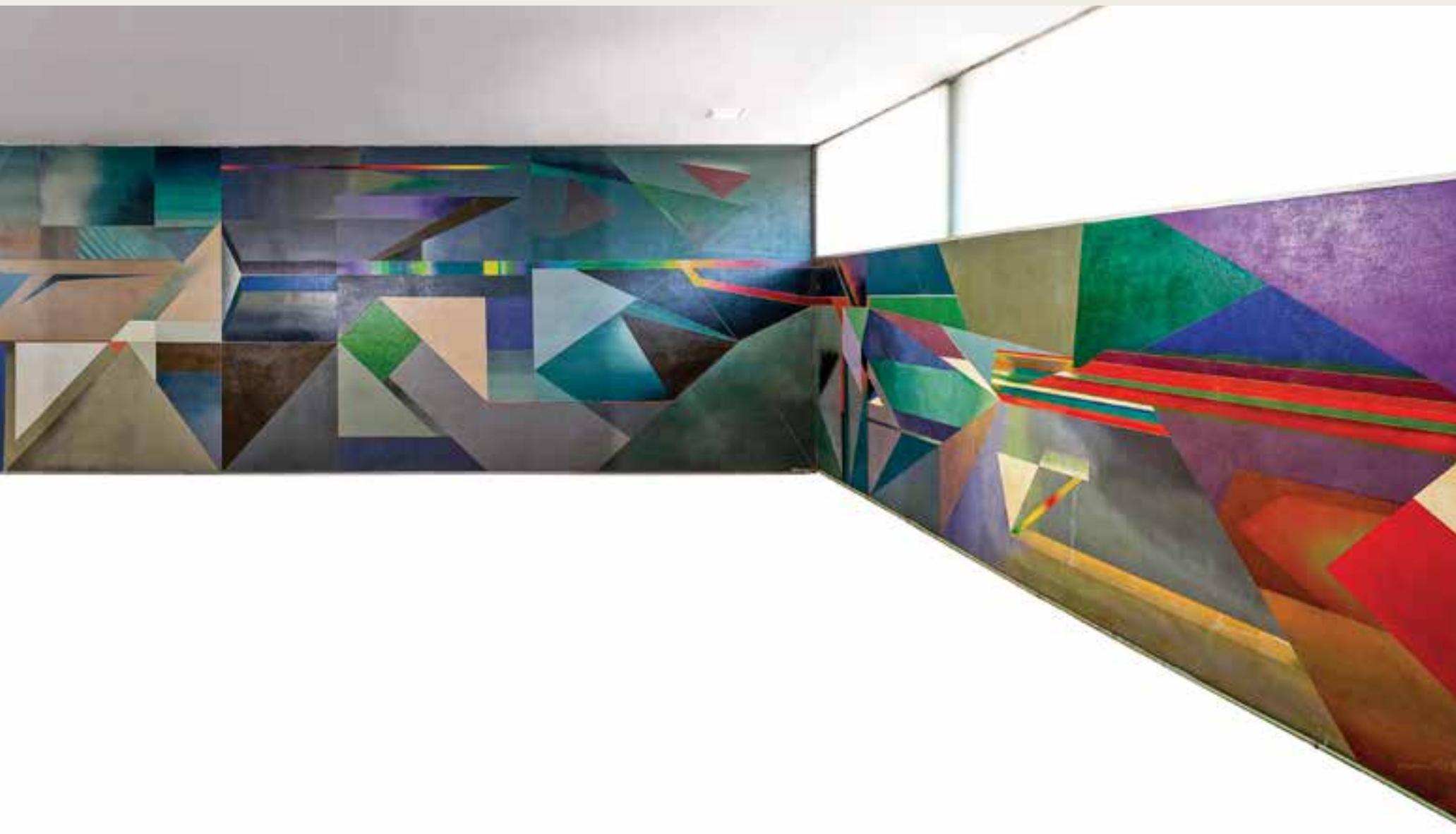
—Porque las líneas curvas suavizan. Pueden ser favorables si alguien persigue la suavidad. En cambio, las líneas rectas integran estructuras más precisas, estructuras plásticas formales.

Una vez que Silva concluyó el mural *Historia de un espacio matemático*, no pocos estudiantes le preguntaron cuál era su significado, por lo que el artista plástico les respondió: “Si la pintura y la música tuvieran que ser explicadas, se llamarían literatura”. Y aún hoy día sigue pensando exactamente lo mismo.

“Cada una de esas artes tiene un peso particular. En cuanto a la pintura, forma parte de una unidad que se enriquece por la diversidad y la métrica del espacio. El espacio y su geometría siempre se encuentran presentes en el arte de la pintura mural; pero este espacio no es un espacio de un rincón, sino de un universo de sombras, de luz y de movimiento”, sostiene.

Afán de perfeccionismo

Según la bitácora de Roberto Acuña, asistente de Silva, el mural *Historia de un espacio matemático* comenzó a elaborarse el 1 de mayo de 1980 y se inauguró el



16 de septiembre de ese mismo año, aunque Acuña apunta que, en realidad, los trabajos terminaron el 12 de febrero de 1981 debido al afán de perfeccionismo del maestro.

—¿Por qué continuó trabajando en este mural después de haber sido inaugurado?

—Porque no lo había acabado. Su inauguración estaba determinada por las fechas de los académicos; pero yo trabajaba con un tiempo diferente al de ellos. Yo quería integrar formas, mientras ellos querían generar teorías.

Por lo que se refiere a su trato con David Alfaro Siqueiros, Silva recuerda que la enseñanza más importante que le dejó el artista plástico chihuahuense fue su poderoso impulso por integrar el espacio mural en un todo, en lugar de dividirlo en cuadrillos.

“De él aprendí a moverme en ese espacio que él veía como el más adecuado para el muralismo”, afirma.

—¿Cómo fue la relación de su quehacer plástico con la política?

—No lo sé... Lo que sí sé es que si el quehacer plástico se desliga de la política se pierde, porque uno empieza a trabajar en una tradición que aparentemente es más valiosa y original, pero sólo aparentemente. Si la forma no tiene un contenido filosófico que la sostenga, por sí misma no es nada.

Después de pintar *Historia de un espacio matemático*, Silva tomó un camino que lo llevó a la confección de esculturas monumentales como *Serpientes del Pedregal*, la cual hizo hacia 1986, con piedra volcánica, en el Paseo de las Esculturas de Ciudad Universitaria.

Acerca de este tránsito de una pintura geométrica a formas escultóricas integradas con la naturaleza, declara: “Todas las artes se complementan, se hermanan. Ahora bien, tanto la pintura mural como la escultura deben apoyarse en la geometría y en un contenido filosófico sólido. En el fondo, son la misma cosa.”

Algunas personas quizá se sorprendieron de que Federico Silva hubiera pasado de una pintura abstracta a esculturas con algunos elementos figurativos, aunque geometrizados.

“Sin embargo, yo creo que la abstracción y la figuración marchan juntas en la pintura mural y aun más en la escultura. Ésta reclama formas muy precisas, muy concretas. La figuración es lo que la sostiene físicamente”, acota.

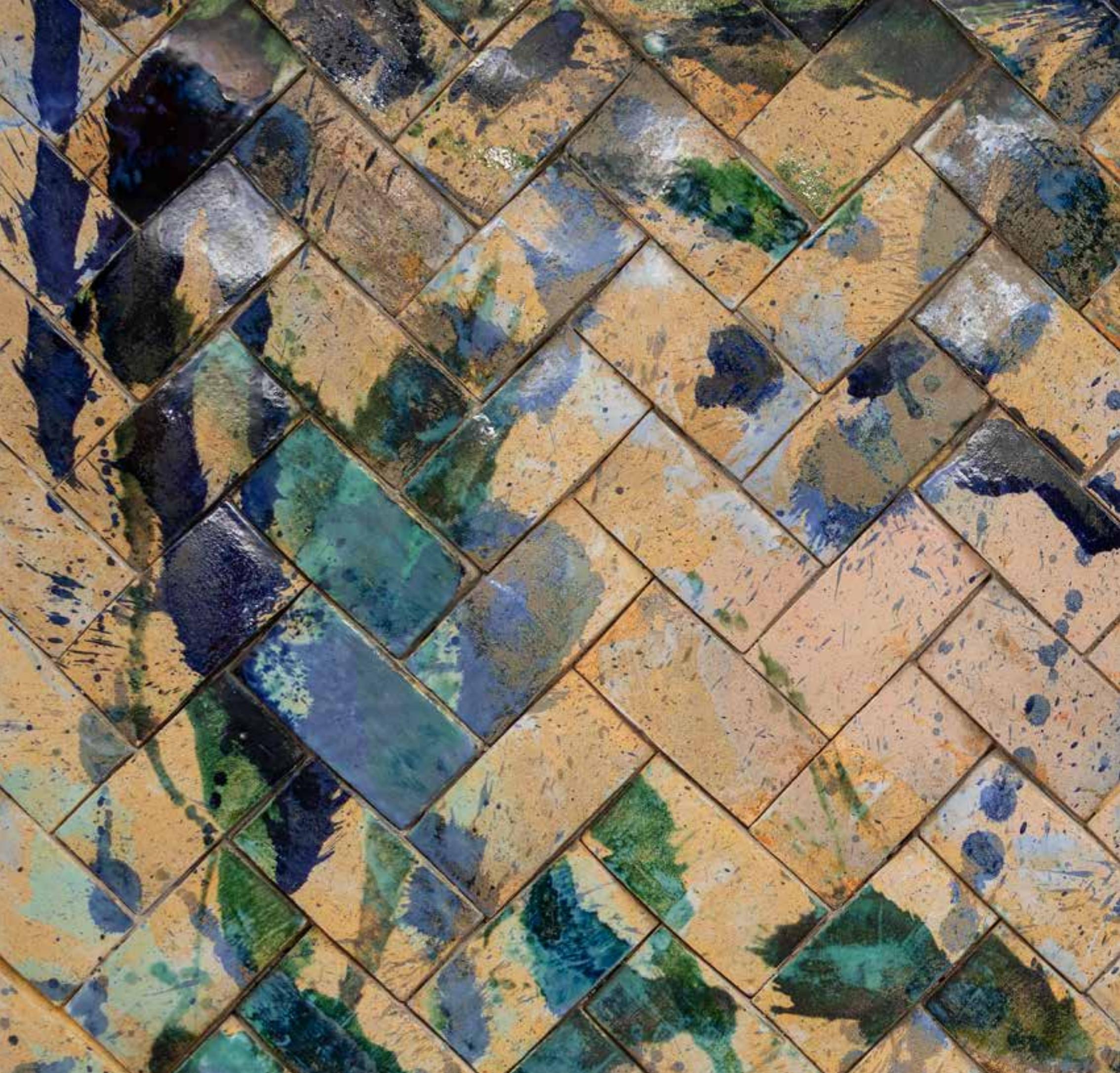
—¿Cómo se llevaba con la crítica e historiadora del arte mexicano Raquel Tibol?

—No teníamos una buena relación. Cuando ella podía, me atacaba y yo entonces la contraatacaba. Así fue como nos fuimos destruyendo mutuamente.

—¿Cuál fue el aporte de los muralistas mexicanos al muralismo del resto del mundo?

—Ellos fueron los primeros que empezaron a ver el espacio mural como un espacio matemático activo, en movimiento, y no como un cuadrillo o muchos cuadrillos —contesta por último el pintor y escultor quien, junto con otros artistas plásticos, creó el Espacio Escultórico en Ciudad Universitaria y que actualmente trabaja en algunas obras inéditas para la exposición que le será dedicada próximamente en el Palacio de Bellas Artes y que llevará por nombre *Batalla y fraternidad*.

Omar Páramo y Roberto Gutiérrez Alcalá



Luis Nishizawa, *Mural en cerámica II*, 2005, Facultad de Artes y Diseño, segundo piso, Xochimilco, fotografía de Gerardo Vázquez Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



El siglo que corre también ha visto el surgimiento de nuevos proyectos de pintura mural. Es característica de los tres incluidos en esta sección su voluntad de innovación en las técnicas del arte público. Esta sección concluye con una entrevista relativa a la enseñanza de la pintura mural en nuestros días, para dar cuenta de la continuidad, el cambio y el futuro de una tradición.

Las últimas décadas

Gilberto Aceves Navarro, *Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas*, 1982, Facultad de Artes y Diseño, patio central, Xochimilco, fotografía de Ana Laura Chombo González, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas, **de Gilberto Aceves Navarro**

Blanca Gutiérrez Galindo

UNAM: 100 años de muralismo 204

El 5 de noviembre de 1982 fue inaugurado el mural *Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas*, en el plantel Xochimilco de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes y Diseño. La obra realizada por el maestro Gilberto Aceves Navarro celebraba el aniversario número doscientos uno de la Academia de San Carlos en el edificio creado para albergar las nuevas licenciaturas en artes visuales, diseño gráfico y comunicación gráfica.

El mural de Gilberto Aceves Navarro está vinculado de manera importante con la historia de la Facultad de Artes y Diseño, pues su creación tuvo lugar en un momento en el que se cerró una etapa de gran efervescencia entre la comunidad, la cual se prolongó durante los años setenta y los inicios de los ochenta. La crisis detonó cuando se aprobó el cambio de planes de estudio que transformaban la enseñanza de las artes plásticas en enseñanza de las artes visuales, y, posteriormente, cuando se decidió el traslado de la escuela del centro de la Ciudad de México a las nuevas instalaciones construidas en el terreno donado por la coleccionista de arte Dolores Olmedo en el pueblo de Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco.

Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas ocupa varios muros de la explanada central de las instalaciones de la FAD en la Alcaldía Xochimilco y lo conforman un conjunto de piezas de diversas formas y materiales ensambladas y adheridas a los exteriores de las oficinas, las escaleras que conducen a las aulas del primer piso y la biblioteca.

En 150 metros de muro y con dos toneladas de madera, otras tantas de lámina y ochenta kilos de clavos, pintura, brochas e instrumentos como taladros y cautines de pistola, Aceves Navarro y sus colaboradores produjeron un mural que es al mismo tiempo una ambientación.

Si bien esta obra se identifica como un mural, en el sentido de que es una obra de carácter público y producto del trabajo común cuyo soporte es el muro, su emplazamiento, la organización de sus componentes y los materiales utilizados le confieren el carácter de ambientación. En efecto, al ocupar diversos muros en forma continua y discontinua, y al utilizar materiales referidos a nuestra vida cotidiana —cuya degradación es previsible—, e igualmente al abandonar las formas claras y llenas propias de la escuela mexicana de pintura, su relación con el espacio arquitectónico envuelve a quienes lo transitan, afectando, además, su sentido de la vista y del tacto. Se trata, en ese sentido, de un monumental ensamblaje de piezas que se suceden y superponen en diversos ritmos y direcciones llenando un espacio que, también con su cálida gama cromática, compuesta por cafés, sienas y ocre, se integra adecuadamente al edificio de concreto y ladrillo rojo para acoger a quienes se desplazan por los espacios que ocupa.

El mural define su temática y su materialidad en una triple relación con la historia de la Academia de San Carlos, fundada en 1781 y convertida en Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1933, veintitrés años después de su incorporación a la UNAM. Se refiere,







por un lado, a uno de sus momentos de auge en el periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX y representado por la obra de Tolsá; se vincula con la vanguardia muralista, pero también, y no menos importante, establece una clara relación con el arte moderno y contemporáneo.

Esos tres momentos históricos confluyen en una cálida secuencia configurada por el ensamblaje de materiales cotidianos que, a partir de su tratamiento industrial y su distribución estética y formal con base en la yuxtaposición, crea secuencias de corta y larga duración dando lugar a formas abstractas que aluden con gran sutileza a las “musas románicas” y a los elementos de la apoteosis con que experimentara Tolsá en sus momentos creativos. Así, el tema se refiere al pasado de la ENAP como Academia, el emplazamiento público de la obra al muralismo, y la selección y el tratamiento de los materiales se adhieren a tendencias como el ensamblaje y la ambientación.

De eso modo, el pintor y sus colaboradores, Mercedes Escobar, Carlos Vidal, Rubén Rosas, Francisco Cortés, Pedro Ascencio y Emilio Carrasco, establecieron la existencia de una línea de continuidad entre la tradición de las bellas artes, el muralismo y las nuevas tendencias de las artes vinculadas a los diseños y al impulso modernizador de la década de los años setenta, es decir, entre la Real Academia de San Carlos abocada a la enseñanza de la pintura, la escultura, el dibujo y la arquitectura, la vanguardia muralista que ubicó el arte en los espacios públicos, y las nuevas tendencias del

arte moderno y contemporáneo del momento, entre las que deberíamos incluir la abstracción, el geometrismo y el arte experimental y multidisciplinario.

El tema del mural, referido a Manuel Tolsá (Valencia, 1757-Ciudad de México, 1816), una figura emblemática de la Academia de San Carlos, fue decidido por Gilberto Aceves Navarro. A su llegada a México, en 1791, Tolsá trajo consigo un grupo de copias de esculturas griegas y del Renacimiento italiano, libros e instrumentos para la enseñanza de las artes, y fue director de la Academia de San Carlos y encargado de la sección de escultura. Tolsá también fue autor de diversas esculturas y obras civiles, entre ellas la célebre estatua ecuestre de Carlos IV conocida como “El Caballito”. En su obra confluyen conocimientos, técnicas y habilidades de la ingeniería, la arquitectura y las artes plásticas, por lo que representa un cierto ideal de artista cuya actividad conjunta creación artística e inventiva científica, y en la cual se opera la transición de la obra de arte a los espacios de la vida cotidiana. Por esa razón, entre muchos artistas sin duda importantes para la historia de la ENAP, Tolsá se convirtió en una figura tutelar, en un artista “amado y admirado”, objeto de numerosos homenajes, entre ellos el que Gilberto Aceves Navarro dedicara también en 1974 con el *Dibujo-mural homenaje a Manuel Tolsá*.

Para tal efecto, sin un boceto previo, pero con un plan general, Aceves Navarro mezcló los bloques de madera y lámina que se entrelazan en ritmos de corta duración y cuyos contornos van configurando planos que por sí mismos crean la estructura

estético-formal del mural. Igualmente, el libre uso de recursos como el fuego aplicado a los materiales provoca que sus gamas cromáticas y texturas se diversifiquen por medio de la oxidación y el tallado. Todo ello resulta esencial en la puesta en marcha del drama creativo al que se alude, y en medio del cual se mueven, etéreas y silenciosas, las famosas musas. De esa forma, Aceves Navarro recrea el ambiente mental y sensorial del ingeniero, escultor y arquitecto y homenajea su gran inventiva con una obra que ocupa el espacio real, una obra que rompe con los géneros establecidos del arte para unir arte y vida solicitando de los espectadores un comportamiento inquisitivo y exploratorio, por completo diferenciado del puro acto contemplativo.

Con anterioridad al de la ENAP, Gilberto Aceves Navarro había creado diversos murales en los que se observa su afán inventivo y creador, entre ellos se pueden mencionar *Yo canto a Vietnam*, para la Feria Mundial de Osaka, Japón (1970), y el mural políptico transportable *Canto triste por Biafra* (1979), conformado por cinco piezas. Con posterioridad al mural que nos ocupa, creó *Una canción para Atlanta* (1993), mural de látex y acrílico realizado con motivo de los Juegos Olímpicos de Atlanta, Georgia; *Agredida por los zancudos* (1994), mural de acrílico sobre lámina de hierro instalado en la carretera entre Zarzal y Roldanillo y realizado para el Museo Rayo, en Roldanillo, Colombia, y *La guerra y la paz* (1996), obra realizada para la colonia Santa María la Ribera de la Ciudad de México.

Gilberto Aceves Navarro, *Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas*, 1982, Facultad de Artes y Diseño, patio central, Xochimilco, fotografías de Gerardo Vázquez Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas fue elaborado por decisión del entonces director de la escuela, el maestro Luis Pérez Flores, quien designó al pintor para la ejecución de la obra, obtuvo la donación del trabajo de parte de Gilberto Aceves Navarro, consiguió los recursos para la compra de materiales y escogió el emplazamiento del mural. Su propósito era singularizar el nuevo edificio de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, cuyo diseño arquitectónico carecía de un sello distintivo.

Así, si bien, como hemos señalado, el mural de Xochimilco afirma la continuidad entre la Academia y otros momentos del desarrollo del arte en México, puede ser también comprendido como una declaración en favor de un nuevo comienzo de la enseñanza del arte en la ENAP. Este nuevo comienzo debería considerar la valoración de los grandes maestros, el conocimiento del arte y las problemáticas del presente para elaborar proyecciones al futuro. *Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas* nos muestra que Gilberto Aceves Navarro consideró que ese futuro no sería prefigurado por las nuevas corrientes del arte tecnológico —como pretendió el plan de estudios de la licenciatura en Artes Visuales—, sino por una concepción humanista del arte acorde con los principios de pluralidad y libre expresión que rigen la vida universitaria y de cara a una sociedad cuya modernización no terminaba de completarse.

Fuentes de consulta

“Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas: Gilberto Aceves Navarro”, *Gaceta UNAM* 77 (28 de octubre de 1982).

Eder, Rita, “Dos aspectos de la obra de arte total”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, edición de Rita Eder (México: UNAM/Turner, 2014), 220-228.

Manzano Águila, Daniel, entrevista telefónica, 30 de mayo de 2022.

Monroy Nasr, Rebeca, entrevista telefónica, 5 de octubre de 2022.

Rojas Zea, Rodolfo, “Apoteosis de Manuel Tolsá y las musas”. *Unomásuno*, México, 17 de diciembre de 1982.

Zama, Patricia, “Los planes de estudio de la Escuela Nacional de Artes Plásticas responden a un modelo burgués de arte: Gilberto Aceves Navarro”, *Unomásuno*, México, 7 de septiembre de 1979, 17.



Mural en cerámica I y II, de Luis Nishizawa*

Mercedes Sierra Kehoe

Luis Nishizawa Flores (2 de febrero de 1918-29 de septiembre de 2014) fue un artista mexicano que enriqueció el arte y la cultura en el México del siglo XX. Nació en Cuautitlán, Estado de México, en 1918, hijo de padre japonés y madre mexicana logró fusionar en su quehacer plástico las dos culturas que lo formaron dando origen a innumerables obras plásticas.

Fue un prolífico creador en diversas áreas de las artes plásticas, reconocido como un excelente dibujante, pintor, vitralista, ceramista, grabador, escultor y muralista, además de ser un tenaz promotor de la cultura de su natal Estado de México. Su obra es un retrato de realidades en la que entretiene sueños con recuerdos de su infancia y su relación con la naturaleza y el campo.

“Mi padre me inculcó una gran disciplina y de mi madre recibí la sensibilidad. Dos valores que han sido pilares en mi vida y en mi obra”, relató en su momento Luis Nishizawa, quien también fue influido por Francisco Goitia, Cézanne, Modigliani, Rembrandt, Luis Sahagún y Alfredo Zalce. En la obra de Luis Nishizawa es posible encontrar diversas expresiones de su vida, de la relación que mantuvo con la naturaleza y con el campo mexicano, y es posible de igual forma hallar narrativas en las que los paisajes, el hombre, la mujer, así como los niños, dentro de las tradiciones mexicanas, construyeron obras de gran calidad plástica.

De gran importancia fue la producción que logró como investigador del mundo náhuatl y japonés, llevando este conocimiento a la creación de obras de gran calado como lo fueron el mural solicitado por el Instituto Mexicano del Seguro Social *El aire es vida*, realizado al interior del Hospital de Pediatría del Centro Médico Nacional y restaurado después del terremoto de 1985.

Su capacidad para el paisaje lo llevó a crear innumerables obras reconocidas en el ámbito internacional. La obra mural que desarrolló fue vasta, además de prolífica y diversa, entre la que se incluye su excepcional trabajo en el uso de las cerámicas de alta temperatura.

Murales en la Facultad de Artes y Diseño

Se trata de dos obras murales ubicadas dentro de las instalaciones de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México con la técnica de cerámica esmaltada en alta temperatura y que evocan los muros de ladrillo que resguardan la puerta de la antigua Babilonia en el Museo de Pérgamo de Berlín.

Ambas obras emulan un tejido, la textura de un papete americano; con ello, Nishizawa buscó crear una obra que, en sí misma, contiene rugosidades, texturas y colores cocidos en hornos de alta temperatura.

En el 2005, las autoridades de la Facultad solicitaron estas creaciones al maestro Luis Nishizawa para exponerlas en sus corredores.

Tienen un tamaño de 258.5 × 352 cm y se encuentran montadas sobre bastidores, los cuales fueron

fijados en la pared de los corredores del primer y segundo pisos de la propia Facultad. A diferencia de otras obras del propio artista —y como parte de su colección de murales realizados en cerámica en alta temperatura—, en éstas podemos apreciar el conocimiento de las formas y uso de los materiales, los cuales permiten un diálogo franco entre el tejido cerámico y el color; sin duda, una muestra de la genialidad de Luis Nishizawa.

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5324 (12 de septiembre de 2022): 8bis.

1. Luis Nishizawa, *Mural en cerámica I*, 2005,
Facultad de Artes y Diseño, primer piso,
Xochimilco, fotografía de Gerardo Vázquez
Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel
Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas,
UNAM



2. Luis Nishizawa, *Mural en cerámica II*, 2005,
Facultad de Artes y Diseño, segundo piso,
Xochimilco, fotografía de Gerardo Vázquez
Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel
Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas,
UNAM



Francisco Toledo en el Posgrado de Economía*

Cuauhtémoc Medina

En septiembre de 2010, la UNAM inauguró un nuevo edificio para albergar el Posgrado de Economía, construido en el extremo sur de Ciudad Universitaria, a un lado del Centro Cultural y casi colindando con la avenida Insurgentes. La obra fue financiada y donada a la universidad por el banquero Carlos Abedrop Dávila, quien pagaba una antigua deuda que provenía del día en 1943 en que se había graduado en la institución.¹ El diseño del edificio de más de cinco mil metros cuadrados fue una de las últimas obras del arquitecto Ricardo Legorreta (1931-2011), quien, desde la edificación del Hotel Camino Real en el barrio de Polanco de Ciudad de México (1968) se caracterizó por incorporar obras sustanciales de artistas como Mathias Goeritz, Anni Albers, Rufino Tamayo, Alexander Calder, Juan Soriano o Vicente Rojo en sus proyectos. Para el Posgrado, Legorreta se propuso reclutar a un artista que, no obstante su centralidad, había sido más o menos renuente a emprender obras públicas: Francisco Toledo. Se ha llegado a decir que Legorreta “contemplaba en la propuesta original, una importante intervención plástica del reconocido artista oaxaqueño Francisco Toledo, a la manera de las grandes realizaciones que identificaron el movimiento denominado Integración

Plástica [...] en Ciudad Universitaria”.² Finalmente, el juchiteco restringió su intervención a una dimensión menor: un vitral consistente en 13 cápsulas circulares de vidrio, incrustadas en una puerta que cierra el escenario del Auditorio Jesús Silva Herzog del nuevo plantel, que ingeniosamente, al abrirse, permite ampliar auditorio hacia el exterior.

A pesar de su relativa modestia, los vitrales documentan un momento clave en la etapa tardía del artista: el modo entusiasta y por demás creativo con que Francisco Toledo se empeñó en realizar toda clase de piezas, obras y múltiples en técnicas artesanales, frecuentemente relacionadas con la historia industrial de Oaxaca, que incluyen la fabricación de papel artesanal, madera, cuero, fieltro y textil, o basadas en el reciclaje de materiales tan heterogéneos como las radiografías antiguas. La comisión de Legorreta fue, de hecho, el origen de la colaboración de Toledo con el Taller Studio Xaquixe, en San Agustín Etla, con el que desarrolló una técnica para “encapsular” figuras hechas de mica natural que, dependiendo de la temperatura, adquieren diversos colores metálicos próximos al oro, el cobre y el color azulado de la plata vieja. La temática de estas escotillas no podía ser más tolediana: insectos, camarones, peces, redes y esqueletos, pero sobre

Francisco Toledo, *Sin título*, 2010, Posgrado de Economía, Auditorio Jesús Silva Herzog, Ciudad Universitaria, fotografías de Ricardo Alvarado Tapia y Diana Soria González, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



todo cangrejos que abarcan, con sus tentáculos abiertos y enormes, el total de la circunferencia. Ese símbolo encierra una broma secreta, pues el cangrejo en la mitología del Istmo es un símbolo de la avaricia y el lucro. Los vitrales son circulares pues evocan monedas. Un motivo por demás apropiado para un sitio donde se prepara al personal y funcionarios del campo financiero.³

El vitral del Posgrado de Economía —que fue seguido por la fabricación de un vitral para el Centro Cultural San Pablo en Oaxaca— testimonia la fascinación del juchiteco por la experimentación material y formal. Como el artista declaró a la prensa en 2012, cuando la galería Juan Martín mostró una serie de obras derivadas de esos experimentos: “Lo que más me gustó de trabajar este material fue la sorpresa de qué figuras y colores adquiere la obra al final. En el resultado interviene el azar, es algo que yo no controlo. [...] Fue como un trabajo de alquimista. Me quedé muy acalorado por tantas horas junto al fuego.”⁴

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5331 (10 de octubre de 2022): 9.

¹ *Boletín UNAM-DGCS-513* (30 de agosto de 2010): https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2010_513.html

² Gustavo López Padilla, “Obra de Legorreta en la UNAM”, *Navegando la arquitectura. Crítica en torno a la arquitectura y las ciudades* (21 de junio de 2011): <https://navegandolaarquitectura.wordpress.com/2011/06/21/obra-de-legorreta-en-la-unam/>

³ Comunicación personal de la artista Laureana Toledo, hija del pintor, Tlalpan, 30 de agosto de 2022.

⁴ Virginia Bautista, “Francisco Toledo juega con fuego su nueva exposición Alballuri”, *Excelsior* (23 de marzo de 2012), <https://www.excelsior.com.mx/node/820813?amp>







La enseñanza de la pintura mural, entrevista con Alfredo Nieto*

La llama del muralismo mexicano vive en la Universidad Nacional. No sólo algunas de las obras más importantes del movimiento adornan las paredes de la institución y enriquecen la experiencia académica de sus estudiantes. En la Facultad de Artes y Diseño (FAD), ubicada en Xochimilco al sur de Ciudad de México, el Taller 130 —Luis Nishizawa— guía a los alumnos en las particularidades e historia de esta disciplina artística.

Actualmente, el taller está bajo la tutela del artista Alfredo Nieto Martínez, quien fue discípulo de Nishizawa y, por ello, dijo en entrevista, se siente orgulloso de seguir con el legado del maestro mexicano:

“Fui su ayudante y discípulo durante casi 25 años. Fue mi maestro; después con él trabajé el mural, conocí e inicié el trabajo dentro de la Facultad. Dirigir el taller es una responsabilidad, pero también un privilegio.

“La responsabilidad está fundamentada en todo el conocimiento, el bagaje que dejó él dentro de la institución, en México, en seguir diseminando todos los conocimientos. Impactó en el trabajo de mucha gente durante décadas y lo sigue haciendo. De hecho, mucho del conocimiento que se va trabajando fuera de la escuela emerge de ella. A nivel nacional, con él dimos cursos por toda la República. Seguir con ese conocimiento y enseñarlo es un honor”, consideró el doctor en Artes y Diseño.

Nieto, quien estrenó el mural *Vocación por la vida* en el 2021 como un homenaje al personal de enfermería que trabajó durante la pandemia, comentó que anteriormente el taller estaba centrado en estudiantes de séptimo y octavo semestres, aunque ahora se ha extendido a los de quinto y sexto.

Aquellos que pasen por el aula, apuntó, aprenderán “cuestiones fundamentales del muralismo mexicano; conocerán, claro, un poco la historia y sus antecedentes. Lo importante de este taller es que sigue con ese conocimiento de los muralistas, porque de aquí emergieron”.

También se dan “cuestiones técnico-conceptuales como el fresco, se enseña a usar piroxilina, silicato, temple, óleo, entre otras técnicas. Conceptos como la

poliangularidad, el entender el muro cabalmente, cómo se hace una composición o se determina qué pintar, cómo se elabora un soporte móvil. Es decir, aspectos desde los más elementales técnicos y el marco histórico de nuestra escuela, hasta todos los conocimientos necesarios para poder realizar un mural. La enseñanza es completa, pero sólo se hace a lo largo de un año, el tiempo es muy poco”, subrayó.

Asimismo, como parte de la clase, las y los futuros profesionistas tienen la oportunidad de asistir en proyectos murales dentro y fuera de la Universidad Nacional, en otras instituciones educativas, organizaciones civiles, espacios gubernamentales o sociales en comunidades distribuidas por todo el país.

Para Alfredo Nieto, la experiencia ganada en este tipo de proyectos es invaluable para sus pupilos: “Últimamente mis alumnos han tenido dos veces continuas la Medalla Gustavo Baz Prada por el Mejor Servicio Social, dado que han trabajado en comunidades muy alejadas de la ciudad, haciendo trabajos tan importantes como decorar iglesias, palacios municipales y otras instancias públicas.”

“El mural es algo ya muy tradicional, México es un país de muralistas y no solamente por el muralismo mexicano, sino desde el mundo prehispánico México está lleno de obra mural. Es un tema fundamental en una escuela de artes”, afirmó el maestro en pintura.

Legado

“Tener la oportunidad de aprender conceptos y técnicas ligadas a la herencia mural de la nación es significativo”, argumentó el profesor, ya que la Universidad es cuna de este movimiento artístico y varios de sus exponentes más destacados pasaron por sus aulas o impartieron su conocimiento en las mismas.

“Lo más cercano al conocimiento muralista, reitero, está en este taller. En particular, aquí el maestro Nishizawa conoció a Julio Castellanos, a Chávez Morado, Alfredo Zalce, incluso Siqueiros presentó a Nishizawa en una exposición en el Museo de Arte Moderno en México”, recordó y agregó:

“Es decir, había una cercanía académica de amistad con los muralistas, tanto con la primera y la segunda generación; con la segunda es muy directa porque fueron maestros de la escuela (como Chávez Morado o Castellanos).”

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5333 (17 de octubre de 2022): 12-13.



“Pienso que los alumnos cuando llegan pueden tener esa seguridad de entrar en el conocimiento tradicional y aprender de primera mano preceptos, ideas, técnicas y procedimientos de materiales que se usaron durante el muralismo. Es lo que ha vuelto esta escuela tan importante; aquí se enseña desde cuestiones muy técnicas y elementales, hasta la destilación de conocimientos nuevos y conceptos revolucionarios del arte”, destacó.

Disciplina viva

Alfredo Nieto Martínez refirió que durante un tiempo cayó en desuso debido a la generación de la ruptura, un grupo de artistas que se desarrolló durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado en aparente oposición con las dos primeras generaciones de muralistas mexicanos, incluso varios de ellos impartieron clases en la FAD.

Sin embargo, gracias al empuje de Luis Nishizawa y otros de sus colegas, el tema regresó con fuerza a las aulas. Así lo explicó el especialista:

“Es algo importante señalar que durante muchos años en esta Facultad se comenzó a segregar un poco la posibilidad de enseñar mural aquí; pienso que había un poco de celo en los maestros de los años sesenta. Los conocimientos comenzaron a quedarse allí, sin transmitirse a los alumnos. En los años ochenta, lo retomamos nosotros. Viendo la importancia, no solamente del movimiento como tal —porque a nivel nacional era muy soso, no existía—, tuvimos que reavivar un poco la enseñanza del mural en la Facultad.

“La relevancia es porque ahora en todo el mundo se hace mural, todo mundo se ha abanderado con el muralismo, como si cada quien tuviera la verdad en cada lugar. Sin embargo, la realidad es que el conocimiento verdadero está aquí en los talleres de la FAD y es lo que se sigue enseñando”, aseveró.

Vocación

Al ser cuestionado sobre qué aptitudes y herramientas necesita un estudiante interesado en la materia, el maestro Nieto subrayó que antes de cualquier cosa es necesario un cambio de perspectiva y la apertura necesaria para llevarlo a cabo.

“Los jóvenes llevan una currícula de materias, y cuando llegan a Mural es un poco complicado cambiarles el esquema, el chip de trabajar de lo pequeño a lo monumental. Este brinco es un gran problema, hay que trabajar mucho sobre ello. Deben aprender a dibujar en grande, conocer composición, mucha geometría, un poco como arquitectos entender de manera más abstracta el espacio, desarrollar esta capacidad para manejarlo. Trabajamos en papel, pero primeramente el cambio es en la cabeza, somos un poco más analíticos”, distinguió.

Además acotó: “La gente que quiera entrar a hacer mural debe de tener esa facilidad para comprender el espacio. No necesariamente que el mural tenga que ser monumental —los hay pequeños—; no obstante, el buen muralista debe estar preparado para hacer algo extraordinariamente grande, trabajar con espacios geométricos en lugares que arquitectónicamente son complicados. Por eso, decía que no es tan fácil que de pronto cualquiera surja y, por ser capaz de hacer un monote grandote, necesariamente sea un muralista.”

“Debe de haber ese talante del joven, debe tener esa pasión por el trabajo y el estudio de los espacios, de las técnicas, del dibujo, el manejo de ideas. No pensar sólo en lo plano: es murete y hago un dibujote, le pongo un monito. Quien quiere estudiar muralismo tiene que entender mucho más la especialidad de la arquitectura, entender la composición y técnicas”, aseguró.

Nieto invitó a los posibles interesados a imaginar la importancia que tuvo el muralismo, no sólo para México:

“Fue el único movimiento que salió de América para el mundo, salió de nuestra escuela. Debemos recordar que esto es una escuela, es un semillero de donde han y siguen saliendo los mejores artistas. Sucede que en el extranjero se está haciendo más mural que aquí y se pretende pensar que porque se hacen más son los herederos del muralismo. No, la herencia del muralismo está en los muros de la Universidad y en la Facultad, está en los conocimientos que se tienen dentro de ella y que se siguen dando desde hace más de 30 años”. **Rafael Paz**



David Alfaro Siqueiros, *El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*, 1952-1956, Torre de Rectoría, fachada sur, fotografía de

Raúl Flores Guerrero, *s/f*, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Se incluyen aquí tres ensayos para concluir el libro. El primero se refiere a la conservación de los murales; el segundo, a su documentación fotográfica; el tercero intenta abrir nuevas reflexiones sobre los límites de la pintura mural.

Conclusiones

La conservación de los murales*

Sandra Zetina

La Universidad es poseedora y guardiana de un vasto patrimonio mural. Cuenta con más de 150 obras murales modernas y contemporáneas en su colección, sin contar los numerosos vestigios de murales coloniales y decoraciones decimonónicas que se preservan en edificios históricos universitarios.

Los muros universitarios fueron el campo de experimentación en dos momentos cruciales para el desarrollo de innovaciones técnicas en la pintura mural: la recuperación y reinención de técnicas de tradición grecorromana, como la encáustica y el fresco, en la Preparatoria Nacional durante los años veinte, y las búsquedas masivas y relieves arquitectónicos que consiguieron materializar el concepto de integración plástica en la Ciudad Universitaria, en los años cincuenta.

Es posible afirmar que la singularidad de la propuesta de integración plástica en el campus universitario, esa tensión entre la arquitectura funcionalista y la pintura, mosaicos o relieves fue un factor importante en la declaratoria como patrimonio de la humanidad de la UNESCO de 2007.¹ Sin embargo, tanto para sus creadores, como para las generaciones posteriores, significan un enorme desafío en términos de su preservación. Un reto que demanda nuevas soluciones año con año.

Al momento en que se proyectaban y comenzaban a ejecutar los primeros murales, en julio de 1952, el

periodista Luis Islas García publicó un reportaje sobre los problemas a los que se enfrentaban los artistas integrantes del proyecto de integración plástica de la Ciudad Universitaria.² El artículo animaba a la reflexión sobre las elecciones técnicas y materiales del grupo para lograr la permanencia de la obra a realizar, pero también delimitaba los retos de la comisión. Islas García aludía al cambio de escala como uno de los principales retos de la composición mural al exterior, los muralistas se enfrentaban a “grandes masas de gigantescos edificios”, “construcciones de dimensiones inmensas” por donde “pasarían millones de personas”. La segunda condicionante era el uso de las instalaciones, pues, a su juicio, hacía necesario situar la producción plástica lejos de las manos de la “ferviente juventud que por eso mismo es capaz de arrasarlo y destrozarlo todo”. Aquí se perciben ecos de la destrucción de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria en el primer proyecto muralista universitario, y no parece casual que casi todos los murales se situaron muy lejos del alcance de los espectadores.

Tampoco parece aleatorio que todos los muralistas hayan elegido o inventado técnicas que devienen del mosaico, en sus variantes vítreas y pétreas. Es posible que haya existido una norma, escrita o verbal, o un acuerdo tácito sobre la permanencia y

* Publicado originalmente en *Gaceta UNAM* 5340 (14 de noviembre de 2022): 14-15.

¹ <https://whc.unesco.org/es/list/1250>

² Luis Islas García, “Integración plástica de la Ciudad Universitaria”, *Excelsior* (Ciudad de México: 27 de julio de 1952).







Proceso de creación del mural *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*, de David Alfaro Siqueiros, Torre de Rectoría, Ciudad Universitaria, UNAM, fotografía de Juan Guzmán, ca. 1953, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

David Alfaro Siqueiros, *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*, 1952-1956, Torre de Rectoría, fachada sur, Ciudad Universitaria, UNAM, fotografías de Raúl Flores Guerrero y Elisa Vargaslugo, s/f, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

aspiración de crear un catálogo mineral cromático de México.⁴

José Chávez Morado afirmó que, para los murales de la (antigua) Facultad de Ciencias, hoy el Auditorio Alfonso Caso, resolvieron:

[...] eliminar como medio técnico de pigmentación la pintura, por no existir hasta el momento ninguna que pueda conservarse bajo el efecto deteriorante de los elementos naturales a lo largo de un plazo mayor de quince años. En sustitución de la pintura estudiamos una cantidad de materiales duros de revestimiento: piedra, terracota vidriada, plásticos, metales o vidrio, y de ellos escogimos el mosaico de vidrio por ser el que

ofrece mayores recursos plásticos, una técnica ya dominada y una durabilidad probada por los siglos.⁵

Esta expectativa de que el mosaico sea un material indestructible para hacer obras eternas ha sido expresada desde el Renacimiento. El pintor y teórico Giorgio Vasari atribuía a Domenico Girlandahio una frase al respecto: “la pintura es el boceto, pero la verdadera pintura para la eternidad es el mosaico”.⁶

⁵ José Chávez Morado “La decoración mural de la Facultad de Ciencias en la C.U.”, *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, núm. 14 (marzo de 1953), s/p. Consultada en línea en: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/13.pdf>

⁶ Vasari consideraba a Tiziano el gran maestro del mosaico, y expresa su interés en esa técnica por su capacidad de eternidad: “Y, en verdad, es una lástima que este arte excelentísimo del mosaico, por su belleza y eternidad, no se practique más y no sea fomentado por los príncipes, que pueden hacerlo”. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes pintores y*

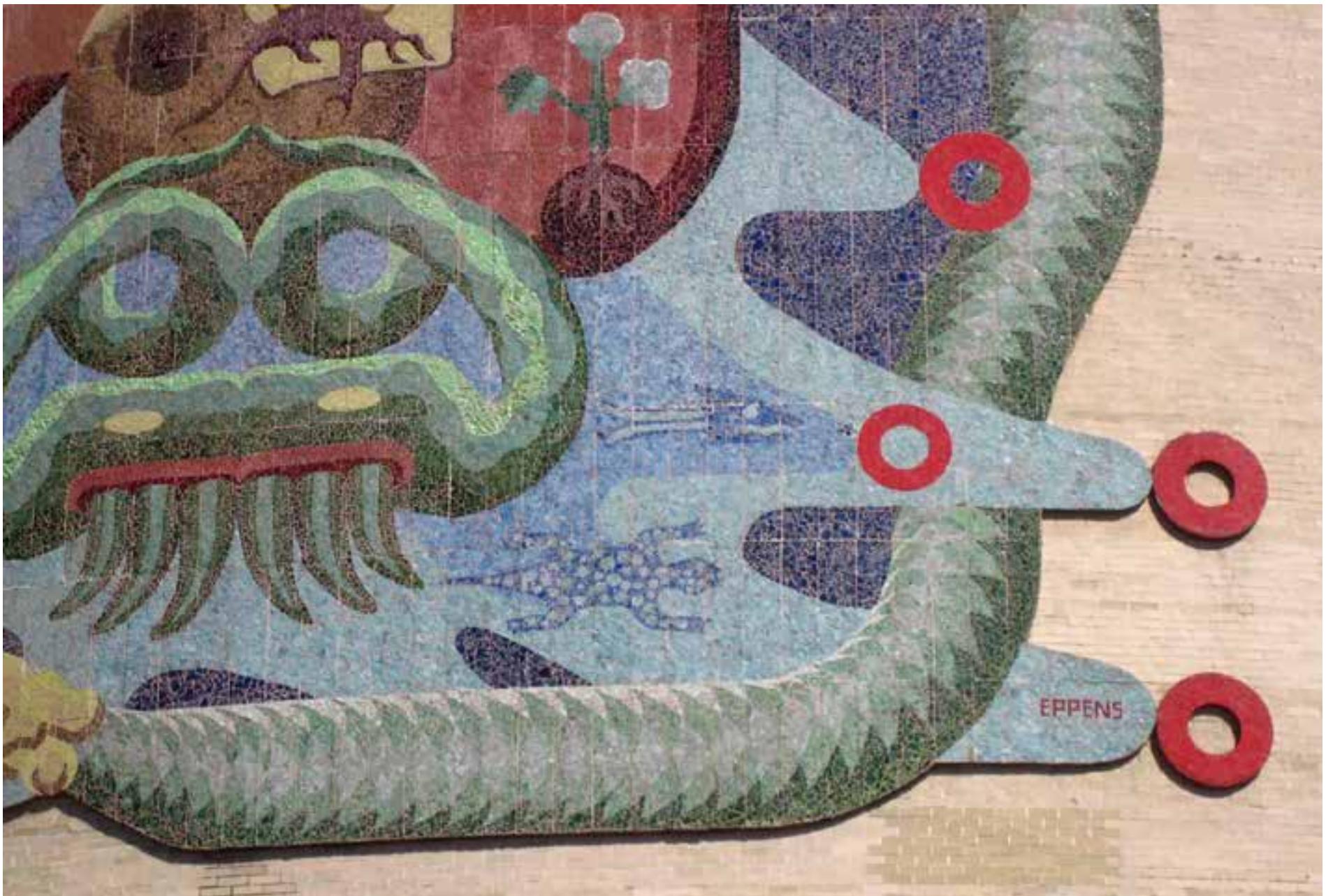
Pero no existen materiales indestructibles. Como lo ha planteado el antropólogo Tim Ingold, las propiedades de los materiales no son propiedades fijas de la materia, sino atributos procesuales y relacionales que se vinculan con su devenir en el mundo.⁷ Por ello, para describir dichas propiedades es necesario contar las historias de los materiales, desde su obtención, procesamiento, sus flujos e intercambios. Es necesario entender la superficie como una interfase en la que ocurren los flujos, intercambios e inestabilidades entre la sustancia y el medio, transformaciones que no es posible congelar, pero que, en

escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Madrid: Cátedra, 2012), 407.

⁷ Tim Ingold, “Material against materiality”, *Archaeological Dialogues*, núm. 14 (1) (Cambridge University Press, 2007): 1-16. doi:10.1017/S1380203807002127

⁴ Juan O’Gorman, *Autobiografía* (México: UNAM/El Equilibrista, 2007), 151.





Firma de Francisco Eppens Helguera en su mural *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, 1953-1954, Facultad de Medicina, fachada poniente, UNAM, fotografía de Sandra Zetina Ocaña, 2013

términos de preservación, permiten estimar y controlar la degradación.

Para conservar los mosaicos al exterior se debe considerar el medio ambiente como el principal agente de deterioro: el sol, los vientos, la lluvia ácida y la contaminación, los cambios de humedad y temperatura, y, en consecuencia, la acumulación de humedad en recovecos de los materiales porosos. Pero no se debe dejar de lado otro factor esencial: la composición original de los materiales y su técnica de factura, desde la fabricación del vidrio o esmalte hasta la colocación, y, en particular, la manera en que relieves o mosaicos se integran o adosan a la arquitectura. Muchos de los mosaicos de Ciudad Universitaria fueron producidos por la fábrica Mosaicos Venecianos de México, creada en 1952 por Elpidio Perdomo García, quien comenzó a colaborar con Francisco y María de Min especialistas en

mosaico de Milán entre 1949 y 1950.⁸ Hacia 1953 Perdomo instaló los primeros hornos de mosaicos en México en Cuernavaca, asesorado por los socios de Vidriera México (Vitro Mexico); el vidriero veneciano Tulio Ferro elaboró las primeras fórmulas e importó el crisol de Italia.⁹

⁸ Elpidio Perdomo García fue un combatiente revolucionario próximo al zapatismo, senador de la República en 1934, y gobernador de Morelos entre 1938 y 1942. Francisco de Min era un vendedor de mosaicos milaneses, representante de la Sociedad Anónima de Revestimientos en Mosaico (SARIM), y con Perdomo constituyó entre 1949 y 1950 Mosaicos de Min, S.A. Por las fechas del mural de Chávez Morado es posible que sus murales fuesen hechos con mosaicos importados de Milán, pues la fábrica de Perdomo comenzó a operar en abril de 1953. Miguel Ángel Fernández, *El mosaico en México: el taller de la familia Perdomo* (México: Artes de México, 2006), 74-77.

⁹ Perdomo adquirió maquinaria y hornos norteamericanos para producción de mosaicos, asesorado por la familia Brittingham, socios de Vidriera México (Vitro México). En abril de 1953, el vidriero veneciano Tulio Ferro pidió crisol italiano y escribió a

Es posible que los murales de Chávez Morado, que guardan el mejor estado de conservación, fueran elaborados con mosaicos importados. El mural del auditorio de la Facultad de Ciencias está firmado “ejecutó F. de Min”; es decir, fue colocado por Francisco de Min con la técnica tradicional veneciana, en la que se va cortando cada una de las teselas o mosaicos de pasta de esmalte para adecuarla finalmente al diseño.

No ocurrió lo mismo con los murales de Francisco Eppens y David Alfaro Siqueiros, que fueron procesos sumamente experimentales tanto para los fundidores del vidrio y los artesanos que los colocaron como para los pintores. Fueron colocados con distintas técnicas por Mosaicos Venecianos. Esas

mano las fórmulas para la obtención de los tonos, que prohibió difundir. El 1 de mayo de 1953 comenzaron a producir vidrios para teselas. Fernández, *El mosaico en México*, 78-82.



Detalle de la conformación por bloques del mural de Francisco Eppens Helguera, *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, 1953-1954, Facultad de Medicina, fachada poniente, fotografía de Sandra Zetina Ocaña, 2013

teselas parecen haber sido las primeras fabricadas en México. El mural de Eppens en la Facultad de Odontología está firmado por Mosaicos Venecianos. Se elaboró con teselas de vidrio de formato cuadrangular y su técnica de colocación fue por secciones también cuadrangulares. Las teselas se encuentran abrasionadas y lixiviadas en la superficie, lo que ha generado una pátina.¹⁰ Lo mismo ocurre en *Del pueblo a la Universidad, de la Universidad al pueblo*, de Siqueiros, el mural que más intervenciones de conservación ha tenido. Sabemos, por declaraciones de Siqueiros, que pidió que se le entregaran

¹⁰ El lixiviado es la alteración de la superficie de vidrio. Los iones de hidrógeno en el agua forman sobre la superficie una capa un tanto oscura de gel de sílice en respuesta a álcalis, también puede ocurrir la corrosión por ácidos. Marco Verità, "Technology and deterioration of vitreous mosaic tesserae", *Studies in Conservation*, núm. 45 (2000), sup. 3: 65-76; <http://dx.doi.org/10.1179/sic.2000.45.s3.007>.

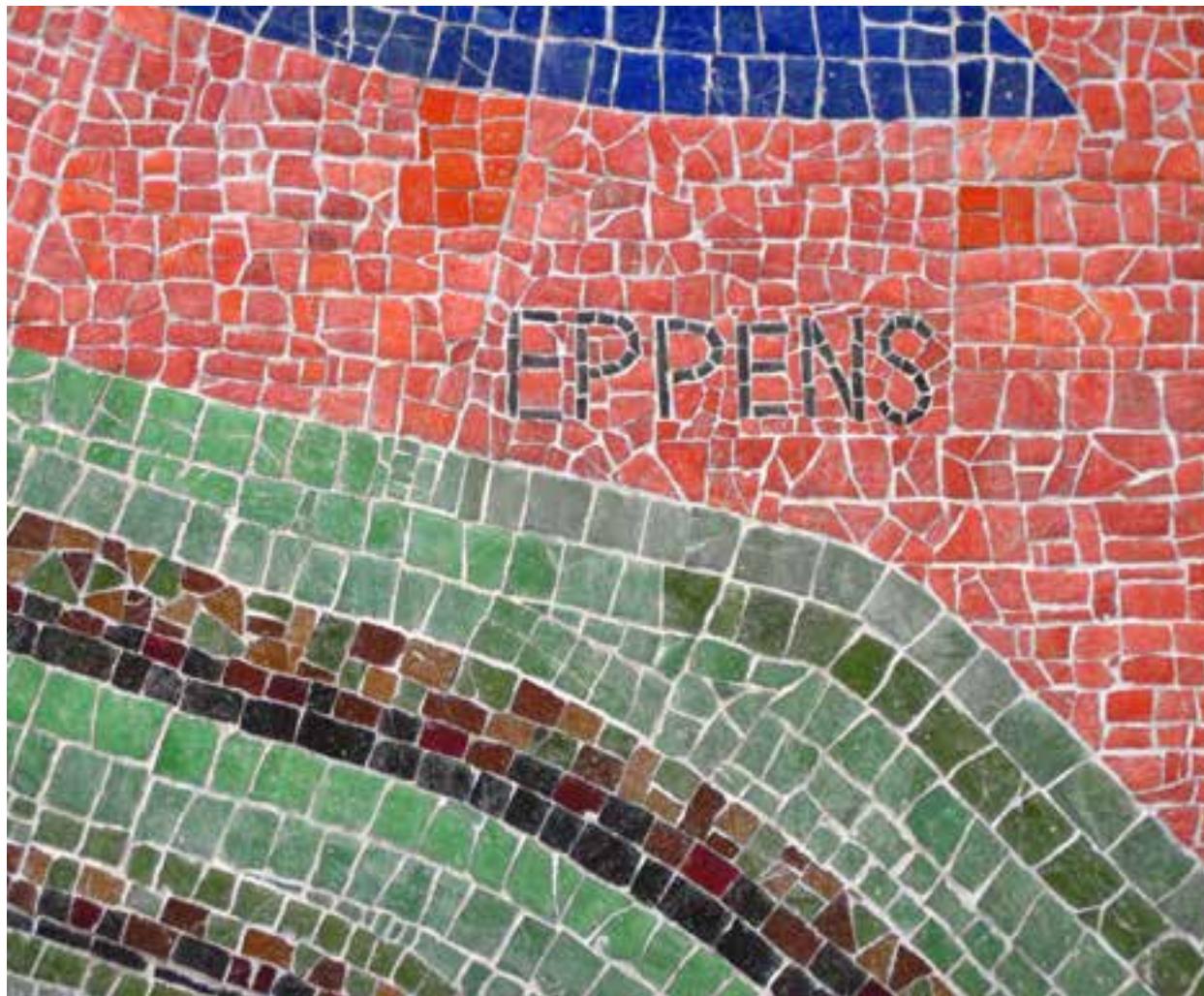
las teselas en tiras para simular las pinceladas. De acuerdo con los encargados de la conservación, su colocación no pudo adaptarse perfectamente al relieve de la esculto-pintura. La técnica de elaboración de los relieves, creada en colaboración con Federico Canessi, es un cascarón hueco formado por varillas recubierto de malla metálica y mortero de cemento. Lo anterior, unido a la falta de adhesión perfecta del recubrimiento de vidrio, ha causado problemas de humedad, llegando en ocasiones al colapso y desprendimiento de secciones.¹¹ Los murales han sido intervenidos sucesivamente en 1976, 1984, 1987 y 1996-1997. En ese último año, se procuró una intervención integral en la que se

¹¹ *Restauración de los murales El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo, Nuevo emblema universitario de David Alfaro Siqueiros* (México: UNAM, 1996).

integraron nuevos mosaicos, se aplicaron hidrofugantes y se reforzó toda la estructura con resinas epóxicas.¹² Esta misma obra ha estado en tratamiento desde finales de la década de 2010 hasta la fecha.

La conservación de murales arquitectónicos al exterior es un problema de difícil solución. Parece que por tratarse del mosaico o la pintura vinílica, técnicas reproducibles, sería sencillo su tratamiento. Sin embargo, las intervenciones han implicado una reflexión teórica sobre los niveles de reintegración y un profundo conocimiento sobre su historia material: la proyección, la fabricación y composición de cada elemento, la manera en que

¹² Restaurado por la compañía Hysol Indael de México, proyecto dirigido por Héctor Chico de Goribar en colaboración con Cencropam. *Restauración de los murales*.



están ensamblados y las intenciones del artista.¹³ Se deben sumar además las condiciones críticas de intemperismo y contaminación ambiental en la Ciudad de México. El proyecto de integración plástica de la Ciudad Universitaria es un tema complejo, aunque por fortuna se conserva documentación escrita y gráfica en los archivos personales de artistas, arquitectos, empresas, en el Archivo General de la Nación y en la propia Universidad. A largo plazo, supondrá establecer programas de mantenimiento y manejo de sitio, analizar el anclaje de los murales a la estructura arquitectónica y sus inestabilidades, la difícil alternativa de dar tratamiento o reponer con materiales elaborados específicamente cada tesela o fragmento pétreo, los cambios cromáticos debidos a la alteración de las superficies vítreas y rocosas, la documentación con metodologías innovadoras (registro 3D, fotogrametría, imagenología multiespectral), la comparación con otros ejemplos de integración plástica, como la Ciudad Universitaria de Caracas, etc. Todo ello debe ser objeto de seminarios de investigación específicos, en los que se sumarán todos los saberes de especialistas en ciencias, humanidades, artes, ingeniería, ecología, conservación y arquitectura en la Universidad, y en otras instituciones nacionales e internacionales, para que todos esos saberes contribuyan en la toma de decisiones. El desarrollo de la integración plástica

en la UNAM y en México fue objeto de intensas discusiones y debates, y fue además un hito en la historia de la planificación urbana. Contó en su momento con un correlato teórico, estético y material en varias publicaciones, como la revista *Espacios* o *Arte Público*, la prensa, espacios diseñados por sus creadores y comentaristas para la discusión y crítica. Esa historia debe ser continuada y renovada para las tareas de conservación, en una discusión plural para fortalecer las ciencias del patrimonio, la historia de las técnicas y materiales, así como la teoría y práctica de la conservación en México.

Bibliografía

- Álvarez Noguera, José Rogelio (coord.). *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. México: UNAM, 1994.
- Arte Público: Tribuna de pintores, escultores, grabadores, arquitectos, dibujantes, fotógrafos, críticos de arte*. México: diciembre de 1952, noviembre de 1954 y febrero de 1955.
- Artigas, Juan Benito. *UNAM México. Guía de sitios y espacios*. México: UNAM, 2006.
- Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, disponible en: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/13.pdf>
- Fernández, Miguel Ángel. *El mosaico en México: el taller de la familia Perdomo*. México: Artes de México, 2006.
- Gálvez, Andrea (ed.). *Tiempo universitario. 100 años de la Universidad Nacional*. México: UNAM, 2011.
- Lazo, Carlos. *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México*. México: Porrúa, 1983.

Firma de Francisco Eppens Helguera, en su mural *La superación del hombre por medio de la cultura*, 1952, Facultad de Odontología, Auditorio José J. Rojo, fachada sur, fotografía de Sandra Zetina Ocaña, 2013

Detalle del deterioro de las teselas en el mural *La superación del hombre por medio de la cultura*, de Francisco Eppens Helguera, 1952, Facultad de Odontología, Auditorio José J. Rojo, fachada sur, fotografía de Sandra Zetina Ocaña, 2013

Firma de Mosaicos Venecianos de México, S.A., en el mural *La superación del hombre por medio de la cultura*, de Francisco Eppens Helguera, 1952, Facultad de Odontología, Auditorio José J. Rojo, fachada sur, fotografía de Sandra Zetina Ocaña, 2013

Martínez Pérez, Fernanda Ariana, Luis Roberto Torres Escalona, Salvador Guillén Jiménez y Roderick Palacios Coveney. *Memoria de restauración*, 2006. México: UNAM-Dirección General de Patrimonio Universitario-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007.

Noguera Álvarez, José Rogelio (coord.). *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. México: UNAM, 1994.

Pani, Mario y Enrique del Moral. *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal. Concepto, programa y planeación arquitectónica*. México: UNAM, 1979.

Pennati, Ilaria. *Storia e teoria del restauro dei mosaici. Un itinerario dall'antichità al XX secolo*. Florencia: Edifir edizioni, 2019.

Tamayo Castroparedes, Pablo (coord.). *Memoria de restauración de bienes culturales de la UNAM*, 2009. México: UNAM-Dirección General del Patrimonio Universitario-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010.

Torres Escalona, Luis Roberto y Fernanda Ariana Martínez Pérez. *Memoria de restauración*, 2007. México: UNAM-Dirección General de Patrimonio Universitario-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2008.

VVAA. *Restauración de los murales El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo, Nuevo emblema universitario de David Alfaro Siqueiros*. México: UNAM, 1996.

Verità, Marco. "Technology and deterioration of vitreous mosaic tesserae". *Studies in Conservation*, núm. 45 (2000), sup. 3: 65-76.

¹³ Véase por ejemplo: Ilaria Pennati, *Storia e teoria del restauro dei mosaici. Un itinerario dall'antichità al XX secolo* (Florencia: Edifir Edizioni, 2019).



El muralismo a través de la fotografía

Cecilia Gutiérrez Arriola y Ricardo Alvarado Tapia

Desde los inicios del muralismo, fotografía y pintura mural han ido de la mano: los artistas rápidamente comprendieron que requerían imágenes de sus obras para ser vistas y publicadas en otras latitudes. Deseaban posicionarse como muralistas y difundir su obra más allá de los confines de la Escuela Nacional Preparatoria o la Secretaría de Educación Pública. Diego Rivera y José Clemente Orozco entablaron relaciones creativas con la fotógrafa Tina Modotti o con José María Lupercio, quienes documentaron sus proyectos con atención en los detalles iconográficos y énfasis en la relación entre la pintura mural y su emplazamiento arquitectónico. Las imágenes de los primeros murales aparecieron en publicaciones en la prensa nacional e internacional para anunciar la nueva corriente artística mexicana, y en varias ocasiones los pintores fueron captados mientras pintaban los muros (figs. 2 y 4). Esas imágenes ponen de relieve la proeza física y manual de pintar un mural, así como el carácter artesanal de la técnica.

El Archivo Fotográfico Manuel Toussaint (AFMT) del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM conserva una importante colección de fotografías de pintura mural realizadas casi a la par de la creación de los murales y que fueron hechas a solicitud expresa de los propios pintores entre 1926 y 1929.¹ Se trata de un conjunto de impresiones vintage en

formato 8 × 10", ciento quince de Tina Modotti y noventa y siete de José María Lupercio,² ambos corresponden a tomas directas de los murales en los corredores del Antiguo Convento de la Encarnación, transformado en la Secretaría de Educación Pública (fig. 1); otras son de la hoy Capilla Riveriana de la Universidad de Chapingo, y otras más de la Escuela Nacional Preparatoria. Imágenes ya históricas que, sin duda, cobran relevancia por ser de las primeras fotografías conocidas sobre muralismo y las más antiguas del tema que conserva el archivo.

Tina Modotti recogió una secuencia de las pinturas de los corredores del Patio de las Fiestas, con vistas amplias y alejadas, que captan la arquitectura y los murales nítidos al fondo, además de encuadres y detalles que hacen una apreciación particular. Destaca una fotografía de José Clemente Orozco sentado en un andamio en la Escuela Nacional Preparatoria mientras pinta el mural *La familia campesina* y las imágenes de los murales de Diego que dan cuenta de la presencia de la propia Modotti sosteniendo una canana, en el lado derecho de la escena, junto con Mella, Frida y Siqueiros, en el tablero titulado *Entrega de armas* o *En el arsenal*, primero de la serie sobre el *Corrido de la Revolución*.

El fotógrafo tapatío José María Lupercio había heredado en Guadalajara el estudio fotográfico del

1. Mural *La asamblea*, de Diego Rivera, en la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, fotografía de José María Lupercio, 1925, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

reconocido Octaviano de la Mora y posteriormente iría a la Ciudad de México, donde llegó a ser el fotógrafo del Museo Nacional de Arqueología en 1916. Más tarde registró, junto con Tina Modotti, los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, los de Chapingo y los de la Escuela Nacional Preparatoria; aunque de Orozco se tiene tan solo uno, el titulado *Revolucionarios*. En sus impresiones se puede ver su marca característica LUP/Fot. Tanto el de Tina Modotti como el de J. M. Lupercio, fueron trabajos fotográficos de gran calidad, hoy valiosos documentos para la historia del muralismo y de la fotografía en México.

El archivo fotográfico iniciado en 1936 por el historiador de arte colonial Manuel Toussaint, dentro del recién fundado Instituto de Investigaciones Estéticas, resguarda miles de imágenes del patrimonio cultural, entre ellas una importante colección de documentos fotográficos sobre el muralismo, algunos de época y otros resultado de la labor de los fotógrafos especializados en registro documental patrimonial que allí colaboran. El AFMT se ha abocado al acopio de imágenes y al enorme reto de consignar el arte mexicano como tarea fundamental en esta universidad, para contar con un acervo que sirva en el estudio, la docencia y la difusión del arte.

Justino Fernández, quien dedicó sus estudios al arte moderno y a la pintura mural contemporánea, tuvo particular interés en José Clemente Orozco, por ello encargó al fotógrafo Luis Márquez Romay que registrara su obra pictórica, una serie de cuatrocientas catorce placas negativas blanco y negro de 5 × 7", de gran calidad, que actualmente se resguarda en el archivo (fig. 2). Entre otros trabajos, Márquez capturó el proceso de creación del mural *Epopeya del pueblo mexicano*, de Juan O'Gorman, en el Museo Nacional de Historia.

Un fondo destacado es el del fotógrafo Juan Guzmán, quien retrató a diversos pintores cuando ejecutaban sus obras: como a Diego Rivera con los murales *Firmas por la paz*, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central* o *El agua, origen*

¹ Maricela González Cruz Manjarrez, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, Colecciones del Archivo Fotográfico 1 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1999), 9.

² Xavier Moyssén, "Una colección de fotografías de Tina Modotti y José María Lupercio", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XII, núm. 44 (1975): 139-140.



de la vida, en una serie sobre el Cárcamo del Lerma; a José Clemente Orozco cuando pintaba la obra *Alegoría nacional*, en la Escuela Nacional de Maestros, o a David Alfaro Siqueiros con sus obras *Patricios y patricidas* y *La nueva democracia*.

José Verde Orive fue fotógrafo oficial del INBA y tuvo una importante relación laboral con Siqueiros, el artista le solicitó el registro de su obra de caballete, creada durante su encarcelamiento en Lecumberri; hoy resguardamos ochocientos cincuenta y ocho negativos en formatos mayores de esa relación. Del trabajo de Verde sobre el tema, destaca la imagen del

boceto del mural del Teatro de los Insurgentes que diseñara Diego Rivera y que aparece mostrado en un caballete (fig. 3).

De Saúl Molina Barbosa, fotógrafo contratado para registrar la magna construcción de la Ciudad Universitaria, existe un legado de ochocientos noventa impresiones en el AFMT, entre ellas las imágenes del proceso de creación de los murales: *Representación histórica de la cultura*, de Juan O’Gorman, en la Biblioteca Central; vistas del dibujo preparatorio antes de recibir el recubrimiento de mosaico de vidrio de *El retorno de Quetzalcóatl*,

de José Chávez Morado, en el Posgrado de Arquitectura; su testimonio del trabajo de Diego Rivera en el estadio con *La Universidad, la familia y el deporte en México*, así como la obra de Siqueiros en el exterior de la Torre de la Rectoría, *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo*.³

³ Además de las imágenes en fondos y colecciones del AFMT sobre muralismo, existen otras fotografías en las secciones de pintura contemporánea, en diapositivas 35 mm y formatos mayores, que contienen el registro que hicieron a lo largo de muchos años diversos investigadores del Instituto y, principalmente, los técnicos académicos fotógrafos del archivo, quienes,



2. Diego Rivera ante su mural *La creación*, fotografía de Luis Márquez Romy, 1922, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



3. Boceto para el mural *Historia del teatro en México*, de Diego Rivera, fotografía de José Verde Orive, ca. 1952, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El AFMT se ha actualizado en las diferentes y actuales formas del registro de imagen, como el uso de drones que permiten novedosos puntos de vista y perspectivas “a vuelo de pájaro” o la fotogrametría que sirve para documentar la topografía y tercera dimensión en superficies con relieve. Se ha desarrollado particularmente el registro de enormes superficies monumentales cargadas de detalles, mediante el empleo de equipo fotográfico de alta calidad, postes y un cabezal robotizado para obtener cientos o miles de imágenes en alta resolución tomadas en mosaico que se unen para lograr una sola, la cual puede alcanzar o superar las dimensiones del mural y registrar de manera fiel toda la superficie, textura y colorido (fig. 5).

Con motivo de los números especiales del proyecto UNAM: 100 años de muralismo en *Gaceta UNAM*, el AFMT realizó una campaña de fotografía para volver a registrar o documentar más ampliamente los murales que se estudiaron y publicaron como parte de esa iniciativa. Para reproducir los murales de manera adecuada fue necesario recorrer el lugar; en la Ciudad Universitaria estudiar el entorno y paisaje del que forman parte, observar los posibles emplazamientos para la toma, el paso e incidencia de la luz, el tráfico y el clima y, con esta información, seleccionar el equipo, el ángulo, la altura y distancia, la fecha y hora de la toma fotográfica. El ejercicio fotográfico permitió entender la construcción visual entre la arquitectura y las obras de arte, y, al apoyarnos en las herramientas mencionadas, se documentó y registró con precisión el patrimonio mural universitario cuyas imágenes se resguardan en el AFMT.

Durante los últimos años se ha llevado a cabo una campaña de documentación de los primeros murales de la entonces Escuela Nacional Preparatoria, hoy Antiguo Colegio de San Ildefonso, para el proyecto *El espacio y el color: estudios interdisciplinarios de arte moderno mexicano*, financiado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), en el que se investigan los murales a partir de su técnica pictórica y materialidad. Se comenzó con el primer mural de Diego Rivera, *La creación*, en el Anfiteatro Simón Bolívar, en donde también se empleó la técnica de fotogrametría para visualizar y documentar en 3D la forma del espacio arquitectónico y la concha acústica, que es el centro del mural. Se han fotografiado además los murales pintados por Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot y Fernando Leal.

El AFMT colabora además con el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del propio Instituto de Investigaciones Estéticas y con el Instituto de Física;⁴ un ejemplo fue el estudio material del mural Pan American Unity de Diego Rivera, del San Francisco City College, hoy en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, California, en el cual se

por otro lado, desde finales del siglo XX fueron integrando la tecnología digital a sus actividades.

⁴ El Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte es la sede del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural en el Instituto de Investigaciones Estéticas. El Instituto de Física también tiene una sede del mismo Laboratorio.



4. José Clemente Orozco pintando el mural *Catarsis*, fotografía de Mauricio Yáñez, 1935, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

llevó a cabo un registro con luz visible, fluorescencia ultravioleta y reflectografía infrarroja.⁵

Los miembros del Archivo también han hecho publicaciones sobre el tema. Destacan el libro *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, de Maricela González Cruz Manjarrez (1999), y la *Guía de murales de Ciudad Universitaria* (2004); sumadas a las actividades de difusión, como la exposición *Muralismo, México reinterpretado* en la sede de la UNAM Chicago (2022).

En síntesis, es posible decir que el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, fiel a los orígenes y necesidades de la institución a la que pertenece, continúa en el siglo XXI renovándose con nuevas metodologías, pero manteniendo permanentemente el interés por documentar el patrimonio por medio de la fotografía especializada, generar y resguardar de manera responsable sus importantes acervos fotográficos, así como fortalecer la documentación, catalogación y difusión de las imágenes del patrimonio cultural mexicano.

⁵ Otras técnicas fotográficas especializadas, denominadas imagenología científica, permiten generar hipótesis sobre la composición, las técnicas y los materiales de la pintura mural mediante imágenes, apoyan la investigación sobre los procesos de creación, y son esenciales antes de realizar tareas de restauración o para la toma de decisiones en materia de conservación. Para estas técnicas se utilizan equipos de iluminación, filtros y detectores sensibles a distintos rangos de longitud de onda del espectro electromagnético, como el infrarrojo o el ultravioleta para estudiar la respuesta de los distintos pigmentos y materiales presentes en la pintura mural.



5. Fotógrafo del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint registrando el mural *La conquista de la energía*, de José Chávez Morado, fotografía de Diego Alquicira Alquicira, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Bibliografía

- Cruz González Franco, Lourdes y Zoraida Gutiérrez Ospina, coords. *Guía de murales de la Ciudad Universitaria*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Dirección General de Patrimonio Universitario-UNAM, 2004
- González Cruz Manjarrez, Maricela. *Tina Modotti y el muralismo mexicano*. México: Investigaciones Estéticas, UNAM, 1999.
- Moyssén Echeverría, Xavier. “Una colección de fotografías de Tina Modotti y José María Lupercio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XII, núm. 44 (1975): 139-140.

La pintura mural y el debate sobre la integración de las artes

Rita Eder y Renato González Mello

La pintura mural fue objeto de una intensa y profusa elaboración teórica. En los manifiestos, en las entrevistas con la prensa y en el debate de los pintores hubo numerosas expresiones, a veces divergentes o hasta contrapuestas, acerca de sus características y límites. Este ejercicio de interpretación tomó fuerza en la medida en que los pintores sumaban tableros en distintos edificios públicos. Desde el primer momento, señalaron la subordinación de la pintura mural a la arquitectura. Al describir su mural recién concluido en el anfiteatro Bolívar, Diego Rivera lo explicó con claridad: “[...] dispuestas en amplia curva que sigue la catenaria, cuyos apoyos invisibles están en la intersección de los muros laterales y el techo del salón, cuatro figuras de pie [...] El conjunto es una sola composición, y el ciclo de pinturas formando cuerpo con el edificio en sus tres dimensiones y durante todos los aspectos de sus diferentes partes, creará en el espíritu del espectador una dimensión más.”¹

Tiene mucha importancia una serie de artículos que Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros firmaron unos meses después con el seudónimo de “Ing. Juan Hernández Araujo”, donde pusieron énfasis en el lugar de la estructura geométrica en la nueva

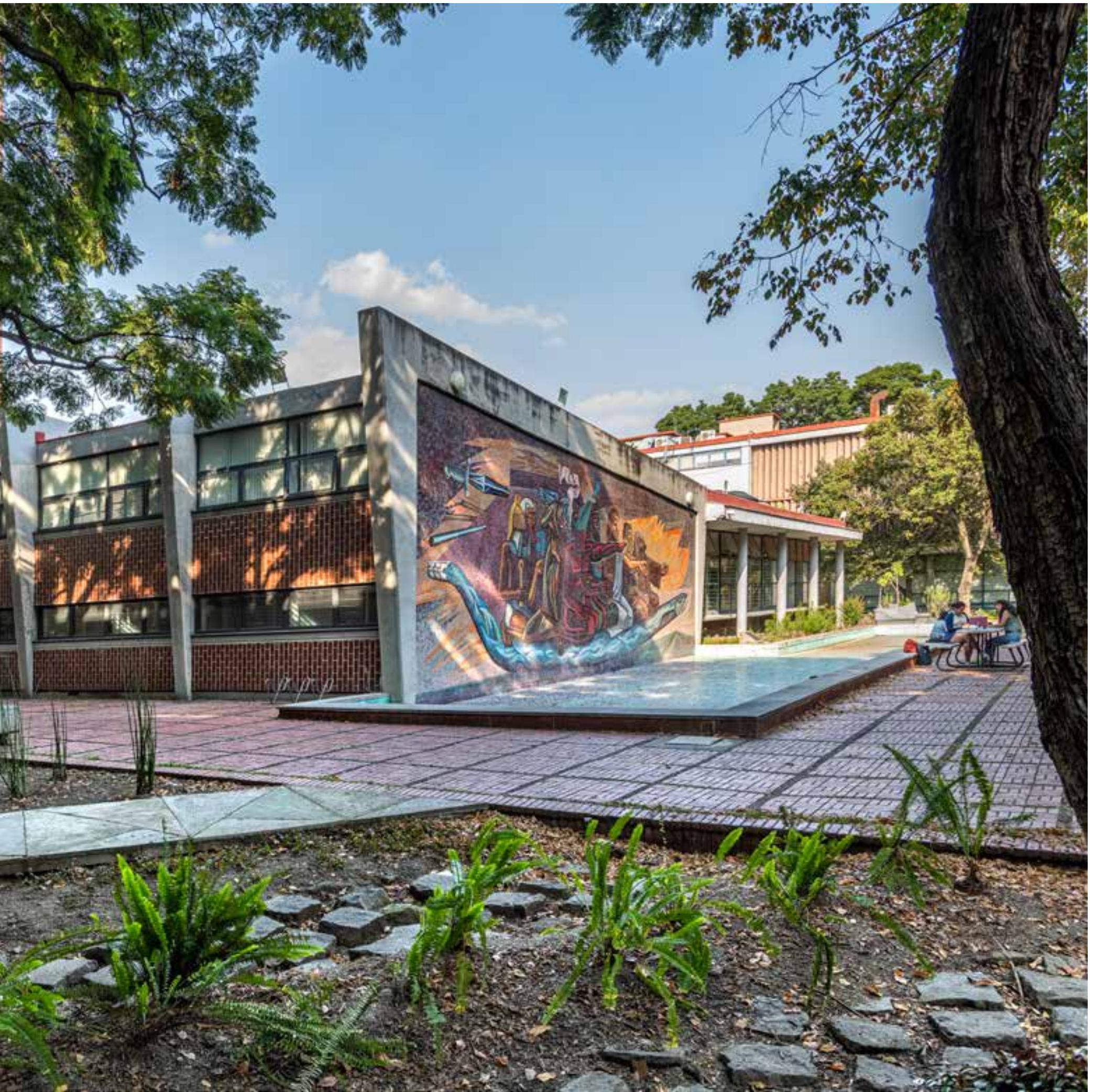
pintura mexicana, además de exaltar su elaboración colectiva: “[...] la pintura llamada de caballete debe tener medios, intenciones y aspectos opuestos a la de una pared. La pintura de un cuadro es absoluta, es decir, no tiene relación alguna con arquitectura o medio material determinado. La pintura mural es subordinada, es decir, tiene que ser complementaria de la arquitectura siguiendo las proporciones modulares de la misma.”² Ahora bien: en este momento temprano, Siqueiros y Charlot defendieron una visión tradicionalista de esta relación entre la pintura y la arquitectura: “Nuestra tradición pictórica mural es en su mayor parte colonial; todos los edificios decorables de México son de estilo arquitectónico occidental [...]. El pintor de muros que pretendiendo inventar un arte aisladamente autóctono se separara naturalmente de la importancia matriz (europea) que es el medio material sobre el cual trabaja, hará obra imperfecta.”³ Paradójicamente, el “Manifiesto del Sindicato de Obreros

¹ Diego Rivera, “Las pinturas decorativas del anfiteatro de la preparatoria”, *Boletín de la S.E.P.*, tomo 1, núm. 3 (México, 18 de enero de 1923), recogido en Diego Rivera, *Textos de arte*, reunidos y presentados por Xavier Moyssén, Estudios y fuentes del arte en México 51 (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 46, 48-49.

² Juan Hernández Araujo [Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros], “El movimiento actual de la pintura en México”, parte 1, *El Demócrata: Diario independiente de la mañana*, México, 11 de julio de 1923. [Esta y otras fuentes citadas puede encontrarse en facsímil en el sitio “Documents of Latin American and Latino Art”, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, <https://icaa.mfah.org/s/es>.]

³ Juan Hernández Araujo [Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros], “El movimiento actual de la pintura en México”, parte 4: “La influencia benéfica de la Revolución sobre las artes plásticas”, *El Demócrata: Diario independiente de la mañana*, México, 2 de agosto de 1923: 3.







Gilberto Aceves Navarro, *Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas*, 1982, Facultad de Artes y Diseño, patio central, Xochimilco, fotografía de Gerardo Vázquez Miranda, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Técnicos Pintores y Escultores”, el documento que le dio identidad política a la pintura mural, no describió sus características con detalle: “*Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental*.”⁴ El artículo de Charlot y Siqueiros marca un momento importante de reflexión que debe referirse a los murales de San Pedro y San Pablo, la Escuela Nacional Preparatoria y de la Secretaría de Educación Pública, donde fue notoria la voluntad de los pintores por dialogar con la arquitectura. Es de señalar que a veces se trataba de arquitecturas modificadas: tanto el anfiteatro Bolívar, como los patios de San Pedro y San Pablo y el edificio de la Secretaría de Educación Pública habían sido objeto de modificaciones recientes.

En las décadas de 1930 y 1940 fue frecuente que los pintores elaboraran distintos textos programáticos sobre la pintura mural y sus características. Manifiestos, conferencias o artículos editoriales, estas reflexiones abundaron en la relación entre la pintura y la arquitectura. Así José Clemente Orozco publica, en enero de 1929, un manifiesto en la revista *Creative Art* de Nueva York, donde equipara la arquitectura de Manhattan con las ruinas de la antigüedad clásica y americana. Aunque defendió el lugar de la pintura mural como arte americano por

excelencia, asegurando que “sólo en esta forma [la pintura] es una con las otras artes”, se limitó a caracterizarla como una práctica “desinteresada, porque no puede hacerse de ella asunto de ganancia privada”.⁵ Casi dos décadas después, cuando fue celebrado con una exposición retrospectiva de homenaje en el Palacio de Bellas Artes, añadió más argumentos y explicó una paradoja: “Para pintar los muros de un edificio [...] hay dos maneras de hacerlo [...] a) Conservar la arquitectura. b) Destruir la arquitectura [...] Las pinturas estáticas se identifican con lo que tiene de estático una construcción arquitectónica y obedecen más a las leyes de gravedad, parecen tener cimientos como el edificio mismo [...] Las pinturas dinámicas están organizadas de tal manera que parecen cambiar completamente el mecanismo estructural del edificio [...]”⁶ También Diego Rivera se expresó en este sentido. En un artículo publicado en 1934 en una revista de arquitectura, aseguró que la pintura mural debía ser “[...] esencialmente constructiva, tanto en su organización plástica así como mediante los materiales que se utilizan (los cuales deben a su vez tener una relación homogénea con los materiales de construcción del edificio sobre cuyos muros vive la pintura)”⁷.

⁵ José Clemente Orozco, *Textos de Orozco*, ed. de Justino Fernández y Teresa del Conde (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 44.

⁶ Orozco, *Textos de Orozco*, 79.

⁷ Diego Rivera, “Arquitectura y pintura mural”, en *Diego Rivera. Textos de arte* (México: El Colegio Nacional, 1996), 195.

⁴ En David Alfaro Siqueiros, *Palabras de Siqueiros*, selección, prólogo y notas de Raquel Tíbol (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 24.

Pero seguramente los textos más comprensivos a este respecto fueron los de David Alfaro Siqueiros, a partir de su célebre conferencia en el Casino Español, “Rectificaciones sobre las artes plásticas en México”, donde rechazó en forma sistemática el populismo de la política callista, que promovía una estética folklorizante, y aseveró que “la pintura mural es en primer término un problema de complementación arquitectónica [...] Pintar en los muros por pintar en los muros, como si se tratara de pintar cuadros de grandes proporciones, es algo indudablemente grave para la calidad definitiva de la obra”. Un año después pronunció otra conferencia en el John Reed Club de Los Ángeles, donde reiteró su convicción en el carácter político, pero también arquitectónico de la pintura mural, y además inició una larga reflexión sobre los materiales empleados en la misma, que lo llevó a defender el uso de materiales industriales modernos, como la piroxilina. No obstante, a principios de los años treinta, Siqueiros pensaba que los muralistas debían emplear los colores con parsimonia: “La decoración exige el empleo de tonalidades simples y reducidas que no desgranen la unidad de los muros y, con éstos, del conjunto.”⁸ Esta forma de ver el problema se había hecho patente en el mural que pintó con Amado de la Cueva en la sala de discusiones de la Universidad de Guadalajara, *Ideales agrarios y laboristas de la Revolución de 1910* (1925-1926), cuya paleta se

⁸ Orozco, *Textos de Orozco*, 48-78.



Manuel Felguérez, *El centro de las formas*, 1978, Torre de Humanidades II, Auditorio Mario de la Cueva, fotografía de Juan Antonio López, 2022, Gaceta UNAM

redujo prácticamente al rojo y el negro. Ya algunos murales de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria habían apuntado esa tendencia, que se agudizó en su ciclo mural de Guadalajara (1926-1939), donde decoró importantes edificios públicos en los que con frecuencia restringió su paleta a los mismos colores: el rojo, el negro y el gris.

Pero estas ideas iban a cambiar radicalmente. En 1947, Orozco concluye la decoración exterior del auditorio al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros, y de manera concomitante publica el texto ya citado donde admite la posibilidad de una pintura mural que no se ajuste a la arquitectura, sino la contradiga. La construcción de Ciudad Universitaria, a principios de los años cincuenta, propició un debate renovado sobre la integración entre la pintura y la arquitectura, a lo que contribuyó la publicación, por Siqueiros, de la revista *Arte Público*. Asimismo, lo llevó a cambiar sus ideas sobre el color. Los murales en Ciudad Universitaria se elaboraron en espacios exteriores, sobre los muros de edificios cuya

arquitectura era francamente modernista. No era la primera vez que ocurría, pero sí dio lugar a un intenso debate. Vicente Lombardo Toledano se burló: “Lo que los ojos ven es una especie de ‘tobillos’ de mosaico pesado y deforme, con temas absurdos, en algunos edificios esbeltos y airosos.”⁹ No fue el único. El propio Juan O’Gorman, uno de los arquitectos de la Biblioteca Central y autor de sus mosaicos, entregó a *Arte Público* un extenso ensayo sobre la crisis de las arquitecturas modernistas donde aseguró que los murales en los edificios funcionalistas eran “como quien le pone los calzones o la corbata a un edificio”.¹⁰ Esos experimentos, advertía, tendrían poca consecuencia si no se intentaba que hubiera una integración genuina entre

⁹ Vicente Lombardo Toledano, “La Ciudad Universitaria y las artes plásticas”, *Hoy*, México, 8 de octubre de 1952: 10.

¹⁰ Juan O’Gorman, “Abstracción y realismo en la arquitectura de hoy en México”, *Arte Público*, México, núm. 1 (febrero de 1953): 16

las decoraciones y los elementos arquitectónicos. En la misma publicación, y al contrario de lo que había hecho veinte años antes, David Alfaro Siqueiros defendió profusamente el uso de la policromía en los edificios: “Para mí, la forma tridimensional, cualquier forma tridimensional: objeto manual, escultura, casa, conjunto de casas, ciudad, etc., sin el color, sin color creado, es informe y, por lo tanto, inerte.”¹¹

Puede decirse que en Ciudad Universitaria se formuló un modelo que habría de ser emulado varias veces en la producción oficial: la pintura mural sería figurativa, didáctica, confluía con los elementos constructivos y se realizaría en espacios exteriores. Aunque con bastantes dudas, la práctica y la teoría de la pintura mexicana incorporó la policromía como parte de este ideal.

¹¹ David Alfaro Siqueiros, “Cometido de la pintura en la integración plástica”, *Arte Público*, México, núm. 1 (febrero de 1953): 4.

El pensamiento teórico sobre pintura y relieves integrados a la arquitectura al mediar el siglo XX mexicano, tanto en Ciudad Universitaria como en otros proyectos estatales, detonó, más allá de los ataques y las disputas, la discusión sobre *otras* posibilidades para pensar y realizar un arte público. En el trayecto, se redefinió el movimiento de pintura mural iniciado en 1922. En ese contexto el concepto de integración plástica tuvo fuerte arraigo entre artistas figurativos y abstractos que tenían ideas distintas sobre la forma y la noción de lo temático. Una perspectiva de la época —que podríamos llamar moderna— aparece con claridad y entusiasmo en un artículo escrito por Mathias Goeritz sobre el Centro Urbano Presidente Juárez. Ese enorme multifamiliar fue uno de los proyectos estatales más logrados de su tiempo y fue construido al mismo tiempo (1950-1952) que los edificios con pintura mural, mosaico o relieve en Ciudad Universitaria. La idea central de Mario Pani (quien estuvo involucrado en ambos proyectos) fue la combinación de una arquitectura inspirada en el funcionalismo de Le Corbusier con la colocación de murales exteriores de tendencia abstracta, que en este caso fueron encargados a Carlos Mérida. El pensamiento del artista guatemalteco sobre el porvenir del muralismo es desplegado por Goeritz en su artículo y escogió entre los diversos textos de Mérida aquellos que mostraban la voluntad de repensar el movimiento de pintura mural: “La pintura hay que fundirla en el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación [...] un nuevo muralismo debe nacer [...]. Arte del porvenir sin demagogias, ni oratoria, sin caligrafías políticas pero eminentemente universal. Arte para la masa, arte público para el goce emocional de todo el mundo, la vivienda, el auditorio, la escuela. el teatro... tantas cosas más.”¹²

Que el centro de estas reflexiones fuera Carlos Mérida ponía en evidencia una dispersión, incluso una división, en el movimiento mural. El pintor guatemalteco había sido el ayudante de Diego Rivera en la elaboración de sus primeros murales, pero el artículo de Goeritz ponía en evidencia que su colega había tomado un camino diferente al del autor de *La creación*. Los elementos que interesarían a Goeritz de la obra y los textos de este pintor serían el concepto de goce emocional, como un acercamiento diferente a la idea de lo político, para pensar la función primordial del arte como la capacidad de conmovir y disfrutar; pero también la idea de una obra de arte total que reuniera, en el mismo objeto, las aportaciones de distintas artes. La reflexión tuvo consecuencias: en el año en que se publicó este artículo, Goeritz había empezado a diseñar el museo experimental El Eco con ideas que provenían del expresionismo y de la Bauhaus. Para esta obra, Goeritz realizó un alto muro en blanco al que superpuso un relieve en negro con caligrafías

¹² Mathias Goeritz, “La integración plástica en el C. U. Benito Juárez”, *Arquitectura México*, núm. 40 (diciembre de 1952): 419-425. *Raíces Digital*, <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/40.pdf#page=75>, consultada el 24 de octubre de 2022. El multifamiliar fue destruido parcialmente debido a los temblores de 1957 y 1985.

distintas. Le puso por nombre *Poema plástico* y hoy se encuentra en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Es un ejemplo temprano de su incursión en la poesía concreta y forma parte de su idea de la fusión de las artes: “Construí este edificio [El Eco], sin planos exactos. En esta construcción, pintura, escultura y arquitectura eran una sola y misma cosa.”¹³

El pensamiento artístico de Goeritz muestra afinidades con las ideas de Juan O’Gorman, quien tuvo a su cargo el diseño arquitectónico y pictórico de la Biblioteca Central. Con ello lanzó un concepto diferente de lo que entendemos por pintura mural: el uso de mosaicos de 12 colores con los que cubrió todo el edificio, acción que intentó borrar los límites entre pintura y arquitectura. En una entrevista a O’Gorman que realizarían los editores de la revista *Espacios* en 1953, el arquitecto y pintor definió su tarea mural y el concepto de integración plástica como un ideal ya presente en las iglesias bizantinas y las catedrales ojivales. En ellas observaba que “Forma y color en la pintura y escultura, además de ser fragmentos organizados de la arquitectura, servían para expresar de una manera directa y emotiva y a todos los que las contemplaban (desde el monarca hasta el último siervo) las ideas religiosas contenidas en el tema, las que a su vez eran la síntesis más alta de las formas culturales de la época.”¹⁴ Esto es algo que David Alfaro Siqueiros enfatizaría con tono parecido al inicio de su escrito de 1951 *Cómo se pinta un mural*: “En todos los periodos florecientes del arte, a través de la historia entera de las sociedades, la plástica fue INTEGRAL [...]. Fue para decirlo con mayor claridad una expresión plástica simultánea de arquitectura, escultura, pintura, policromía etc. PLÁSTICA UNITARIA.”¹⁵

En la década de los años setenta nuevamente la Universidad tuvo un importante liderazgo relacionado con el arte público desde una perspectiva distinta. Lo nuevo no ocurrió en el campo de la pintura mural, sino desde la escultura, donde lo narrativo no ocuparía el esfuerzo de los artistas. En cambio, presentaba como contenidos ideas abstractas sobre la forma y la posible relación entre arte y ciencia. En ese sentido, en el Espacio Escultórico, los seis artistas participantes (Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva) lograron reformular la fusión de paisaje y escultura que preocupaba a varios artistas ya mencionados, como O’Gorman, para quien la integración plástica no era posible sin tomar en cuenta el terreno donde se asentaba cada obra. La propuesta y su realización fueron un éxito en la medida en que se convirtió en un espacio público

¹³ Mathias Goeritz, “Sin título”, *Aujourd’hui art et architecture*, Boulogne, núm. 53 (mayo-junio de 1966): 97 [traducción al castellano de María Leonor Cuahonte Rodríguez, publicada en Leonor Cuahonte, *Los ecos de Mathias Goeritz* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 76].

¹⁴ Juan O’Gorman, “3 Preguntas a Juan O’Gorman”, *Espacios*, México, núm. 14 (marzo de 1953): 14. https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_14.pdf#page=91

¹⁵ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* (México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979), 11.

Carlos Mérida, *Abstracción integrada*, 1967, reubicada en 1987 en la entrada al campus que se encuentra en Insurgentes Sur y circuito Maestro Mario de la Cueva, fotografía de Ricardo Alvarado Tapia, 2022, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

donde se realizaron funciones de ballet y de teatro. Es de interés observar que en algún evento dancístico el bailarín principal lanzó pintura sobre las rocas y se construyeron plataformas para permitir a bailarines y espectadores transitar por la lava. Así el Espacio Escultórico es plaza, escultura habitable, y conjuga la inquietud por la redefinición del espacio con los significados rituales de los antiguos círculos de piedra. Puede considerarse una obra abierta en la medida que el enorme círculo negro de roca volcánica enmarcado por sesenta y cuatro módulos blancos de 3 x 4 metros enclavados en el Pedregal fue adquiriendo, a lo largo del tiempo, distintos significados estéticos y materiales.

Junto con el Espacio Escultórico surgió la obra individual de cada uno de los artistas involucrados. Una de ellas, *Variante de la llave de Kepler*, de Manuel Felguérez, ubicada en el llamado “Paseo de las Esculturas”, tiene relación con un relieve que instaló en el auditorio Mario de la Cueva de la Torre II de Humanidades: *El centro de las formas*. Pieza de intensas tonalidades rojizas, es un relieve escultórico que responde a la idea del artista, que en esta etapa de abstracción geométrica afirmará: “La creación es pura combinación de formas.” Su punto de vista a partir de este proyecto era contradecir la noción de los murales abstractos como propuestas meramente decorativas. Por lo contrario: para Felguérez se trataba de una reflexión sobre el sentido de las formas.

Las ideas de Carlos Mérida sobre el futuro del muralismo emitidas a inicios de los años cincuenta en parte se cumplieron. Una de ellas fue la iniciativa de no identificar estas obras con el concepto de decoración. La necesidad de la fusión entre las artes fue otra de las propuestas que se afianzaron en el programa artístico de los murales en Ciudad Universitaria. Esto puede verse en el aspecto teórico y en la práctica artística donde abundó la pregunta sobre cómo definir un mural y cómo pensar el futuro del muralismo. La celebración de los 100 años del muralismo ha sido una ocasión para pensar de nuevo los contenidos y las distintas iniciativas presentes en la heterogeneidad del programa mural. El paso del tiempo dio lugar a nuevas propuestas y obras que la Universidad acogió con la conciencia de que la historia, la creación artística y el conocimiento están sujetos a un proceso dinámico.



Lista de murales publicados en este volumen

Cuidado de la lista: *Dafne Cruz Porchini, Renato González Mello*

San Pedro y San Pablo

Roberto Montenegro (1887-1968)
El árbol de la vida, 1922, temple y encáustica
Ábside del ex templo de San Pedro y San Pablo,
Sala de Discusiones Libres, Museo de las Constituciones, UNAM
[También llamado *La danza de las horas*]

Roberto Montenegro (1887-1968)
La fiesta de la Santa Cruz, 1923-1924, fresco
Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo,
actualmente Centro Nacional de Conservación y
Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBAL,
muro oriente del cubo de la escalera del claustro
oriente

Roberto Montenegro (1887-1968)
El Zodiaco, 1923-1924, fresco
Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo,
actualmente Centro Nacional de Conservación y
Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBAL,
bóveda del cubo de la escalera del claustro oriente

Roberto Montenegro (1887-1968)
La reconstrucción de México por obreros e intelectuales, 1930-1933, fresco
Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo,
actualmente Centro Nacional de Conservación y
Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBAL,
muros norte, sur y poniente del cubo de la escalera
del claustro oriente

Roberto Montenegro (1887-1968)
Alegoría del viento, 1928, fresco transportado
Originalmente en el Ex Colegio Máximo de San Pedro
y San Pablo, actualmente en el Museo del Palacio de
Bellas Artes, INBAL
[También llamado *Alegoría del viento*, *El ángel de la paz* o *La aviación*]

Escuela Nacional Preparatoria, Antiguo Colegio de San Ildefonso

Diego Rivera (1886-1957)
La creación, 1922, encáustica y hoja de oro
Anfiteatro Simón Bolívar

Patio Grande

José Clemente Orozco (1883-1949)
El banquete de los ricos, 1924, fresco
Muro norte, planta baja
[También llamado *Banquete*]

José Clemente Orozco (1883-1949)
La trinidad revolucionaria, 1924, fresco
Muro norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
Cristo destruyendo su cruz, 1923-1924, fresco
Muro norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
La trinidad revolucionaria, 1923-1924, fresco
Muro norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
Manos entrelazadas, 1924, fresco
Arcos sobre el corredor, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
La huelga, 1927, fresco
Muro norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
La trincherera, 1927, fresco
Muro norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
La destrucción del viejo orden, 1927, fresco
Muro norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
Maternidad, 1923-1924, fresco
Muro norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
Manos con libros, 1924, fresco
Pórtico norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
Manos con libros, 1924, fresco
Pórtico norte, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
Manos, 1926, fresco
Muro oriente, planta baja

José Clemente Orozco (1883-1949)
Cortés y la Malinche, 1926, fresco
Escalera

José Clemente Orozco (1883-1949)
Acechanzas, 1924, fresco
Primer piso

José Clemente Orozco (1883-1949)
Mujeres, 1926, fresco
Segundo piso

José Clemente Orozco (1883-1949)
El sepulturero, 1926, fresco
Segundo piso

José Clemente Orozco (1883-1949)
La bendición de la madre, 1926, fresco
Segundo piso
[También llamado *La bendición*]

José Clemente Orozco (1883-1949)
Los trabajadores, 1926, fresco
Segundo piso

José Clemente Orozco (1883-1949)
La despedida de la madre, 1926, fresco
Segundo piso
[También llamado *La despedida*]

José Clemente Orozco (1883-1949)
La familia, 1926, fresco
Segundo piso

José Clemente Orozco (1883-1949)
Revolucionarios, 1926, fresco
Segundo piso

Jean Charlot (1898-1979)
La matanza del Templo Mayor, 1922-1923, fresco
Escalera
[También llamado *La conquista de Tenochtitlán*]

Fermín Revueltas (1902-1935)
Alegoría de la Virgen de Guadalupe, 1922-1923, encáustica
Vestíbulo de ingreso

Antiguo Colegio Chico, actual Museo de la Luz

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
Mujer india y Querubín, 1923, fresco
Muro sur del primer descanso del muro de la escalera

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
San Cristóbal, 1923, encáustica
Muro norte del primer descanso de la escalera

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
Los elementos, 1923, encáustica
Bóveda de la base de la escalera
[También llamado *El espíritu de Occidente descendiendo sobre los americanos*]

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
Llamado a la libertad, 1923-1924, fresco
Muro norte del segundo descanso del cubo de la escalera

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
El entierro del obrero sacrificado, 1924, fresco
Muro sur del segundo descanso del cubo de la escalera

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
Los mitos caídos, 1924, y *Hoz y martillo*, ca. 1923, fresco
Muro este del segundo descanso del cubo de la escalera

Ciudad Universitaria, Campus Histórico

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal, 1952-1956, relieve de estructuras de hierro revestidas de cemento, cubiertas con mosaicos de vidrio
Torre de Rectoría, fachada sur

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
El derecho a la cultura (Las fechas en la historia de México), 1952-1956, vinílica sobre concreto
Torre de Rectoría, fachada norte

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
Nuevo símbolo universitario, 1952-1956, vinílica sobre concreto
Torre de Rectoría, fachada oriente

José Chávez Morado (1909-2002)
La conquista de la energía, 1952-1953, mosaico de vidrio
Antigua Facultad de Ciencias, Auditorio Alfonso Caso, Unidad de Posgrado, fachada norte

José Chávez Morado (1909-2002)
La ciencia del trabajo, 1952, vinílica
Antigua Facultad de Ciencias, Auditorio Alfonso Caso, Unidad de Posgrado

José Chávez Morado (1909-2002)
El retorno de Quetzalcóatl, 1952, mosaico de vidrio
Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP), antigua Facultad de Ciencias

Francisco Eppens (1913-1990)
La superación del hombre por medio de la cultura, 1952, mosaico de vidrio
Facultad de Odontología, Auditorio José J. Rojo, fachada sur

Francisco Eppens (1913-1990)
La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos, 1953-1954, mosaico de vidrio
Facultad de Medicina, fachada poniente

Diego Rivera (1886-1957)
La Universidad, la familia y el deporte en México, 1952-1954, relieve en piedras de colores naturales
Estadio Olímpico Universitario, fachada oriente

Diego Rivera (1886-1957)
El escudo de la fundación de México-Tenochtitlan, 1952, esgrafiado sobre pasta color óxido
Estadio Olímpico Universitario, palco central

Diego Rivera (1886-1957)
La llama olímpica, 1952, esgrafiado sobre pasta color óxido
Estadio Olímpico Universitario, palco central

Juan O'Gorman (1905-1982)
Representación histórica de la cultura, 1952, mosaico de piedras naturales y vidrio sobre losas precoladas
Biblioteca Central

Muro norte: *Época prehispánica*
Muro sur: *Época colonial*
Muro oriente, *La cultura moderna*
Muro poniente, *La Revolución de 1910*

Diego Rivera (1886-1957)
La ciencia química presente en las principales actividades productoras útiles a la sociedad humana, 1955, lápiz sobre papel
Boceto para el muro oriente de la Facultad de Química, Ciudad Universitaria

Colección NSU Art Museum Fort Lauderdale; promised gift of Pearl and Stanley Goodman, PG2012.1.61
[También llamado *Chemistry present in the main productive activities useful for human society.*]

Diego Rivera (1886-1957)
La ciencia química presente en las principales actividades productoras útiles a la sociedad humana, 1955, lápiz sobre papel
Boceto para el muro poniente de la Facultad de Química, Ciudad Universitaria
Colección NSU Art Museum Fort Lauderdale; promised gift of Pearl and Stanley Goodman, PG2012.1.62
[También llamado *Chemistry present in the main productive activities useful for human society.*]

Ciudad Universitaria, adiciones posteriores

Mathias Goeritz (1915-1990)
Poema plástico, 1987, tablero de madera y tablarroca pintada
Biblioteca Lino Picaseño, Facultad de Arquitectura
[Réplica del dibujo ideográfico del Museo Experimental El Eco (1952-1953)]

Carlos Mérida (1891-1986)
Abstracción integrada, 1967, cerámica de mayólica (azulejo de talavera) sobre soporte de concreto
Reubicado en 1987 en la entrada al campus que se encuentra en Insurgentes Sur y circuito Maestro Mario de la Cueva

Arnold Belkin (1930-1992)
Inventando el futuro, 1990, acrílico sobre triplay
Posgrado de Ingeniería, Biblioteca Enzo Levy

Manuel Felguérez (1928-2020)
El centro de las formas, 1978, relieve en madera policromada
Torre de Humanidades II, Auditorio Mario de la Cueva

Vicente Rojo (1932-2021)
Carta geométrica, 2007, acero soldado
Instituto de Ingeniería, vestíbulo del Auditorio Fernando Hiriart

Federico Silva (1913)
Historia de un espacio matemático, 1980-1982, acrílico sobre aplanado de cal con polvo de mármol
Facultad de Ingeniería, Auditorio Javier Barros Sierra

Federico Silva (1913)
Mural escultórico, 1982, relieve en concreto
Facultad de Ingeniería, fachada sur

Daniel Manrique (1939-2010) y Tepito Arte Acá
Sin título (Tepito-Arte Acá), 1980, vinílica
Facultad de Arquitectura, Taller Max Cetto, cubo de la escalera

Autor desconocido
Sin título, sin fecha, mosaico
Antigua Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia, actual Facultad de Química, exterior del Edificio "B"

Patricia Quijano (1955)
La infraestructura de una nación, 1994, acrílico sobre fibra de vidrio
 Museo de las Ciencias Universum

José Hernández Delgadillo (1927-2000)
Marx, Engels, Lenin y el proletariado, 1983, acrílico sobre cemento
 Facultad de Ciencias, Auditorio Alberto Barajas Celis

Benito Messeguer (1930-1982)
La creación humana y la economía, 1963, acrílico sobre asbesto y cemento
 Facultad de Economía, Auditorio Narciso Bassols

Francisco Toledo (1940-2019)
 Sin título, 2010, puerta con 11 piezas de vitral con aplicaciones de mica mineral, metales y pigmento
 Posgrado de Economía, Auditorio Jesús Silva Herzog
 Fabricadas con la colaboración de Christian Thornton en el Taller Studio Xaquixe, Oaxaca, para una comisión del arquitecto Ricardo Legorreta
 [Algunas fuentes lo asignan a la serie *Alballuri*, pero de acuerdo con la familia del artista, este título corresponde a una exposición de fecha posterior]

Murales en la Facultad de Derecho

Equipo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR): Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa
Los trabajadores contra la guerra y el fascismo, 1936, fresco transportado en 1969 a bastidores de fibra de vidrio
 Facultad de Derecho
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho
 [Originalmente realizados en los Talleres Gráficos de la Nación (calle Tolsá y Enrico Martínez núm. 9, colonia Primero de Mayo, Ciudad de México). Fueron trasladados al Archivo de Notarías, después al Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam) y finalmente a la Facultad de Derecho. Los tableros individuales están en distintos espacios de dicha entidad]

Tableros individuales:

Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins)
Los trabajadores contra la guerra y el fascismo, 1936, fresco, tablero central
 Posgrado de la Facultad de Derecho, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins)
Trabajador con una máscara de gas, 1936, fresco
 Vestíbulo del Posgrado de la Facultad de Derecho
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins)
La justicia, 1936, fresco
 Posgrado de la Facultad de Derecho, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins)
Momentos de lucha de los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación, 1936, fresco
 Posgrado de la Facultad de Derecho, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins)
La lucha sindical y la defensa al derecho a huelga, 1936
 Fresco
 Posgrado de la Facultad de Derecho, Auditorio Dr. Antonio Martínez Báez
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins)
Fusil con bandera roja, 1936, fresco
 Facultad de Derecho, Auditorio Dr. Eduardo García Maynez
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

Equipo de la LEAR (Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Pablo O'Higgins)
Caja de caudales, 1936, fresco
 Facultad de Derecho, Auditorio Dr. Eduardo García Maynez
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

Federico Cantú (1908-1989)
Madonna, 1953, fresco transportado a bastidor de fibra de vidrio.
 Facultad de Derecho, Auditorio Sala de Juicios Orales 1 Doctor Alfonso Noriega Cantú
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho
 [Originalmente en la casa de Alfonso Noriega]

Francisco Moreno Capdevila (1926-1995)
Conquista y destrucción de México-Tenochtitlan, 1964, acrílico sobre aluminio
 Facultad de Derecho, Auditorio Benito Juárez
 [Originalmente en el Museo de la Ciudad de México]

María Izquierdo (1902-1955)
La música, 1946, fresco sobre tablero transportable
 Facultad de Derecho, Auditorio Ius Semper Loquitur
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

María Izquierdo (1902-1955)
La tragedia, 1946, fresco sobre tablero transportable
 Facultad de Derecho, Auditorio Ius Semper Loquitur
 Colección INBAL, en comodato de largo plazo con la Facultad de Derecho

Guillermo Meza (1917-1997)
 Pepita S. de Meza, Rafael Altamira, Héctor Ugalde (ayudantes)
Valle de México, 1957, acrílico sobre tela, adherida a una tabla de madera terciada
 Facultad de Derecho, vestíbulo del Salón de Directores

Fuera de Ciudad Universitaria

José Chávez Morado (1909-2002)
México moderno, país de antigua cultura, 1958, mosaico en vidrio y tezontle
 Escuela Nacional Preparatoria, plantel 4 Vidal Castañeda y Nájera, fachada oriente, Avenida Observatorio 170
 [Originalmente elaborado para la Exposición Mundial de Bruselas]

Rodolfo Morales (1925-2001), Bartolo Ortega y P. Rodríguez
Las artes y las ciencias, 1962
 Escuela Nacional Preparatoria, plantel 5 José Vasconcelos vestíbulo exterior del Auditorio Gabino Barreda, Calzada del Hueso 729

Mathias Goeritz (1915-1990)
Poema plástico, 1953, restauración de 2004-2005, metal y cemento
 Museo Experimental El Eco

Luis Nishizawa (1918-2014)
Mural en cerámica I, 2005, cerámica de alta temperatura ensamblada
 Facultad de Artes y Diseño, primer piso, Prolongación Constitución 8A, Xochimilco

Luis Nishizawa (1918-2014)
Mural en cerámica II, 2005, cerámica de alta temperatura ensamblada
 Facultad de Artes y Diseño, segundo piso, Prolongación Constitución 8A, Xochimilco

Gilberto Aceves Navarro (1931-2019)
Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas, 1982, metal y madera
 Facultad de Artes y Diseño, patio central, Prolongación Constitución 8A, Xochimilco

Varios autores
 Muro de prácticas, también llamado "la Curva"
 Facultad de Artes y Diseño, Prolongación Constitución 8A, Xochimilco

Bocetos y documentación relativa a murales desaparecidos

Juan de Mata Pacheco (1874-1956), a partir de Juan Cordero (1822-1884)

El triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia, 1906, óleo sobre tela

Museo Nacional de Arte, INBAL. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022

[Copia de la obra que Juan Cordero realizara en 1874 y que fue reemplazada por un vitral en 1900]

Gerardo Murillo, *Dr. Atl* (1875-1964)

La bella furia del mar, 1923 (destruido)

Ubicado en el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fotografía tomada de *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924* (México: s.e., 1925)

Roberto Montenegro, *Maquinismo*, ca. 1928 (destruido)

Ubicado en el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fotografía tomada de Agustín Velázquez Chávez, *Índice de la pintura mexicana contemporánea* (México: Ediciones de Arte Mexicano, 1935)

Diego Rivera, dibujo preparatorio para *La Universidad, la familia y el deporte en México*, ca. 1952, lápiz sobre papel

Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM, Fondo Augusto Pérez Palacios

Diego Rivera, dibujo preparatorio para *La Universidad, la familia y el deporte en México*, ca. 1952, perspectiva de Augusto Pérez Palacios, lápiz sobre papel,

Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM, Fondo Augusto Pérez Palacios

Diego Rivera, Dibujo preparatorio para *La Universidad, la familia y el deporte en México*, ca. 1952, perspectiva de Augusto Pérez Palacios, lápiz sobre papel

Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM, Fondo Augusto Pérez Palacios

Juan O’Gorman (1905-1982)

Proyecto para el muro norte, “Representación histórica de la cultura”, 1952, acuarela sobre papel Colección UNAM

Juan O’Gorman (1905-1982)

Proyecto para el muro norte, “Representación histórica de la cultura”, 1952, acuarela sobre papel Colección UNAM

Nota bene: Esta lista sólo incluye los murales de la UNAM, bajo su resguardo o que se encuentran o encontraban en edificios que fueron universitarios en el pasado. Los murales de *La fiesta de la Santa Cruz* y *La reconstrucción de México por obreros e intelectuales*, así como *Alegoría del viento*, de Roberto Montenegro, y el cuadro de Juan de Mata Pacheco, forman parte del patrimonio del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Salvo indicación en contrario, se consignan los datos que obran en la Dirección General de Patrimonio Universitario, o bien los que proporcionó la dependencia. Agradecemos el aporte de información de Itzel Rodríguez Mortellaro y Cuauhtémoc Medina. Se consultaron además las siguientes obras generales:

Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920-1925*. México: Domés, 1985
Debroise, Olivier. *María Izquierdo: noviembre 1988-febrero 1989*. México: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988.

Fernández Baños, Cándida, ed. *Francisco Toledo. Obra, 1957-2017*. México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 2017.

Fernández de Calderón, Cándida, y Carlos Monroy Valentino. *Juan O’Gorman, 100 años: templos dibujos y estudios preparatorios*. México: INBA-Conaculta-Fomento Cultural Banamex, 2005.

Fuentes Rojas, Elizabeth. “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, núm. 3-4 (3 de mayo de 2010): 32-38.

Jiménez, Víctor. “Consideraciones sobre la restauración de la arquitectura moderna: el caso de El Eco”. *Discurso Visual* (junio de 2005). <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agojimenez.htm>.

López Orozco, Leticia, ed. *Pablo O’Higgins: voz de lucha y de arte*. México: Fundación Cultural María y Pablo O’Higgins, 2005.

Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, 1ª. ed. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Rodríguez Prampolini, Ida. *Muralismo mexicano, 1920-1940*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012.

Suárez, Orlando S. *Inventario del muralismo mexicano: siglo VII a. de C.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Por los derechos de reproducción de obra de:

Gilberto Aceves Navarro: D.R. © Gilberto Aceves Navarro /Somaap/México/2022.

David Alfaro Siqueiros: © David Alfaro Siqueiros/ Somaap/México/2022. Reproducciones autorizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.

Arnold Belkin: D.R. © Arnold Belkin/Somaap/ México/2022.

José Chávez Morado: D.R. © José Chávez Morado / Somaap/México/2022.

Francisco Eppens: D.R. © Francisco Eppens/ Somaap/México/2022.

José Hernández Delgadillo: D.R. © José Hernández Delgadillo/Somaap/México/2022.

María Izquierdo: © María Izquierdo /Somaap/ México/2022. Reproducciones autorizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.

Daniel Manrique: D.R. © Daniel Manrique/Somaap/ México/2022.

Leopoldo Méndez: D.R. © Leopoldo Méndez/ Somaap/ México/2022.

Carlos Mérida: D.R. © Carlos Mérida/Somaap/ México/2022.

Benito Messeguer: D.R. © Benito Messeguer/ Somaap/México/2022.

Guillermo Meza: D.R. © Guillermo Meza/Somaap/ México/2022.

Roberto Montenegro: Reproducciones autorizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.

Rodolfo Morales: D.R. © Rodolfo Morales/Somaap/ México/2022.

Luis Nishizawa: D.R. © Luis Nishizawa/Somaap/ México/2022.

Juan O’Gorman: © 2022 Estate of Juan O’Gorman/ © Juan O’Gorman/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/Somaap/México/2022.

Pablo O’Higgins: D.R. © Pablo O’Higgins/Somaap/ México/2022.

José Clemente Orozco: D.R. © José Clemente Orozco/ Somaap/México/2022. Reproducciones autorizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.

Diego Rivera: Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Avenida 5 de Mayo No. 2, colonia Centro, alcaldía Cuauhtémoc, c.p. 06000, Ciudad de México. Reproducciones autorizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Vicente Rojo: D.R. © Vicente Rojo/Somaap/México/ 2022.

Francisco Toledo: D.R. © Francisco Toledo/Somaap/ México/2022.

Edward Weston: © Edward Weston/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/Somaap/México/2022.

Alfredo Zalce: D.R. © Alfredo Zalce/ Somaap/ México/2022.

Cuidado de la edición
Jaime Soler Frost (IIE)

Gestión de derechos e imágenes
Lourdes Padilla Cabrera (IIE)

Diseño
Rocío Mireles
Bruno Contreras

Formación
Rocío Mireles
Bruno Contreras
Fernando Villafán

Preprensa
A. Andrés Monroy

UNAM: 100 AÑOS de MURALISMO, coordinado por Renato González Mello y editado por la Dirección General de Comunicación Social y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se terminó de imprimir el 30 de noviembre de 2022 en los talleres de Impresos Vacha, S.A. de C.V. (Juan Hernández y Dávalos, 47, colonia Algarín, 06880, Cuauhtémoc, Ciudad de México), en offset, en papel couché mate de 150 g. Para su composición se utilizaron tipos de las familias Bodoni y Univers LT. El tiraje consta de 500 ejemplares.

