



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PROMETEO ATÓMICO: LA REFORMULACIÓN DEL MITO EN LOS MURALES DE JOSÉ CHÁVEZ  
MORADO EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA

ENSAYO ACADÉMICO PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

JORGE ALBERTO BARAJAS TINOCO

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. RITA EDER ROZENCWAIG

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MTRA. SANDRA ZETINA OCAÑA

LABORATORIO NACIONAL DE CIENCIAS PARA LA INVESTIGACIÓN Y LA CONSERVACIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# PROMETEO ATÓMICO:

## LA REFORMULACIÓN DEL MITO EN LOS MURALES DE JOSÉ CHÁVEZ MORADO EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA

JORGE ALBERTO BARAJAS TINOCO



*El temor dio origen al arte y a la religión, pobló la noche de seres siniestros. El día convirtió al Sol en dios supremo, donador de vida, que también exigía el alimento preciso de la sangre. Algo similar ocurrió con el agua y la tierra, la vegetación y el fuego. De todos ellos surgió un panteón antropomorfo y zoomorfo, en un toma y daca sin fin por el cual se rigió la sociedad de los hombres.*

José Chávez Morado, *Mitos ritos y otros gritos*.

## Contenido

<b>I. LA NUEVA SOFÍA</b>	<b>4</b>
UNA UTOPIA QUIMÉRICA	6
LA FACULTAD DE CIENCIAS	10
<b>II. LOS INVASORES</b>	<b>19</b>
EL ESPECTRO ESTÁ EN LOS DETALLES: SIGNATURA Y <i>PATHOSFORMEL</i>	23
DOS ESPECTROS: COATLICUE Y TEZCATLIPOCA	27
<b>III. PINTEN TODO LO AFIRMATIVO</b>	<b>33</b>
EL RETORNO DE VASCONCELOS	36
LA (DES)APARICIÓN DEL OBRERO-MÁQUINA	42
<b>IV. LA PIRÁMIDE DE CRISTAL</b>	<b>45</b>
BIZANTINOS CONTRA ULTRAMODERNOS	48
AMEBAS, PATOS Y SERPIENTES	54
<b>V. FANTASMAS EN LOS MUROS</b>	<b>58</b>
REFORMULACIÓN DEL MITO: PROMETEO-QUETZALCÓATL	61
RADIOGRAFÍA DE LA MEGAMÁQUINA	65



# I. LA NUEVA SOFÍA

*Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada a su misma "objetividad" (otro fantasma). No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia: hay que hacerla trabajar en el tiempo diferencial de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores. Toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de tiempo.*

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*.<sup>1</sup>

Entre los pasajes de la Ciudad Universitaria, cerca de la ahora Torre de Humanidades II, existe un mural que llama la atención por su peculiaridad. Es diferente al resto de los murales de mosaico y piedra que inmediatamente saltan a la vista y se encuentran en el campus central. Este mural parece estar escondido, se retrae y sólo parece querer develar su significado para el observador atento. Al mirarlo más de cerca, advertimos que una infinidad de fantasmas pueblan aquel muro.

A simple vista, el mural *La ciencia y el trabajo*, realizado por José Chávez Morado, nos describe la historia de la construcción de la Ciudad Universitaria, desde la expropiación de los ejidos hasta el grupo de científicos trabajando en torno a una gran máquina que serviría para la investigación de la energía nuclear. Estamos ante una narrativa lineal de lo que fue esta empresa de construcción y que cumple con un programa establecido por los participantes del proyecto, pero, como se procurará demostrar, dentro de esta misma narrativa podemos encontrar algunos indicios de los desacuerdos entre distintas formas de pensar, de las diversas posturas políticas y sobre la manera de concebir el espacio arquitectónico integrado con las artes plásticas. Y no sólo eso, sino que también en la Ciudad Universitaria se entreteje una compleja trama de poder por parte del Estado que trata de imponer por medio del discurso una ideología sobre el desarrollo científico y la energía

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 45.

nuclear muy ligado a la posguerra, en el que, como veremos, se trata de erradicar de raíz los efectos negativos de la misma.

La noción de fantasma –junto con la de espectro– que le atribuimos al mural será explicada con mayor detalle más adelante. Sin embargo, podemos adelantar que, a partir de la explicación de Georges Didi-Huberman sobre el trabajo de Aby Warburg, aquí intentaré realizar un *modelo fantasmal* de la historia expresado por *supervivencias*.<sup>2</sup> Es decir, lo que pretendo es plasmar un análisis de las manifestaciones sintomáticas y *fantasmales*, ya que, para decirlo con Didi-Huberman, estas manifestaciones “designan una *realidad de fractura* –aunque esta sea débil o incluso inapreciable- y, por esta razón designan también una *realidad espectral*”.<sup>3</sup> O, para expresarlo de otra manera, pondremos atención a esta *realidad espectral* que se revela dentro de las argumentaciones lógicas de los diferentes actores en torno a la construcción de la Ciudad Universitaria, tanto en textos como en imágenes, y en la que será posible reconocer intrusiones sintomáticas que ampliaran el espectro de comprensión del fenómeno artístico, o incluso del periodo que nos concierne ahora.

---

<sup>2</sup> Georges Didi Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 26. Estas nociones de fantasma y espectro son las que guiarán conceptualmente gran parte de la interpretación de los murales. Agradezco a Rita Eder por la inclusión de este concepto y las lecturas recomendadas.

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 52.

## UNA UTOPIA QUIMÉRICA

La genealogía de la construcción de la Ciudad Universitaria puede rastrearse en el proyecto que Mauricio de María Campos y Marcial Gutiérrez Camarena presentaron como examen para obtener el título de arquitectos el 7 de Diciembre de 1928.<sup>4</sup> En el plano es posible observar una planta que recuerda a una iglesia distribuida en forma de cruz latina, que parte de un vórtice, cuyo inicio está orientado hacia la Plaza de Huipulco. Es significativo que desde entonces se haya elegido una ubicación al sur de la ciudad, ya bastante alejado del peligro, en términos sanitarios, que representaba la antigua locación del viejo barrio universitario, en el centro de la Ciudad de México. El proyecto de Mauricio M. Campos y Marcial Gutiérrez no se vio materializado, pero tuvo una gran acogida por parte de la comunidad universitaria, y sembró una semilla que germinaría en los años cincuenta.

---

<sup>4</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *La Ciudad Universitaria de México. Reseña Histórica 1929-1955* (México; UNAM, 1979), 19.



1. Ciudad Universitaria de México. Planta General. Proyecto de Mauricio M. Campos y Marcial Gutiérrez Camarena, 1928.

Aunado a esto, en vísperas de la obtención de la autonomía universitaria y muy poco después de la presentación del proyecto de Campos, José Vasconcelos, entonces candidato a la presidencia por parte del Partido Antirreeleccionista, publicó un artículo en el periódico *Excélsior* en el que hablaba de construir un edificio híbrido entre centro de enseñanza y museo. De acorde con su plan, frente a la Alameda Central se iba a construir, más que un edificio, un templo de la raza, un símbolo de la patria en el que el interior estaría formado de arcadas, grandes naves, salas y galerías donde se exhibirían los ejemplos del pasado. También habría salas dedicadas al cultivo de la música y de la danza. En el centro de este complejo se levantaría, bajo la bóveda máxima de una cúpula dorada, la gran biblioteca. La cúpula central, realizada en mosaico bizantino, sería símbolo de la fusión entre las razas y la unidad universal de la sabiduría.<sup>5</sup>

Así imaginó José Vasconcelos “La Nueva Sofía”, una utopía quimérica que condensa un proyecto tan ambicioso como sería tiempo después el de la Ciudad Universitaria. Pues a decir de Vasconcelos, no hay mejor manera de unificar a una raza que “asignándole la tarea de una gran construcción arquitectónica donde estén expresados sus anhelos, sus capacidades junto con sus más profundos destinos”.<sup>6</sup> Partir de este proyecto vasconcelista es fundamental, pues como apunta Clementina Díaz: “parece delinear en muchos de sus aspectos a la Ciudad Universitaria de los años cincuenta, debe haber impactado a muchos de los estudiantes universitarios, fervorosos vasconcelistas, soñadores, idealistas como el maestro”.<sup>7</sup> Esta afirmación debemos tomarla con cuidado y no olvidar que se encuentra dentro del contexto de los años veinte. La trayectoria de Vasconcelos, sobre todo después de su salida de la Secretaría de Educación Pública, estuvo envuelta en polémica dadas sus declaraciones e inclinaciones políticas.<sup>8</sup>

Aún faltaba un largo camino por recorrer y muchos otros proyectos intermedios de los que no será posible ocuparnos en este espacio.<sup>9</sup> No obstante, retomar la concepción

---

<sup>5</sup> José Vasconcelos, “La Nueva Sofía”. En *Excélsior*, 1º de julio de 1929.

<sup>6</sup> José Vasconcelos, “La Nueva Sofía”. En *Excélsior*, 1º de julio de 1929.

<sup>7</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *La Ciudad Universitaria de México*, 23.

<sup>8</sup> José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 169-213. Esto será tratado con mayor profundidad más adelante.

<sup>9</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *La Ciudad Universitaria de México*, 19-114.

universalista que profesaba Vasconcelos será útil cuando intente explicar el sentido de los murales de José Chávez Morado, quién, en conjunto con los arquitectos involucrados en el proyecto, parecían evocar en sus declaraciones, casi de manera inconsciente y guardando las respectivas distancias, un eco ideológico en José Vasconcelos.

## LA FACULTAD DE CIENCIAS

Así fue que en 1950 comenzaron las construcciones de los edificios de la Ciudad Universitaria, bajo la batuta de los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, directores del proyecto del conjunto.<sup>10</sup> El gerente general de obras, el arquitecto Carlos Lazo, planteó la construcción del conjunto universitario como un problema de planificación integral entre la arquitectura y las artes plásticas. Por fin, el 5 de junio de 1950 se llevó a cabo la ceremonia de colocación de la primera piedra, en presencia del Secretario de Gobernación, Adolfo Ruiz Cortines. El sitio elegido para la ceremonia fue el lugar donde se instaló el primer pilote de la estructura de la Torre de la Facultad de Ciencias.

La Facultad de Ciencias estuvo asignada a los arquitectos Raúl Cacho, Eugenio Peschard y Félix Sánchez.<sup>11</sup> El asesor del proyecto fue el Dr. Alberto Barajas, entonces director de Ciencias. Los murales del conjunto corrieron a cargo de José Chávez Morado y Rosendo Soto, además de una escultura encargada a Rodrigo Arenas Betancourt.<sup>12</sup> Es importante

---

<sup>10</sup> Existe una variada bibliografía sobre la construcción de la Ciudad Universitaria, no obstante consideré poco pertinente repetir su contenido dado el límite de extensión de este ensayo, salvo para consideraciones muy puntuales. Principalmente utilicé fuentes escritas por los involucrados en la construcción: *Arquitectura México*, 39 (septiembre, 1952); Raúl Cacho, "La Ciudad Universitaria de México y la nueva arquitectura". *Revista Espacios*, 10 (agosto, 1952); Mario Pani y Enrique del Moral, *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal: concepto, programa y planeación arquitectónica* (México: UNAM, 1979).

Dentro de las fuentes secundarias consultadas se encuentran esencialmente: Enrique X. De Anda, *Ciudad Universitaria: Cincuenta años, 1952-2002* (México: UNAM, 2002); Rebeca Julieta Barquera Guzmán, *Utopía atómica. Vestigios de Ciudad Universitaria en la posguerra* (México: UNAM, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, 2013); Clementina Díaz y de Ovando, *La Ciudad Universitaria de México. Reseña Histórica 1929-1955* (México: UNAM, 1979); Rita Eder, "Tolomeo y Copérnico en el Nuevo Mundo. Juan O'Gorman y el muro sur de la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 98 (2011): 137-173; Valeria Sánchez Michel, *Construcción de una utopía: Ciudad Universitaria, 1928-1952* (México: Colegio de México, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, 2014); José Sarukhán Kérmez, *Ciudad Universitaria: Pensamiento, espacio y tiempo* (México: UNAM, 1994). Daniel Vargas Parra, *Juegos de basalto. De la integración plástica y su resistencia en el estadio universitario* (México: UNAM, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, 2009).

También es el espacio para mencionar que muchas de las ideas aquí volcadas y, sobre todo, la gestación de este proyecto proviene del Taller de Integración Plástica, un grupo de trabajo convocado por el Mtro. Daniel Vargas Parra que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras para la conmemoración de los 60 años de la Ciudad Universitaria. Estoy muy en deuda con los comentarios, precisiones y atentas lecturas de los miembros de ese taller.

<sup>11</sup> El Instituto de Investigaciones Nucleares, la Escuela nacional de Ciencias Químicas, el Instituto de Geología y la Escuela de Ingeniería también formaban parte del conjunto de Ciencias. En este caso sólo nos enfocaremos en la Facultad.

<sup>12</sup> Los consultores del proyecto fueron: Manuel Sandoval Vallarta, Carlos Graef Fernández, Nabor Carrillo, Fernando Orozco D., Alfonso Nápoles Gándara y Roberto Llamas, Ricardo Monges y Rita López de Llergo.

realizar una descripción de donde se encuentran los murales, porque este tipo de arquitectura moderna, a pesar de los esfuerzos y del trabajo en conjunto, propiciaría una dificultad de integración con otras manifestaciones plásticas.

La Facultad de Ciencias se encontraba en la zona oriente de la zona escolar y de acuerdo con el programa arquitectónico estaba formada por dos cuerpos. El primero de ellos, la Facultad misma, en donde se daba la enseñanza de la ciencias básicas comunes. El segundo daba cabida a los Institutos.

El Conjunto de Ciencias, a su vez, se conformaba de tres cuerpos de edificios en forma de U abierta con un cuerpo adosado a la fachada sur de la sección intermedia. El módulo poniente estaba formado por dos secciones a uno y otro lado de la entrada principal desde el campus; éste alojaba, en dos pisos, sobre el pórtico que forma la planta baja la parte de las aulas: 12 salones para 25 alumnos cada una y 14 aulas para 50.<sup>13</sup> Por su parte, el módulo oriente estaba destinada para los laboratorios: 6 para 25 alumnos, 5 para 60, 2 para 100 y 2 para 125, con sus anexos correspondientes, se desarrolla en dos pisos y sobre planta baja recibía iluminación solar por las fachadas oriente y poniente. Ligado a estos dos módulos por las cabeceras norte, se encuentra el complejo que contenía los servicios intermedios de administración, exposiciones y museo, en planta baja y dos pisos, donde también se encontraba el departamento audiovisual y el departamento de estudios para profesores de carrera. La biblioteca se localizaba sobre el cuerpo adosado al sur, unida en planta baja con la dirección y los museos, ésta contaba con salas generales de lectura y una hemeroteca, salas individuales y un depósito para 20000 volúmenes.

Finalmente, en la Torre de Ciencias se encontraban los Institutos de Geografía, Astronomía, Geofísica, Matemáticas, Física y Química, cada uno de los cuales contaba con las secciones de gobierno, investigación, recreación y servicios generales que se especificaban en el programa, se alojaban en una torre de 14 pisos, perpendicular al módulo norte de la facultad.<sup>14</sup>

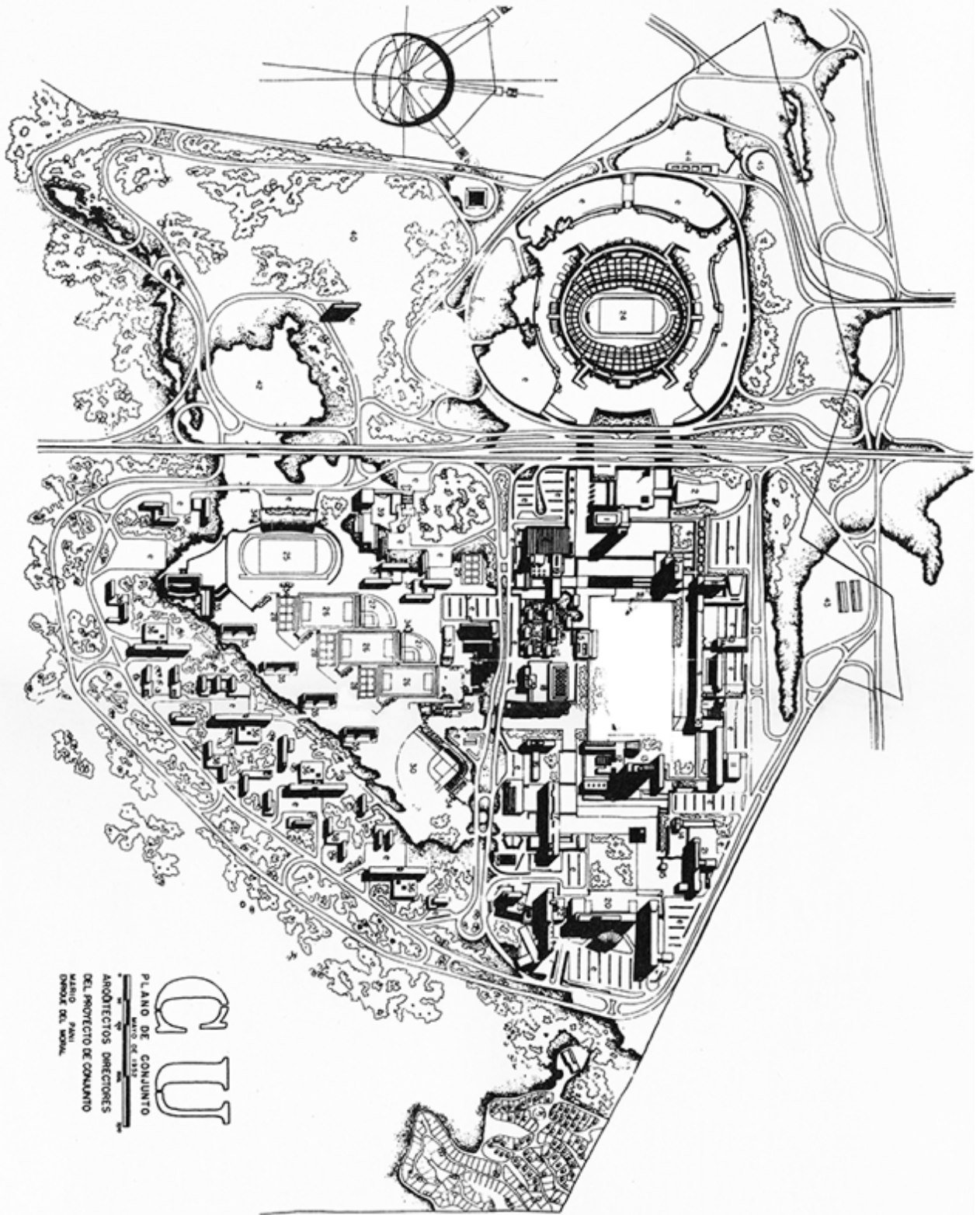
---

<sup>13</sup> Esta descripción está tomada de *Arquitectura México* núm. 39, además de algunas consideraciones mías.

<sup>14</sup> *Arquitectura México* 39, 259.



2. Mario Pani y Enrique del Moral. Ciudad Universitaria. Plano general de conjunto.



3. Vista general de la Facultad de Ciencias aún en construcción, 1952.



- A. ANEXOS
- B. INSTITUTOS DE CIENCIAS
- C. CRUJIA CENTRAL Y BIBLIOTECA
- D. LABORATORIOS
- E. AUDITORIO
- F. AULAS

**Cuerpo "A"**

- 1. Patio
- 2. Escaleras
- 3. Sanitarios

**Cuerpo "B"**

- 1. Intendencia
- 2. Toilet
- 3. Utillería
- 4. Sala de espera
- 5. Transmisión y recepción de la hora
- 6. Acumuladores
- 7. Péndulos
- 8. Vestibulo y entrada de directores
- 9. Vestibulo general
- 10. Elevadores
- 11. Escaleras

**Cuerpo "C"**

- 1. Vestibulo de entrada
- 2. Informes, registro, préstamo y entrega
- 3. Oficina de trabajo y archivo
- 4. Guardarropa
- 5. Catálogo
- 6. Hemeroteca
- 7. Sanitarios
- 8. Escalera
- 9. Tienda para venta de libros
- 10. Taller de encuadernación
- 11. Descanso
- 12. Sala general de lectura
- 13. Depósito de libros
- 14. Salas de lectura
- 15. Escudera a mezzanina
- 16. Pasillo de circulación
- 17. Cúbitulos de lectura
- 18. Terraza
- 19. Espejo de agua
- 20. Exposiciones y museo
- 21. Sala de espera
- 22. Administración
- 23. Jefe administrativo
- 24. Sala de espera
- 25. Secretaría
- 26. Director
- 27. Consejo
- 28. Sanitarios
- 29. Utillería
- 30. Circulación

**Cuerpo "D"**

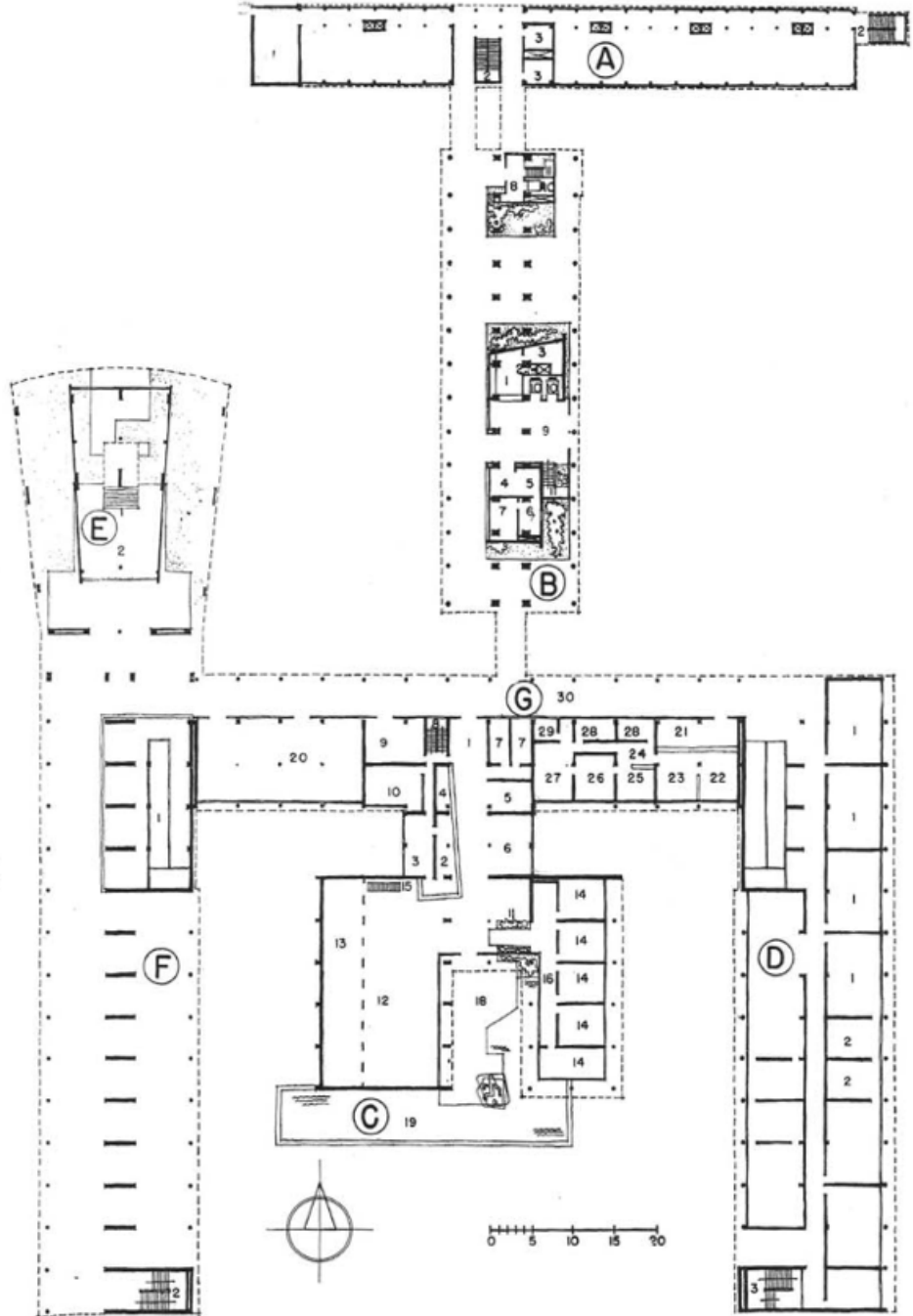
- 1. Laboratorios
- 2. Sanitarios
- 3. Escalera

**Cuerpo "E"**

- 1. Escaleras
- 2. Vestibulo

**Cuerpo "F"**

- 1. Rampa
- 2. Escaleras



PLANTA BAJA DEL CONJUNTO

4. Planta Baja del Conjunto de la Facultad de Ciencias.



La Torre de Ciencias, que hoy en día aloja instancias diversas y se conoce como Torre de Humanidades II, está sostenida por pilotes que permiten el tránsito a pie por debajo ella. Las fachadas este y oeste están hechas de cristal, con la finalidad de tener mejor luz y ventilación y posiblemente por un interés estético que prevalece en varias de las construcciones del resto del campus, la idea era mostrar la modernidad a partir del uso de materiales como el acero y el cristal. Esto último trajo como problemas técnicos, como explica Max Cetto: “las fachadas de vidrio hacia el Este y Oeste sin sombra alguna no gozan de la simpatía de los investigadores que trabajan en el edificio”.<sup>15</sup> El conjunto de Ciencias resaltaba de entre los demás edificios, junto con Rectoría y la Biblioteca Central.

Ahora bien, entremos de lleno al interés de este estudio, los murales destinados al complejo científico de la Universidad Nacional. Estos fueron ejecutados entre los años de 1952 y 1953 por el pintor José Chávez Morado a petición de Raúl Cacho.<sup>16</sup> Se trata de tres murales sobre paramentos exteriores: *La conquista de la energía* (1952-1953) y *Los constructores o La ciencia y el trabajo* (1952) ubicados en el auditorio Alfonso Caso, y *El retorno de Quetzalcóatl* (1952-1953), que se encuentra en el muro sur de la biblioteca.



5. José Chávez Morado. *La conquista de la energía*. Mosaico esmaltado. Mural Exterior. 6.45 x 25 m aproximadamente, 1952.

<sup>15</sup> Max Cetto. *Arquitectura moderna en México* (México: Museo de Arte Moderno, 2011), 74.

<sup>16</sup> Es importante mencionar aquí que las ideas del arquitecto Raúl Cacho giran en torno a las lecciones que recibió de José Villagrán García y su afiliación a la Unión de Arquitectos Socialistas y en este sentido eran empáticas con las ideas de José Chávez Morado. Entre los arquitectos que formaban parte de esta Unión se pueden mencionar a Alberto T. Arai, Enrique Guerrero, Balbino Hernández, entre otros. Para una idea general de la doctrina de este grupo ver: Alberto T. Arai, “Doctrina socialista de la arquitectura”, en Ramón Vargas Salguero y J. Victor Aras Montes, *Ideario de los Arquitectos Mexicanos*, T. III, 225-231.

El mural *La conquista de la energía* decora la fachada sur del auditorio, un lugar privilegiado para su visibilidad. Pareciera que aquí sí hubo una planeación previa con los arquitectos y que el mural estaba destinado a este lugar específico en el paramento del edificio. Al tratarse de un mural completamente al exterior, fue realizado con la técnica de mosaico por la durabilidad que el material supondría. Este mural es una alegoría que representa una adaptación moderna del mito de Prometeo, el robo del fuego que aparta a los hombres de la ignorancia y la barbarie, y los lleva a una nueva conquista: la energía atómica.



6. José Chávez Morado. *La ciencia y el trabajo*. Mural Semi.-Exterior. Vinilita sobre concreto, 4.5 x 12 m aproximadamente, 1952.

Dentro del mismo auditorio encontramos el mural *La ciencia y el trabajo* que es el que nos dará la guía en éste trabajo. No tiene un lugar afortunado como su predecesor, por lo que es factible pensar que es una adición posterior por el tratamiento tan distinto que recibió. De hecho, Lourdes Cruz afirma que el muro en el que se encuentra no fue diseñado

para esta función.<sup>17</sup> Se encuentra a un costado en el mismo Auditorio y fue realizado con pintura vinílica. En él se representa



7. Rosendo Soto, *La ciencia para la paz*, Mural Semi-Exterior. Vinilita sobre concreto, 1952-1953.

<sup>17</sup> Lourdes Cruz, *Guía de murales de Ciudad Universitaria*, 54.

la construcción de la Ciudad Universitaria, desde la expropiación de los ejidos hasta el grupo de científicos trabajando alrededor de un un generador de partículas del tipo Van der Graff.



8. Rosendo Soto, *La ciencia para la paz*, 1952-1953.

Como parte de este conjunto, encontramos una obra de otro pintor. Esto nos habla de la colaboración entre los artistas y de cómo se intentó la inclusión de diferentes propuestas en una sola obra, tanto en trabajos individuales como en el conjunto general. En los muros poniente y oriente superiores del auditorio, se localiza un mural realizado a manera de grisalla realizado por el pintor Rosendo Soto,<sup>18</sup> quién también fue ayudante de Chávez Morado en la ejecución de los otros murales. Este lleva por *título Ciencia para la paz* (1952-1953). El tema elegido era alusivo a la guerra. En el lado poniente vemos motivos vegetales que se van tornando espinosos y sobre los cuales aparecen uno buitres que representan la guerra y la destrucción. Del otro lado, vemos a dos trabajadores instalando una tubería que va llenando los espacios. En términos muy generales, tenemos por un lado la naturaleza, por el otro la civilización que construye y pone orden.

---

<sup>18</sup> Las inclinaciones de Rosendo Soto eran, al igual que con Raúl Cacho, afines a José Chávez Morado. Ambos pintores seguían una ideología de corte socialista, progresista y con vocación a la lucha social. Por poner un ejemplo, en 1952 se funda el Frente Nacional de Artes Plásticas, del que formaba parte Chávez Morado y del que Rosendo Soto fungió como Secretario General. Si bien en la interpretación final no serán considerados, al igual que la escultura de Prometeo de Arenas Betancourt, es importante mencionar que formaban parte del programa del conjunto.



9. José Chávez Morado. *El retorno de Quetzalcóatl*. Mosaico esmaltado. Exterior. 4.5 x 12 m aproximadamente, 1952.

Por último se encuentra *El retorno de Quetzalcóatl*, en el muro de la biblioteca, también realizado con la técnica de mosaico. En él observamos a diferentes líderes espirituales del mundo antiguo siendo

transportados por una balsa con forma de serpiente emplumada, la cual flota sobre un espejo de agua.

Partimos de la hipótesis de que los murales realizados por José Chávez Morado en la antigua Facultad de Ciencias corresponden a un programa iconográfico impuesto por el gerente general de obras Carlos Lazo, el cual intentaba ser un continuador de la empresa muralista iniciada por José Vasconcelos. No obstante es importante preguntarse cómo y por qué se retoman el mito clásico y el mito prehispánico para representar el paradigma científico de la energía nuclear que surgía en los años cincuenta, y qué papel juegan tanto pintores y artistas en la propagación de este nuevo discurso de progreso y modernidad. Si bien, esta etapa final del muralismo sirvió como propaganda política del régimen de corte desarrollista de Miguel Alemán, logró poner en tensión diferentes propuestas sobre la integración plástica. Las discusiones se dieron en el uso de los materiales y diferentes formas de solución que arquitectos, pintores y escultores dieron a la integración de murales en la arquitectura moderna.

El estudio del mural *La ciencia y el trabajo* en relación con los otros dos murales, los bocetos y otras obras plásticas y de arquitectura, nos dejará dilucidar una serie de problemas y cambios que se estaban suscitando en la universidad, en el ámbito político y en las esferas intelectuales y artísticas. Se tratará de desentrañar el significado de aquellos murales y devolverles aquella carga simbólica que ha perdido fuerza con el paso de los años.



## II. LOS INVASORES

*“¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?”, pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga.*

Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*.<sup>19</sup>

¿Quién construyó la Ciudad Universitaria? La pregunta sigue conservando una carga para nosotros. En el primer panel de *La ciencia y el trabajo* observamos a un grupo de tres hombres vestidos con indumentaria de manta. Dos de ellos caminan con paso cansado dándonos la espalda. El tercero de ellos, que porta un impermeable



10. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo* (detalle).

hecho con paja y un gran mazo al hombro, parece haberse detenido y dirige su mirada hacia la derecha, previendo lo que será su labor como constructor. Los tres han cambiado las herramientas del campo por herramientas de construcción. El personaje central es el único que calza zapatos, mientras que los dos laterales llevan huaraches. Ellos se dirigen a su nueva encomienda, son los encargados de edificar la nueva ciudad que se levantará en lo que alguna vez fueron sus tierras. Dejarán de ser campesinos para convertirse en obreros.

<sup>19</sup> Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Ediciones Península, 2016), 13.



Observemos con más cuidado. La herencia iconográfica más inmediata de esta sección del mural, podría corresponder a los murales que José Clemente Orozco realizó en San Ildefonso, específicamente con el tema de los campesinos que se dirigen a la lucha o aquellos que se destinan a sus faenas, me refiero a *Revolucionarios y Trabajadores*, ambos



11. José Clemente Orozco. *Los trabajadores*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mural al fresco, 1926.

de 1926. En diversas ocasiones Chávez Morado identifica a Orozco como su fuente de inspiración: “al recorrer la Preparatoria de San Ildefonso lo primero que me impactó fue Orozco: su dibujo, la sobriedad de su paleta... ahí hay dos aspectos de Orozco: el caricaturesco, como en su versión del Padre Eterno, y las figuras de gran sobriedad y dramatismo. (La caricatura de Orozco influyó en mí considerablemente)”.<sup>20</sup> Si bien, esta es una declaración de tipo evocativa y algo idealizada, es indudable la simpatía formal que existe entre Chávez Morado y Orozco.

El gesto, la posición y la forma de los personajes, tanto en las pinturas de Orozco como en el mural de Chávez, son muy parecidos, sin embargo en Orozco los campesinos se convierten en soldados. Lo bélico ya no es válido para Chávez Morado, la lucha revolucionaria llegó a su fin y ha sido institucionalizada. No obstante en ambas

---

<sup>20</sup> José Chávez Morado, “Conversación con Carlos Monsiváis”, en *José Chávez Morado: para todos internacional* (México: Banco Internacional y Editorial Patria, 1989), 15. En este punto cabe mencionar que Chávez Morado tuvo una prolífica actividad como caricaturista en diversas publicaciones de corte izquierdista y comunista, así como miembro activo del Partido Comunista.

representaciones los campesinos tienen una actitud de resignación por aquel cumplimiento de un destino que les fue asignado.

La carrera artística de Chávez se caracterizó por un profundo interés en la militancia y una preocupación en cuestiones de gestión cultural. Uno de sus pilares formativos fue el contacto con el grabador Francisco Díaz de León, con quien trabajó a finales de los años veinte y cuyas afinidades además de formales iban encaminadas a la ponderación de lo popular. Por aquella época también acudió al Centro Popular de Pintura Saturnino Herrán, dirigido por Fernando Leal y en donde conoció a Leopoldo Méndez.<sup>21</sup> Chávez, a su vez, se interesa por el pesimismo *orozquiano* efervescente de crítica, pero en este caso se nota un tanto debilitado en este propósito.

El episodio aquí representado tiene sustento en la expropiación de las tierras llevado a cabo por el gobierno mexicano.<sup>22</sup> Chávez añade un elemento melancólico a este suceso. Son gente anónima la que está abandonando a paso cansado su lugar de origen para el cumplimiento de una “noble tarea” de progreso como se presenta en los discursos oficiales de la construcción del complejo universitario. Un discurso por demás ambiguo, como es posible apreciar en la conferencia *Presencia, misión y destino de la Ciudad Universitaria* dictada por Carlos Lazo, quien ocupó un papel significativo en la toma de decisiones dentro del proceso de construcción de la Ciudad Universitaria. En dicha conferencia, Lazo habla de quitar a los ejidatarios o “invasores” del Pedregal.<sup>23</sup> ¿Por qué llamar invasor al habitante de aquellas tierras? ¿No sería más lógico que el invasor sea la propia universidad? Dentro de la retórica que se maneja, el invasor es aquel que impide el progreso, destino último de la nación mexicana; un progreso que va en línea recta y que acumula tradiciones. Sin embargo,

---

<sup>21</sup> José de Santiago Silva, *José Chávez Morado. Vida, obra y circunstancias* (México: Ediciones La Rana, 2001), 20-21.

<sup>22</sup> En el Archivo de Carlos Lazo, dentro del Archivo General de la Nación (AGN), existe variada documentación con respecto a este tema. Desde los nombres con las firmas (huellas digitales) de los ejidatarios donando sus tierras, hasta fotografías de las viviendas de estas personas. A cambio de esto, el gobierno realizó un proyecto de reubicación en la región de Copilco, donde se les proporcionó vivienda con escuela. Para más información sobre este personaje y sus ideas es recomendable revisar la tesis de Yolanda Bravo Saldaña, *El arq. Carlos Lazo Barreiro y su labor dentro de la construcción de la Ciudad Universitaria : una nueva lectura* (México: UNAM, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, 2000).

<sup>23</sup> Carlos Lazo, “Presencia, misión y destino de la Ciudad Universitaria”, (Conferencia, 29 agosto de 1950), 6. Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM), Fondo Dirección General de Obras, Serie Ponencias, Caja 1, Expediente 2.

no hay que preocuparse, ya que estos individuos reubicados en el discurso se insertarían en la modernización: “los varones de estas familias ejidatarias tienen actualmente ocupación en los diversos trabajos de construcción de la Ciudad Universitaria”.<sup>24</sup> Posteriormente, según Lazo, existiría una posibilidad de que sus hijos podrán ir a estudiar algún día a la universidad.

Regresemos nuevamente al mural. El tercero de los hombres, con impermeable de paja y martillo al hombro, se detuvo y nos deja ver la mitad superior de su rostro. Su mirada se dirige al futuro por el que tiene que trabajar, no obstante, ese futuro ya no le pertenece.

---

<sup>24</sup> *Nota para la prensa*, Julio 2 de 1950. AGN, Fondo Carlos Lazo, Caja 78 Expediente 1.

## EL ESPECTRO ESTÁ EN LOS DETALLES: SIGNATURA Y PATHOSFORMEL



12. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo* (detalle).

Inmediatamente después de los tres campesinos, aparece una figura espectral sentada al pie de un árbol seco. Su rostro, un cráneo esculpido, nos recuerda a Coatlicue.<sup>25</sup> Con su gran brazo pétreo consuela a un niño desnudo que le entrega una máscara prehispánica. Al fondo en el paisaje distinguimos la pirámide de forma circular que fuera característica del centro ceremonial de Cuicuilco. La Ciudad Universitaria se construiría en el pedregal de San Ángel, una región con gran carga simbólica. Aquel ser espectral sentado al pie del árbol podemos identificarlo como Coatlicue. ¿Por qué calificar de espectro a esta súbita aparición de la diosa de la tierra? Este

repentino aparecer de Coatlicue dentro de la narrativa de un mural que a primera vista no es alegórico, es de llamar la atención. Es en este sentido que vale la pena preguntarnos con Giorgio Agamben: “¿De qué está hecho un espectro? De signos, o más bien, con mayor precisión, de signaturas, es decir, de aquellos signos, cifras o monogramas que el tiempo

---

<sup>25</sup> Coatlicue era una de las tres diosas de la tierra. Era la madre de los dioses y representaba la vida y la muerte de los seres humanos, aquella que tanto amamantaba y arrancaba corazones de los seres humanos. Alfonso Caso, *El pueblo del sol* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 72-73.

inscribe en las cosas. Un espectro siempre lleva consigo una fecha, es, pues, un ser íntimamente histórico".<sup>26</sup> Aquella Coatlicue es, sin lugar a dudas, un ser histórico que lleva inscritas signaturas como trataremos de explicar a continuación.

El filósofo Giorgio Agamben realiza una profusa investigación sobre el concepto de signatura. Parte de la definición de Paracelso, médico y alquimista renacentista, quien estipula que "nada es sin un signo, puesto que la naturaleza no deja salir nada de sí, sin signar lo que en ello se encuentra".<sup>27</sup> Una vez establecido esto, es posible afirmar que la signatura es "la ciencia a través de la cual todo lo que está oculto es descubierto y sin este arte no puede hacerse nada profundo".<sup>28</sup> A partir de la revisión de diferentes autores que van desde el ya mencionado Paracelso, hasta autores más contemporáneos como Carlo Ginzburg, Michel Foucault o Walter Benjamin, entre muchos otros, Agamben traza un ruta del término para intentar explicar una teoría de este concepto. De esta forma, sería entendida como aquella relación signifiante/significado de las cosas, es decir, aquello que dota a la cosa de individualidad y por lo que es posible nombrarle a partir de las semejanzas. El significado interno de las cosas se nos muestra con algún indicio externo para que pueda ser cifrado, es por ello que a lo largo del tiempo, ha existido una compleja relación entre las signaturas y los signadores, y se expresan dentro de relaciones de semejanza. Por ejemplo, Agamben explica que el conocimiento de las signaturas celestes era trabajo del mago (signador) y en este sentido debía "imaginar y reproducir simpatéticamente en una signatura (que puede ser también un *gesto* o una *fórmula*) la signatura del planeta en cuestión".<sup>29</sup> Es como estas signaturas expresan una relación de semejanza eficaz entre el macro y el microcosmos.

Para los fines prácticos de este ensayo, nos interesa lo que concierne a la imagen. Dentro de estos parámetros, la imagen funciona como una portadora de semejanza. Son las imágenes en sí, no importando cuál sea su soporte, en las cuales es asentada la signatura de los objetos que parecen reproducir o semejar. En este sentido, a partir del historiador

---

<sup>26</sup> Giorgio Agamben, "De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros", en *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 57.

<sup>27</sup> Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método* (Barcelona: Anagrama, 2010), 43.

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, 43-44.

<sup>29</sup> Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, 74.

del arte Aby Warburg y su proyecto *Atlas de imágenes Mnemosine*,<sup>30</sup> Agamben explica que en las imágenes "ha sido fijada la signatura de los objetos que parecen reproducir. Las *Pathosformeln* no se encuentran, pues, en las obras de arte ni en la mente del artista o del historiador: coinciden con las imágenes que el atlas registra puntualmente".<sup>31</sup> Aquí se introduce otra noción que nos puede ser de utilidad: *pathosformel* o fórmula patética. Este concepto fue formulado por Aby Warburg por primera vez en su texto *Durero y la antigüedad italiana*. En dicha conferencia dictada en 1905, y sin profundizar demasiado, Warburg habla de "fórmulas arqueológicas del patetismo", es decir, de modelos de representación de una enérgica gestualidad patética, que contrasta con la serenidad idealista clásica, pero que conviven en una misma imagen, y además se reproducen a lo largo del tiempo. Si bien los conceptos de Warburg son cambiantes y difíciles de definir con precisión, ya que retornaba a ellos y los reformulaba con frecuencia, por lo que nos apoyaremos en otros autores que se han ocupado del tema. Acorde con Linda Báez, para Warburg las formas de expresión corporal y símbolos se perpetúan en la memoria colectiva y van emigrando a través de generaciones, estos gestos fueron llamados engramas. Es por eso que el atlas Mnemosine pretendía explicar la historia del arte mediante estas imágenes que llevaban en sí estos engramas, y que al devenir fórmulas, recibieron el nombre de *Pathosformel*.<sup>32</sup> Ahora bien, "el *Pathos*, escribe Báez, era una especie de fantasma (*Gespenster*) que se manifestaba gracias al engrama energético que estructuraba la historia del arte. Dicho engrama, anclado en el símbolo, se desplazaba en la memoria social y se 'restituía' en diversos grados según la elección psicológica del artista".<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> El Atlas de imágenes Mnemosine fue el último gran proyecto de este historiador del arte y la cultura quien a principios del siglo XX reunió todos sus esfuerzos en estudiar la cultura del Renacimiento y las supervivencias del paganismo en esta época, entre otros estudios. El Atlas consistía en una serie paneles de fondo negro en los que iba organizando series de imágenes de diferentes épocas que se relacionaban figurativamente entre ellas y a partir de ellas realizar reflexiones teóricas en torno a la memoria y a la cultura occidental. Como afirma Linda Báez en su estudio sobre este Atlas: "estudiar las imágenes heredadas, transmitidas, transformadas y recreadas equivalía a hablar de la fuerza dinámica inherente a las imágenes y el comportamiento humano ante ellas, cuestión que revela, según Warburg, la actitud psicológica-mental de una cultura determinada". Linda Báez Rubí, *El Atlas de imágenes Mnemosine. Volumen II: Un viaje a las fuentes* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 12.

<sup>31</sup> Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*, 75.

<sup>32</sup> Linda Báez Rubí, *Mnemosine Novohispánica: Retórica e imágenes en el siglo XVI* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 216.

<sup>33</sup> Linda Báez Rubí, *Mnemosine Novohispánica*, 217.

Esta terminología nos puede ser útil para pensar desde diversos ángulos los objetos artísticos, y sobre todo las imágenes, en el sentido de que una misma imagen y su paso a través del tiempo es susceptible de invertir sus cargas energéticas a pesar de estar representando el mismo gesto, es decir, como dos polaridades afectivas que se unen por los extremos.<sup>34</sup> Al intentar aprehender estas fórmulas, Warburg no sólo intentó asir símbolos o signos, sino *signaturas*.<sup>35</sup>

Para entender la *signatura* en su sentido histórico, Agamben recurre a Walter Benjamin quien a partir de sus *Tesis de la Historia y los Pasajes* reconoce que el ámbito propio de las *signaturas* es la historia. Aquí aparecen con el nombre de indicios o de imágenes. La imagen dialéctica cobra sentido en el contexto de la una teoría de la *signatura*. Aquellos objetos que pueden parecer de descarte "exhiben con más fuerza una suerte de *signatura* o índice que los remite al presente (...) El objeto histórico, entonces, nunca está dado de modo neutral".<sup>36</sup>

Los conceptos de *signatura* y *pathosformel* nos ayudarán a pensar una explicación histórica para la imagen en su conformación y modo de aparecer en el mural, como si de un espectro se tratara. Como explica Carlo Ginzburg: "la noción de *Pathosformeln* permite mostrar hoy las raíces antiguas de imágenes modernas, lo mismo que el modo en que estas raíces han sido reelaboradas".<sup>37</sup> Es así que incorporar estas dos nociones en su sentido histórico y teórico de la imagen nos resultará muy útil para los propósitos de este ensayo, como trataremos de demostrar a continuación.

---

<sup>34</sup> Entre los ejemplos más socorridos para explicar este fenómeno está el de la ninfa en éxtasis que después se convertirá en una María Magdalena sufriente.

<sup>35</sup> Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*, 76.

Los conceptos de fantasma, imagen y *signatura* provienen de una amplia tradición que trata de explicar el mundo a partir de la magia. El autor Ioan Culianu explica como la magia puede ser el antecedente directo de la sociología y de la psicología. La magia en este sentido, sería una "ciencia del imaginario", la cual trata de la manipulación de los fantasmas en relación con la memoria que intenta suscitar impresiones persistentes en la imaginación humana. Ioan Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, (Madrid: Siruela: 1999), 22. Agradezco a Renato González por facilitarme este texto.

<sup>36</sup> Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*, 97-98.

<sup>37</sup> Carlo Ginzburg, *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política* (México: Contrahistorias, 2014), 10.

## DOS ESPECTROS: COATLICUE Y TEZCATLIPOCA

Es así, que el propio mural en conjunto, puede ser entendido como una signatura. Si Coatlicue aparece como espectro en el muro, quiere decir que lleva la carga de diversas signaturas. Ya no es aquel gran monolito bicéfalo que está asentado en el Museo Nacional de Antropología, sino que en el mural de Chávez se puede rastrear/convertir en una escultura de menores dimensiones que también representa a la diosa, no obstante con atributos más humanizados. En el mural de Chávez la encontramos sentada pero de igual manera tiene aspecto escultórico, como si se encontrara tallada en piedra. La falda de serpientes ha desaparecido y es intercambiada por una falda común y corriente, pero los pies siguen pareciendo aquellas garras. El rostro es cercano a la Coatlicue de Coxcatlán, una figura de mucha menos dimensión que aquel gran monolito. Sus pechos, al igual que en la escultura, están caídos por haber alimentado a dioses y hombres.

Esta sección del mural también la podemos identificar con dos óleos anteriores de Chávez, el que lleva por título *Autorretrato con nana* (1948) y otro titulado *Coatlicue (La muerte)* (1949). En la primera pintura, aparece la mujer de pie detrás de un niño, la mujer cuenta con diversos atributos de la diosa Coatlicue: los senos caídos, una incrustación de



13. Escultura de la Coatlicue de Coxcatlán. Fotografía de Rosa Covarrubias. Palta sobre gelatina, 25.7 x 19.8 cm. Archivo Miguel Covarrubias, Expediente: Aztecas – Dibujos y Fotografías, No. 3291.





14. José Chávez Morado, *Coatlicue*. Tinta y gouache. Col. Museo de Arte Olga Costa y José Chávez Morado, 1949.

jade en medio del pecho y una máscara de cráneo.<sup>38</sup> En la segunda, al puro estilo de Saturnino Herrán, vemos una representación de la Coatlicue de Coxcatlán que se resquebraja para mostrar un Cristo sangrante. A los pies de este ídolo una mujer se arrodilla y deja unas flores. Chávez está entendiendo los procesos históricos como una síntesis en la que se van sobreponiendo distintas

capas temporales, que sobreviven y se fusionan. El pasado prehispánico, se toma como una supervivencia, como un fantasma que sigue acosando a la modernidad.

La Coatlicue del mural ya no porta la máscara, sino que tiene el rostro descarnado, y en uno de los bocetos del mural aparece simplemente como una anciana, aunque con el porte de gran matrona. El niño desnudo como si de un salvaje se tratara, sigue arraigado a la tradición prehispánica, pero le entrega una máscara, tal vez en señal del pasado que está dispuesto a dejar. No obstante, el espectro es una “cuestión de repetición: un espectro es siempre un *(re)aparecido*. No se pueden controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*”.<sup>39</sup> Aquella insistencia de invocación de los fantasmas en las imágenes de este periodo es algo de lo que trataremos más adelante, estos espectros, hablando en un sentido

<sup>38</sup> La máscara era un atributo que daba poder de la divinidad a quien la portaba ya que “con su ayuda el hombre se transforma en el ser representado por ella, y todas las cualidades de éste, las físicas y las mágicas, pasan por él”. Paul Westheim, *Arte antiguo de México* (Madrid: Alianza, 1988), 140-145.

<sup>39</sup> Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Madrid: Trotta, 2012), 22.

Derrida hábilmente rastrea el concepto de espectro en los escritos de Marx acerca de la ideología alemana. El espectro, a diferencia del espíritu sigue de alguna forma anclada al cuerpo, ya que “el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta ‘cosa’ difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del *(re)aparecido* o en el retorno del espectro”. Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, 25.

retórico, insisten en volver y serán aprovechados por el recién creado Partido Revolucionario Institucional. De esta misma manera Mariana Botey ha explorado, con otras producciones cercanas a este periodo, la manera en la que se han manifestado estas *apariciones espectrales* del México indígena en la historia moderna: “como corresponde a la materialización de la cultura-agencia que está presente en ausencia; que funciona como una incorporación (inconsciente) de una imagen del Otro que permanece dislocada de nuestras coordenadas epistémicas y hablada a través de nuestra lengua”.<sup>40</sup> Al final de su libro, después de analizar la obra de Leopoldo Méndez dentro del Taller de Gráfica Popular (TGP), Botey concluye que “La Escuela Mexicana todavía debe



15. José Chávez Morado, *Autorretrato con nana*. Óleo sobre tela, 163 x 108. Col. Museo Olga Costa-José Chávez Morado, 1948.

ser descifrada en su significado profundo, ya que no puede reducirse a la máquina ideológica y cultural del Partido Revolucionario Institucional (PRI), sin importar si el sistema político de tal maquinaria, de hecho, extrajo todo su capital simbólico al instrumentalizar e incorporar el fenómeno artístico como discurso oficial”.<sup>41</sup> Esta invitación nos resulta útil, ya que como intentaremos demostrar a lo largo del texto, la obra de Chávez Morado oscila entre la crítica y la adhesión al régimen, pues al igual que Leopoldo Méndez se mantuvo en cercana colaboración con el TGP. Si bien en apariencia los murales son de un optimismo exacerbado, tratar de interpretarlos desde los conceptos de espectro y fantasma pareciera una fantasía gótica fuera de tónica dentro del discurso dentro de los mismos murales. No obstante, la súbita aparición de diversos elementos en los que insistimos poner atención – como la Coatlicue, hacen posible la interpretación aquí propuesta.

<sup>40</sup> Mariana Botey, *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad* (México: Siglo XXI, 2014), 45.

<sup>41</sup> Mariana Botey, *Zonas de disturbio*, 187.

Con todo lo dicho anteriormente, sería ocioso de nuestra parte rastrear una iconografía exhaustiva de Coatlicue o de cualquier otro elemento de los que aparecen en el mural, si no entender que todas las “Coatlicues” son la misma diosa originaria, pues en su reproducción llevan inscrita una signatura. Estamos ante lo que Didi-Huberman llamaría un *fantasma metamórfico*, es decir, una imagen que se va reconfigurando a lo largo del tiempo en donde la semejanza –o digamos, la signatura– vuelve.<sup>42</sup> Ya no se trata de la Coatlicue prehispánica si no de su reformulación y aparición espectral en la modernidad.

No obstante, ésta se va dotando de distinta significación a partir de la carga simbólica que conlleva y del lugar en el que se inscribe. En el caso particular de *La ciencia y el trabajo*, la aparición de Coatlicue tiene que ver con la pérdida de una tradición y con el abandono casi sacrificial de un sector de la población muy específico, por una idea de progreso inminente. Así, el Estado busca legitimar con el uso de imágenes ancladas a un pasado. En el caso del mural de Chávez hay una doble operación espectral: tanto de reconfiguración del pasado prehispánico, como de retomar la idea de ese pasado en su reconfiguración moderna. Por una parte legítima al régimen y a la vez lo critica dentro de su propia retórica. La Coatlicue modernizada recibe ese pasado en forma de máscara teotihuacana de las manos de un niño que la acompaña. Coatlicue se muestra como una madre apacible que acoge al niño y lo abraza cariñosamente, no obstante debemos recordar el carácter dual de las deidades prehispánicas. Así como madre comprensiva,

---

<sup>42</sup> Esta noción la explica a partir del panel de la ninfa, al respecto Didi-Huberman explica: "La ménade que regresa en la supervivencia de las formas del *Quattrocento* no es personaje griego como tal, sino una imagen marcada por el fantasma metamórfico -clásico, después helenístico, después reconfigurado en el contexto cristiano- de ese personaje: es, en suma, una semejanza que pasa y vuelve. He aquí cómo la repetición sabe hacer trabajar la diferencia. Warburg lo habrá comprendido perfectamente al estudiar las imágenes -su devenir, sus variaciones- como un lugar privilegiado para toda supervivencia cultural". Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 155.

Coatlicue también es aquella que devora a sus hijos. Una dualidad que durante la modernidad se repetirá cuando se conforme el mito de la máquina.

En correspondencia con esta sección, se podría decir que la primera parte del mural *La conquista de la energía* establece una relación en sentido alegórico directa con *La ciencia y el trabajo*. En el mural de mosaico, en el extremo izquierdo, vemos a tres hombres encogidos detrás de un árbol seco, dos de ellos cubren su rostro y uno tiene mirada de temor, estos tres personajes podrían corresponder a los tres campesinos del mural *La ciencia y el trabajo*. Encontramos el mismo árbol seco, sólo que en lugar de Coatlicue, sobre ellos aparece otro ser espectral. Es un esqueleto que porta el manto de la noche y lo extiende sobre los aterrados humanos. Debajo de este ser, brinca un jaguar. Si bien Chávez



16. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo* (fragmento del proyecto).

Morado no lo dice explícitamente, lo he identificado como Tezcatlipoca.

Paul Westheim explica que Tezcatlipoca es el dios de la fatalidad. Su signatura es el jaguar: “la fiera alevosa que acecha para asaltar al hombre; que en la noche devora al sol, es decir que priva al mundo de la luz y el calor”.<sup>43</sup> Este dios tiene la cualidad de aparecerse

---

<sup>43</sup> Paul Westheim, *La calavera* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 14.





17. José Chávez Morado, *La conquista de la energía* (detalle).

al hombre como fantasma, como masa informe, como sombra gris, es por ello que su nombre significa "espejo que humea". Si nos fijamos bien en el mural, el cráneo pareciera que está exhalando humo. Con aquel salto y rugido del jaguar se augura la desdicha y la esclavitud de la humanidad.<sup>44</sup> En uno de los bocetos la figura del esqueleto no aparece, pero sí el jaguar brincando sobre figuras antropomorfas que recuerdan a la pintura de las cavernas.

El carácter de estas dos deidades que hemos tratado, debe ser tomado como dual. Recordemos que esa era la naturaleza del panteón mesoamericano. En esta primera muestra, pareciera que Chávez apuesta más por el sentido trágico, el cual se irá resolviendo conforme avanza la narrativa de los murales, aunque no del todo.

---

<sup>44</sup>Paul Westheim, *La calavera*, 21.

### III. PINTEN TODO LO AFIRMATIVO

*Y desde entonces los hombres, libres ya de las preocupaciones terrestres, se han dedicado de lleno a la investigación del porvenir trascendental.*

José Vasconcelos, *Prometeo vencedor*.

Dos campesinos ya convertidos en obreros realizan sus excavaciones a pico y pala. Incluso han cambiado de indumentaria y la luz del día ha empezado a irradiar su luz. Uno de ellos



18. José Chávez Morado. *La ciencia y el trabajo* (detalle).

porta el característico overol de la clase trabajadora. Atrás de ellos, en un paisaje entre las montañas de arena de la construcción, se levanta la maquinaria que los ayuda en su tarea. El gran espacio abierto y los tubos de concreto pintados en esta sección, nos recuerdan al cuadro *La tolvanera* (1949) de Guillermo Meza.

En 1949 el periódico *Excélsior*, por iniciativa de Inés Amor y Margarita Torres de Ponce, organizó el concurso de pintura "La ciudad de México interpretada por sus pintores". El primer puesto fue para el cuadro *Paisaje de la ciudad* del arquitecto y pintor Juan

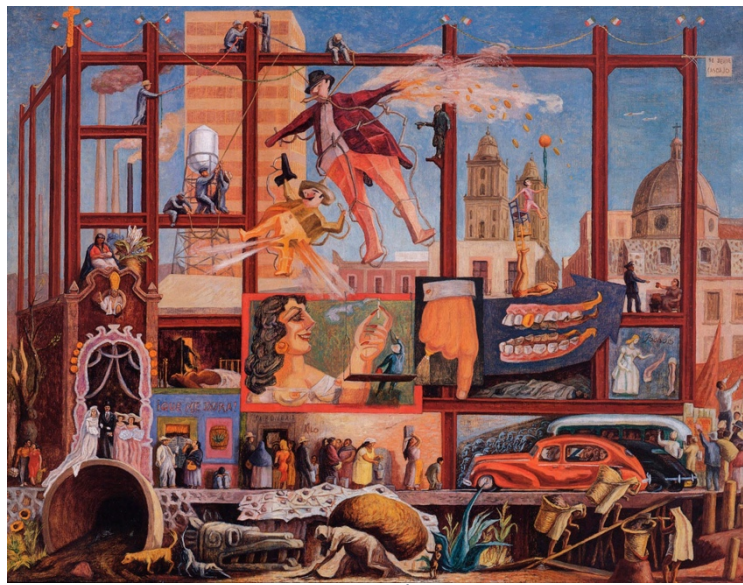




19. Guillermo Meza, *La tolvenera*. Óleo sobre tela, 1949.

O’Gorman, el segundo puesto para *La tolvenera* de Guillermo Meza y el tercer lugar para el pintor José Chávez Morado con el cuadro *A río revuelto*. El investigador Fausto Ramírez encuentra perspectivas opuestas del auge constructivo en el

periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952) entre los cuadros de Juan O’Gorman y José Chávez Morado.<sup>45</sup> Mientras el primero exalta el trabajo del arquitecto y muestra optimismo por la nueva grandeza mexicana, el cuadro de José Chávez Morado muestra la corrupción que el desarrollo entraña.<sup>46</sup> Lo anterior servirá como punto de partida para analizar los murales del edificio de ciencias, es el contexto en el que se inició la construcción de la Ciudad Universitaria, pues a pesar de las trabas que pudo haber tenido Chávez durante la concepción de los murales,



20. José Chávez Morado, *A río revuelto*. Óleo sobre tela, 106.5 x 136, 1949.

<sup>45</sup> Fausto Ramírez. “La ciudad de México vista por Juan O’Gorman en 1949”. *Memoria del Museo Nacional de Arte*, No. 6 (1995), 70.

<sup>46</sup> Fausto Ramírez, “La ciudad de México”, 79. Un estudio más reciente aporta, entre otras cosas, que Chávez Morado también participó con otro cuadro titulado *La ciudad*, el cual se creía destruido, error historiográfico que se venía repitiendo hasta la aparición del análisis de esta investigadora. Véase Ana Isabel Pérez Gavilán. “Chávez Morado, destructor de mitos: silencios y aniquilaciones de *La ciudad* (1949)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 87 (2005): 65-116.

fue capaz de insertar una crítica un tanto velada y débil al sistema, la mayoría de las veces utilizando la propia retórica del régimen.



## EL RETORNO DE VASCONCELOS

Tzvi Medin reconoce dos niveles básicos en la retórica de la política mexicana en el programa de gobierno Miguel Alemán. El primero de ellos es un nivel declarativo, que a su vez cumple con varias funciones:

a) proyecta sus mensajes por medio de un simbolismo y una terminología nacionalistas que aseguran su recepción universal y también el consenso y la unidad popular alrededor de los mismos; b) abstracción y nebulosidad oculta, discurso solo para "los entendidos", ocultando el carácter "oligárquico" de la política mexicana; c) legitimización a priori de futuras declaraciones o acciones.<sup>47</sup>

Como señala Medin, el sexenio alemanista se caracterizó por el inicio del pacto entre la burguesía nacional y el Estado para dar inicio a la industrialización, por la sustitución de importaciones.<sup>48</sup> Es decir, la visión conceptual de los discursos es meramente capitalista. No es casualidad, ni debe parecernos extraño, que en los discursos en torno a la construcción de la Universidad también se manejen esos niveles de retórica de corte declarativa por un lado y una retórica simbólica sólo para "entendidos", por el otro. Como ya vimos más arriba, el ejemplo de Carlos Lazo refiriéndose a los ejidatarios como invasores es una muestra de ello. Tampoco debe parecernos anómalo que los murales de la Universidad cumplan esta misma línea de discurso, alentado por los comitentes, especialmente Carlos Lazo.

Viéndolo en retrospectiva, Chávez Morado declara: "no por eso encontramos coordinación y voluntad de integración en las diferentes partes que componen la Ciudad Universitaria, el individualismo erigió un monumento aquí, tan grande como el que se mandó a hacer el presidente".<sup>49</sup> La cita nos habla de los intereses políticos que había detrás de la construcción del conjunto arquitectónico. La Ciudad Universitaria simplemente fungía

---

<sup>47</sup> Tzvi Medin, *El sexenio alemanista* (México: Ediciones Era, 1997), 31-32 El segundo nivel del que habla es el "esotérico", aquel que sólo es para entendidos.

<sup>48</sup> Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, 122.

<sup>49</sup> José Chávez Morado. "La integración plástica en la arquitectura mexicana", en *Colmena Universitaria* (1979), 45-46.

como un laboratorio experimental para esta nueva etapa del muralismo; un muralismo que carecía de murales realmente integrados a la arquitectura.

Dentro de este panorama, apunta Chávez, Carlos Lazo “quiso encarnar el papel que Vasconcelos tuvo como impulsor de la primera generación de muralistas, su intervención, aparentemente suave, contenía la censura política del régimen en materia de libertad de expresión, decía: ‘*pinten todo lo afirmativo, no lo negativo*’, no se admitía la crítica social en las obras”.<sup>50</sup> Esta censura de la que habla Chávez es posible rastrearla en un documento que lleva por título “Memorándum acerca de la pintura mural en la Ciudad Universitaria”, escrito por Carlos Lazo. En él establece las condiciones generales para la temática y para la plástica de los murales e incluso la arquitectura. Vale la pena citar *in extenso* uno de los puntos de este documento. Servirá para entender como también la retórica de los murales estaba pensada por Lazo en distintos niveles. El punto tres establece:

La exposición abarcará tres campos: el histórico, el simbólico y el meramente representativo.

En la parte histórica se presentarán las distintas etapas de la vida de la Universidad. Las escuelas superiores indígenas, la Real y Pontificia Universidad de México, la Universidad de la Independencia y el Liberalismo, la actual de la revolución, y la futura que surgirá de la Ciudad Universitaria.

La exposición simbólica plasmará la fusión de los elementos físicos del paisaje mexicano, la idiosincrasia indígena, lo característico español y lo distintivo mestizo, para formar lo genuinamente mexicano. Además, pondrá de realce la labor de la universidad de incrustar dentro de la universalidad humana las particularidades nacionales y como por la incorporación de los valores perdurables humanos dentro de las características de nuestro medio, de nuestros hombres y de nuestras aportaciones culturales se forjará lo realmente mexicano.

---

<sup>50</sup> José Chávez Morado, “Señales en los muros” Discurso de ingreso a la Academia de las Artes, mayo de 1985. En *José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica* (México: Gobierno del Estado de Guanajuato e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988).

La fase representativa se compondrá de escenas concretas de estudio, investigación y trabajo universitario, así como de cuadros de la vida deportiva que abarquen desde el juego de pelota prehispánico hasta los modernos deportes que se practicarán en la Ciudad Universitaria.<sup>51</sup>

Es evidente que la realización de los murales en general se llevó a cabo al pie de la letra, no obstante es posible reconocer varios de estos tres campos que se establecen en el documento. En el particular caso de *La ciencia y el trabajo* es posible identificar la fase “simbólica” y la fase “representativa”, con algunos matices.



21. José Chávez Morado, *El retorno de Quetzalcóatl*.

Quizá el mural que más se ajuste a los lineamientos sea *El retorno de Quetzalcóatl*. En esta “exposición simbólica”, además del mestizaje, se representa la humanidad con carácter universal más cercano a la idea de raza cósmica que profesaba José Vasconcelos en los años veinte. Aquella idea de que en América Latina se llevará a cabo la fusión de todas las razas, bien podría estar representada por la balsa en forma de serpiente que transporta a distintos líderes espirituales de diferentes regiones y razas. Tras de ellos, una pirámide atravesada por una espada y una lanza arde en llamas. Los personajes son liderados por Quetzalcóatl en su manifestación como Ehécatl.

---

<sup>51</sup> *Memorándum acerca de la Pintura Mural en la Ciudad Universitaria*, en el Archivo Carlos Lazo, Caja 79, Expediente 12-84, 1. Agradezco a Rebeca Barquera y Mónica Ramírez por la ayuda para localizar este documento.

En su libro, Vasconcelos asigna tareas a cada una de las diferentes razas; la raza blanca, por ejemplo, es la encargada de servir como puente para la fusión de las razas gracias a la *mecanización*:

El blanco enseñó el dominio de lo material. La ciencia de los blancos invertirá alguna vez los métodos que empleó el dominio del fuego y aprovechará nieves condensada o corrientes de electroquímica (sic), o gases casi de magia sutil, para destruir moscas y alimañas, para disipar el bochorno y la fiebre. Entonces la Humanidad entera se derramará sobre el trópico, y en la inmensidad solemne de sus paisajes, las almas conquistarán la plenitud.<sup>52</sup>

La balsa de Quetzalcóatl llevará a la humanidad a la utopía. En este mural es donde más fuertemente se nota la comparación de Carlos Lazo fungiendo el papel que José Vasconcelos representó, como mecenas e ideólogo del muralismo de los años veinte. Pareciera de un tiempo lejano, pero Vasconcelos, ideológicamente hablando, está presente en la mente de los realizadores de la Ciudad Universitaria.

José Joaquín Blanco, expresa acertadamente lo que intento explicar de la siguiente manera: “pronto se volvió lugar común la teoría de los dos Vasconcelos, el anterior y el posterior a 1929. Oficialmente se reverenciaba al primero: citas de sus discursos educativos, de *Indología* y de *La raza cósmica* (...) son abundantísimas en toda la literatura oficial y prácticamente inevitables en la oratoria cívica”.<sup>53</sup> Es decir, a pesar del desprestigio que José Vasconcelos ya tenía en la época de la construcción de la Ciudad Universitaria por su tan sonada simpatía por el fascismo, se veneraba al personaje idealizado de los años veinte. Posiblemente fue en la Ciudad Universitaria, con lo ecos del primer proyecto y del artículo *La Nueva Sofía*, en donde se comenzó a dar una especie de reconciliación silenciosa con Vasconcelos.

---

<sup>52</sup> José Vasconcelos, *La raza Cósmica* (México: Porrúa, 2007), 20.

<sup>53</sup> José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, 171.



22. José Chávez Morado, *El retorno de Quetzalcóatl (proyecto)*, 1951.

Acudamos de nueva cuenta a los proyectos de los murales para reafirmar este argumento. El boceto, dibujado con carbón y lápices de colores, es una maqueta con la forma del muro de la biblioteca donde debería ser colocado. Dentro de él, en primer plano del lado izquierdo, observamos a un hombre corpulento cuyo brazo sostiene el mundo a cuestas y con el otro recibe unos rayos luminosos. Detrás del Atlas apreciamos una aglomeración de cuerpos y su disposición nos recuerda explícitamente la pintura romántica del pintor francés Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa* (1818-1819). Del lado contrario vemos una balsa en forma de serpiente en la que navegan los distintos personajes,

de manera abocetada, que vemos en el mural final. Es de estos personajes de quien Atlas recibe la energía atómica. Centrémonos en la figura a la que he denominado Atlas, en él podemos apreciar rasgos mestizos, el cual sería la representación



23. Gérard Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1818-1919.

de lo que José Vasconcelos denominaba “la raza cósmica”. Esta raza recibe el don de la

energía de los líderes culturales, es decir, es la síntesis de todas las culturas y el único que tiene la capacidad de salvar a la humanidad del naufragio.

Ahora bien, en materia de los murales, Chávez Morado, a pesar de la censura de Carlos Lazo, fue capaz de deslizar proyectiles críticos, como el pintor afirma: “usamos ojivas o parábolas apuntando al pasado histórico, procurando rebote al presente. Juego de espejos que no perciben siempre los espectadores”.<sup>54</sup> Usando estos símbolos, los artistas pueden lanzar críticas sin volverse intransigentes. Chávez nos da indicios que sus murales también contienen un nivel de discurso que no puede ser percibido a simple vista.

Es por eso que el muralismo de esta etapa podría funcionar como simple y llana propaganda de la ideología del gobierno de Miguel Alemán. El carácter simbólico del mural *La ciencia y el trabajo* tiene su origen en el concepto de progreso proveniente de un discurso político que promovía el desarrollismo del régimen posrevolucionario. La utopía de la ciudad y la creación de nuevos centros urbanos permeaban los planes de desarrollo urbano, los habitantes del centro se desplazan a estos nuevos ejes, principalmente al Pedregal al sur de la ciudad y Ciudad Satélite al norte.

---

<sup>54</sup> José Chávez Morado, “La integración plástica...”, 46.



## LA (DES)APARICIÓN DEL OBRERO-MÁQUINA

De vuelta al mural, el espacio se cierra en el panel central. Un trabajador transporta materiales en una carretilla, podemos ver su rostro. Tras de él un grupo de obreros se empeñan en realizar sus tareas. Brazos y pies se confunden, se amontonan, se convierten en masa. Los trazos de estos obreros dejan de ser específicos, están en las sombras, son casi transparentes, siguen un ritmo maquina, los trazos de las siluetas sugieren movimiento y pareciera que comienzan a desaparecer.



24. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo* (detalle).

Espectro y fantasma se pueden usar como sinónimos, aunque es factible realizar una leve distinción entre los dos términos. Si el espectro es un re-aparecido que casi conserva su corporalidad, es decir, una encarnación del espíritu como aquella Coatlicue que se re-apareció, aquí los obreros comienzan por perder su carne. Digámoslo así, se desdibujan, pierden cuerpo y se vuelven siluetas. Es la operación inversa, los constructores desaparecen para re-aparecer después. El fantasma está más cerca de la imagen por sus raíces etimológicas. Esto da la posibilidad de realizar un modelo fantasmal de la historia, como expresamos al inicio del ensayo, propuesta por Didi-Huberman a partir de su lectura de Aby Warburg, en el que los tiempos expresen supervivencias y reapariciones de las formas,<sup>55</sup> como veremos más adelante.

Ahora, estos obreros que van desapareciendo detrás del constructor con la carretilla son piezas indiscutiblemente importante para el correcto funcionamiento de la *megamáquina*. Este concepto desarrollado por Lewis Mumford a través de dos grandes tomos en el que de lo desglosa y ejemplifica a través de todas la épocas de la humanidad,

establece que la "la megamáquina no es una simple organización administrativa: es una máquina en sentido estricto del término, es decir una 'combinación de cuerpos resistentes' organizados de tal modo que ejecuten movimientos uniformes y trabajos repetitivos".<sup>56</sup>



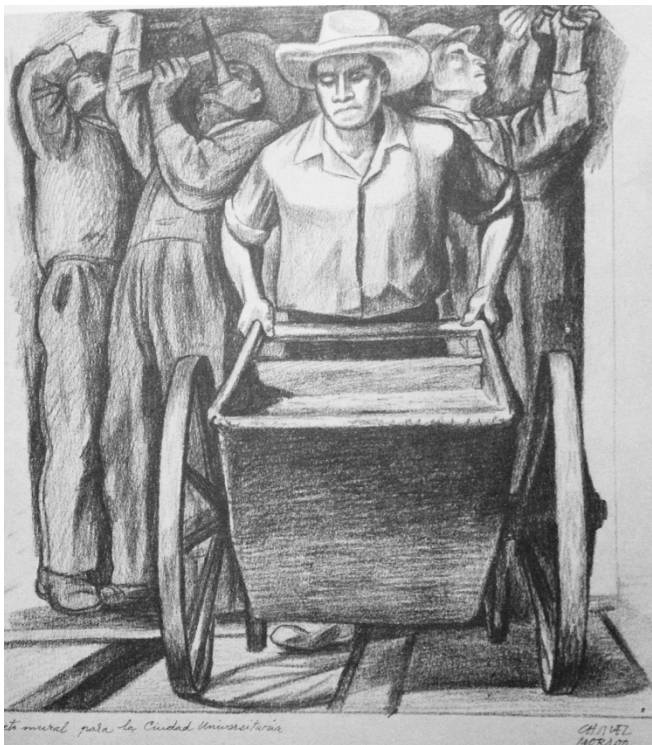
25. José Chávez Morado. Proyecto para decoración en mosaico muro norte de la Facultad de Ciencias, 1952. (Detalle).

<sup>55</sup> Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 25.

<sup>56</sup> Lewis Mumford, *El pentágono del poder. El mito de la máquina* (España: Pepitas de Calabaza, 2011), 390.



En uno de los bocetos para *La conquista de la energía*, vemos a un personaje vestido con indumentaria robótica, un casco con visor del que salen cables que se pierden a la altura de su pecho. Este hombre-máquina corpulento sostiene a un trabajador completamente desnutrido que no puede ya mantenerse en pie. La máquina al servicio del hombre, pero el obrero es la máquina en sí, pues viste un overol. Quizá este fragmento no llegó a la realización final por la censura, pero nos deja indicios de la crítica que Chávez Morado pensaba plasmar.



26. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo* (boceto), 1952.

En otro boceto posterior, ya más cercano al que se ejecutó en el muro, vemos la misma escena del hombre con la carretilla en primer plano y otros constructores trabajando en la parte posterior, con la distinción de que en este dibujo los obreros de atrás son perfectamente reconocibles, es decir, no se ven a punto de desaparecer, además de que sus rostros y cuerpos no se confunden en una gran masa. Conservan su individualidad. Los obreros-constructores, según Mumford, han sido piezas indiscutiblemente importantes a lo largo de los siglos para que la *megamáquina* funcione, como veremos en el último apartado. Sin embargo, estos obreros son piezas de reemplazo como las de cualquier máquina.

## IV. LA PIRÁMIDE DE CRISTAL

*La imagen de México como una pirámide es un punto de vista entre otros igualmente posibles: es el punto de vista de aquel que está en la plataforma de la corona. Es el punto de vista de los antiguos dioses y de sus servidores, los señores pontífices aztecas. Asimismo es el de sus herederos y sucesores: Virreyes, Altezas Serenísimas y Señores Presidentes.*

Octavio Paz, *Crítica de la pirámide*.<sup>57</sup>

Comienza el módulo de la ciencia. Un grupo de hombres vestidos de traje se reúnen en torno a una mesa de dibujo y discuten unos planos; se trata de los arquitectos Raúl Cacho, Eugenio Peschard y Félix Sánchez. En la parte de atrás, como fondo, se observa un boceto en rojo de la Torre de Ciencias dibujado sobre una estructura pétrea que recuerda la forma de un basamento piramidal de alguna construcción prehispánica. Esto último es interesante de observar, pues podríamos considerar que el pintor quiere establecer un vínculo entre dos tipos de arquitectura que a simple vista parecieran incompatibles.



27. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo* (detalle).

<sup>57</sup> Octavio Paz, "Crítica de la pirámide", en *El laberinto de la soledad, Posdata y Vuelta al laberinto de la soledad* (México: FCE, 1995), 304-305.

Se ha sugerido que en la Ciudad Universitaria es factible observarse una distribución jerárquica del poder a partir de la distribución de sus edificios. Como ha señalado Renato González:

La torre de Rectoría se encuentra sobre el eje principal del conjunto de edificios que conforman Ciudad Universitaria. Podría decirse que preside el conjunto o, mejor aún, que lo rige. Las facultades se distribuyen a su izquierda y derecha. A la Rectoría se asciende, desde el jardín central, por una sucesión de plataformas escalonadas. Por si alguien no hubiera percibido su inspiración precolombina, Juan O’Gorman las llenó de relieves con serpientes emplumadas. El príncipe sobre la pirámide. El poder en el centro y en las alturas. La piedra volcánica es la pobreza, la arquitectura funcionalista es el futuro; el pedregal es el pueblo, los edificios son el gobierno y la ley.<sup>58</sup>

Siguiendo esta idea, en “La plaza mayor” donde se ubica la Torre de Rectoría se encuentran los murales de dos de “los tres grandes”, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, inmediatamente seguidos por Juan O’Gorman con la Biblioteca Central; en una segunda plaza correspondiente a la Torre de Ciencias, se ubican las obras de dos muralistas “menores”: José Chávez Morado y Francisco Eppens.<sup>59</sup>

La idea es provocativa, pero si nos ponemos a reflexionar en torno a la colocación de la primera piedra y la situación predominante del edificio la Facultad de Ciencias en los discursos inaugurales, dónde se proclamaba como el más importante, puede llevarnos a pensar, no en una jerarquía, sino en dos centros de poder que se estaban enfrentando. Entre aquellos que no querían murales (Pani y Del Moral) y el programa del Gerente General de Obras Carlos Lazo.

La idea de la distribución de la Ciudad Universitaria a manera de plaza prehispánica fue sugerida por Paul Westheim recién terminada la construcción. En un artículo que lleva por título “Para el que llega de Europa anterior a la guerra”, que no es más que una gran oda a la Ciudad Universitaria, Westheim establece que si observamos bien la distribución de la CU: “nacen unidades de plazas más pequeñas que se abren hacia la plaza central y hace surgir un movimiento especial dentro de la unidad del conjunto. 'Simetría asimétrica',

---

<sup>58</sup> Renato González, “La cólera que viviremos”, en *Curare*, no. 15 (julio-diciembre, 1999), 15-16.

<sup>59</sup> Itzel Rodríguez, “Muralismo en la Universidad”, en *Maravillas y curiosidades: Mundos inéditos de la Universidad*, coord. Lucinda Gutiérrez (México: UNAM, 2004), 311-312.

he llamado a este tipo de disposición en el Arte antiguo de México".<sup>60</sup> El sentido prehispánico fue propuesto, según Westheim, por Carlos Lazo, el cual puede observarse en construcciones como los frontones de Alberto T. Arai, la propia Biblioteca Central y sus mosaicos de piedra o, como ya se sugirió, la distribución de las facultades.

Ahora bien, este tema siempre estará en tensión cuando se habla de modernización. Desde el primer muralismo, se trató de anclarlo a aquel pasado prehispánico glorioso para legitimar el discurso nacionalista, como explicaré en la siguiente parte del mural. Además está el tema de encontrar un nacionalismo en la arquitectura equilibrado con el estilo internacional. Como bien reflexiona Jorge Alberto Manrique: "Si la Ciudad Universitaria fue una culminación de la arquitectura moderna mexicana, su carácter de charnela se hace más evidente cuando consideramos que fue el inicio de una crisis. La idea de integración plástica tuvo una secuela fuerte, pero de poca duración (...) La arquitectura nacionalista no murió del todo, pero seguiría otros derroteros. La Ciudad Universitaria fue, así, culminación, apertura y crisis".<sup>61</sup>

Fue entonces que la solución para dotar de carácter nacional que contrarrestara a los escuetos edificios de cristal, se buscó en la arquitectura y el arte prehispánico. Este sentido, llamémoslo prehispanizante, también estaba dado por los materiales, como la utilización de la roca volcánica para la construcción del estadio o las piedras de colores que O'Gorman se hizo traer de diferentes lugares de la república para recubrir la Biblioteca Central. Los entusiastas del sentido prehispanizante eran principalmente Diego Rivera, Juan O'Gorman y Alberto T. Arai, pero no fue la única ruta.

---

<sup>60</sup> Paul Westheim, "Para el que llega de Europa anterior a la guerra", 2. AHUNAM, Fondo Dirección General de Obras, Serie Informes, Caja 2, Expediente 8. Cabe aclarar que Westheim se reconoce como discípulo de Worringer, cuyo libro *El problema del estilo gótico* se editó en México a finales de los años cuarenta y es muy probable que pintores e intelectuales estuvieran pendientes de este texto. En este libro, Worringer establece que el gusto por el arte gótico no es más que una invención moderna, misma declaración que podemos aplicar para el arte prehispánico.

<sup>61</sup> Jorge Alberto Manrique, "El Futuro Radiante: La Ciudad Universitaria". En Fernando González Cortázar (coord.), *La arquitectura mexicana del siglo XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 132.

## BIZANTINOS CONTRA ULTRAMODERNOS

No obstante, la búsqueda de soluciones materiales y de integración tomó tantos caminos como edificios dentro del complejo arquitectónico.<sup>62</sup> Recordemos que el muralismo surgió en un ambiente universitario y su declive ocurrió dentro del mismo contexto.<sup>63</sup> Si para 1922 la pintura mural se encontró con la mesa puesta, como lo expresó José Clemente Orozco,<sup>64</sup> para los años cincuenta el banquete estaba por llegar a su fin. En su primera etapa impulsada por José Vasconcelos, el muralismo se pudo definir por el ensayo de técnicas realizada en los patios de San Ildefonso, edificio que alojaba a la Escuela Nacional Preparatoria. Es por eso que podría llegarse a pensar que treinta años después las técnicas estaban dominadas, sin embargo, en la Ciudad Universitaria se vivió otra etapa de experimentación.

Desde sus inicios, el movimiento muralista mexicano se planteó problemas de técnica y materialidad. Los artistas se embarcaron en una búsqueda de procedimientos con miras a conseguir una reinterpretación de aquellas técnicas de pintura de las grandes culturas y de los maestros del renacimiento. El reto más grande fue adecuarlas a los nuevos medios y necesidades de una sociedad que recién salía de un conflicto armado. Al poco tiempo, se dieron cuenta de que aquellos tratados antiguos no respondían del todo a la época y herramientas que ellos tenían para plasmar sus ideas.

Se realizaron pruebas de ensayo y error. Es cierto que algunos de estos experimentos fueron más afortunados que otros, sin embargo “una vez que los artistas fueron dueños de su técnica, las usaron ampliamente para expresarse y siendo un grupo organizado aprendieron unos de otros sus hallazgos”.<sup>65</sup> La experimentación no cesó, aunque fuesen “dueños de su técnica” los artistas siguieron mostrando inquietud en cuanto

---

<sup>62</sup> Este acercamiento a la interpretación de la obra desde los materiales debe mucho al Seminario Materialidad y pintura impartido por la Mtra. Sandra Zetina.

<sup>63</sup> Itzel Rodríguez. “Muralismo en la Universidad”, 311.

<sup>64</sup> “La pintura mural se encontró en 1922 la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a construir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920, o sea veinte años”. José Clemente Orozco. *Autobiografía* (México: Era, 1999), 59.

<sup>65</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 60-61.

a materiales se refiere. Las pinturas murales se convirtieron en un manifiesto sincrético e indisoluble en el que la materia, la técnica y los símbolos eran parte del todo.

Desde mediados de los años treinta, David Alfaro Siqueiros demostró una fuerte iniciativa por empleo de materiales nuevos. En el taller que estableció en Nueva York se realizaron diversos experimentos con pinturas industriales provenientes de la producción automotriz. El uso de materiales sintéticos resultaba apropiado para expresar las ideas modernas de la pintura, más acorde con la nueva sociedad.<sup>66</sup> Fue en este taller donde conoció a José Gutiérrez, quien a su regreso a México en 1944 escribió uno de los tratados de pintura moderna más importantes del siglo XX en el que explica detalladamente la manera en la que los materiales sintéticos deben ser utilizados.<sup>67</sup>

No obstante la excitación por los nuevos materiales, los métodos tradicionales permanecieron como soluciones a los problemas que la propia pintura mural se planteaba, tradición y modernidad coexistían en las propuestas técnicas. Lo anterior generó tensiones entre los artistas, tanto en su producción particular como en la crítica de la obra de sus colegas. Una de las principales preocupaciones consistía en que sus creaciones resistieran el paso del tiempo y las inclemencias del ambiente.

El mosaico veneciano fue la técnica que Chávez Morado eligió para resolver este problema. En sus palabras: “la experiencia de decoración que conocemos de Orozco y Siqueiros, en los que la pigmentación ha desaparecido en poco tiempo, me decidí a no usar la pintura y a aplicar en cambio el mosaico”.<sup>68</sup> A mediados de 1949 tenemos noticia de que Chávez realizó un viaje a Italia para observar las técnicas de mosaico bizantino, romano e italiano, viaje que suscitó una serie de reflexiones en torno al uso de este material y las ventajas de su utilización en el muralismo exterior.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Jo Crook and Tom Learner, *The impact of modern paints* (New York: Watson-Guption Publications, 2000), 16.

<sup>67</sup> Incluso José Clemente Orozco, nos dice José Gutiérrez, que en un inicio se mostró reacio al uso de los nuevos materiales, al final de su vida se convirtió en un entusiasta de estos. José Gutiérrez, *Del fresco a los materiales plásticos* (México: Domés, 1986), 14.

<sup>68</sup> José Chávez Morado, “Ensayo sobre el estudio del mural”, noviembre de 1953. Fondo documental José Chávez Morado y Olga Costa, Caja 1, expedientes 12 y 13.

<sup>69</sup> José Chávez Morado, “Notas de viaje”, en *Revista Espacios*, no. 7 (junio, 1951).

El mural está realizado con teselas esmaltadas. Es el primer trabajo del maestro Luis Scodeller, proveniente del taller de la familia Perdomo, y apoyado por tres colocadores<sup>70</sup> más en los que Chávez confiaba plenamente.<sup>71</sup> Al respecto, Chávez dice:

El proyecto del primer mural, *El retorno de Quetzalcóatl*, lo dibujé y coloqué en cartones chicos, porque creí que se mandaría hacer al extranjero. Como había ido a Venecia en esos años, y vi lo que hacían, supuse que ese sería el procedimiento. En ese tiempo el dólar se cotizaba muy bajo y el mosaico lo podían haber hecho a precios módicos. Pero no fue así y no se veía la solución. La solución la dieron realmente Diego y O’Gorman con el mosaico de piedra de colores naturales<sup>72</sup>.

La técnica del mosaico vidriado es un proceso artesanal, se ha elaborado en un ambiente de secreto dentro de los gremios. Las recetas son guardadas celosamente por los maestros, en México de los años cincuenta eran realizados por la compañía Mosaicos Venecianos de México.<sup>73</sup> Para la Ciudad Universitaria, los mosaicos fueron ejecutados por Mosaicos Venecianos. Era lo más conveniente pues se trataba de un “material eterno, cuyo color no se altera nunca, antiguo y moderno”.<sup>74</sup> Las fórmulas para la pigmentación de los vidrios son algo que se guardó muy celosamente. Los artistas veían los muestrarios y elegían los colores que les parecían los más adecuados para sus obras<sup>75</sup>.

La utilización de esta técnica tiene distintas implicaciones particularmente en el mural *La conquista de la energía*. La primera de ellas tiene que ver con una estética del

---

<sup>70</sup> Raquel Tibol identifica a Francisco y María de Min, quiénes firman sobre el mural pero no menciona a Scodeller. Véase Raquel Tibol, *José Chávez Morado: imágenes de identidad mexicana*, (México: UNAM, 1980), 29.

<sup>71</sup> Miguel Ángel Fernández, *Mosaico en México: El taller de la familia Perdomo* (México: Artes de México, 2006), 164. En este libro se puede encontrar la información de cómo se consolidó este taller ubicado en el estado de Morelos, sin embargo es elemental aclarar que fue hasta 1950 que la empresa se consolidó como Mosaicos Venecianos de México S. A. De C. V.

<sup>72</sup> José Chávez Morado, “Conversación con Carlos Monsiváis”, 25-26. En esta misma conversación se lamenta el hecho de no haber visto antes el mural de Orozco en la Escuela Normal de Maestros, quien a su parecer dio la mejor solución de integración de la arquitectura con los nuevos materiales pictóricos. Me parecería interesante ahondar en este tema, pero no es posible dada la extensión del ensayo.

<sup>73</sup> En el ya citado libro de Miguel Ángel Fernández se encuentra explicado con detalle la técnica de realización de las teselas de los mosaicos. Véase Miguel Ángel Fernández, *Mosaico en México*, 134-149.

<sup>74</sup> José Chávez Morado, “Ensayo sobre el estudio del mural”, 1.

<sup>75</sup> Siqueiros y Eppens para sus murales también recurrieron a esta técnica y trabajaron de cerca con el taller de los Perdomo. En el caso de Siqueiros la situación no fue muy favorable al utilizar teselas sin fragmentar no tuvieron “buen agarre” a la superficie.

movimiento y de la luz que el material supone, según John Gage, el aspecto más importante de la estética bizantina. La segunda implicación corresponde a una relación con las teorías del color contemporáneas, es decir, con la mezcla óptica.<sup>76</sup> Desde sus primeros usos, el mosaico está relacionado con un uso ritual debido a su luminosidad. El símbolo está en la materia. En el caso concreto de *La conquista de la energía* juega con los conceptos de luminosidad en la materia misma del mural, luminosidad representada por el fuego que roba Prometeo y que después se expresará en la conquista de la energía atómica.

El mosaico esmaltado no presentó mayores problemas para José Chávez Morado, no más que pequeños disgustos por la brillantez de los colores y la situación actual en el cambio de la disposición por las construcciones que se añadieron al conjunto arquitectónico y que hacen que mucho del efecto inicial que tenía se perdiera. No fue así con la vinilita, el pintor al respecto declaró:

Salvo en la temática donde tuve cierta libertad en la ubicación de espacios decorables, mi inexperiencia dio lugar a que los arquitectos me marcaran dónde desarrollar mis composiciones. [...] Lo peor de mi obra fue un largo mural protegido por el cuerpo del auditorio: ahí se me dio como *tema Los Constructores de la Ciudad Universitaria*. Llena de retratos la composición se salva; y aunque en esos años no teníamos acrílicos, José Gutiérrez, empírico explorador de nuevas técnicas, me dio una vinilita en polvo con que se mezclaban los pigmentos en acetona; al contacto con la acetona, el plato de peltre que me servía de paleta se helaba, habiendo tenido que utilizar dobles guantes de lana para evitar el reumatismo y poder usar esa mezcla que se secaba pronto. Fue una tortura pintar así sobre cemento; pronto los rojos y los amarillos se desvanecieron; luego vinieron terregales que opacaron el muro y finalmente el vandalismo de huelgas de 'estudiantes' dieron como resultado: obra perdida.<sup>77</sup>

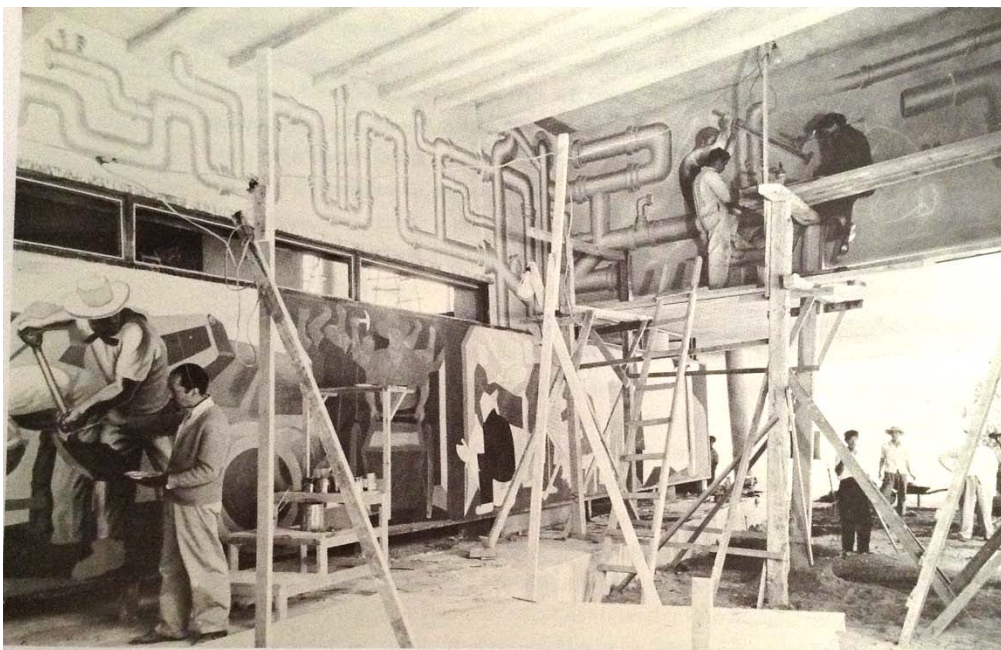
---

<sup>76</sup> John Gage, *Color y cultura* (Madrid: Ediciones Siruela, 2001), 40.

<sup>77</sup> La declaración de Chávez Morado se encuentra en José Sarukhán Kérmez, *Ciudad Universitaria: Pensamiento, espacio y tiempo*, 40-41. Agradezco a Rebeca Barquera por proporcionarme este dato.



La cita es extensa, pero expresa mucho de lo que he querido explicar a lo largo de este trabajo. El problema sigue siendo la perdurabilidad de los materiales y las composiciones que se crean con estos, llegado al punto de que –casi como un deseo inconsciente- Chávez Morado diera el carácter de pérdida a esta obra.<sup>78</sup> La dificultad para pintar por el uso de los guantes y la preocupación por la pérdida de los colores están latentes en el pintor.



28. José Chávez Morado y Rosendo Soto. En la mano izquierda de Chávez podemos observar el recipiente metálico y el uso de los guantes.

Las pinturas de acetato vinílico (PVA por sus siglas en inglés) se introdujeron en los años 30. Cuando se mezcla con los solventes orgánicos apropiados es un eficaz barniz y aglutinante de pigmentos. Esta fórmula no fue muy exitosa y el acetato vinílico sólo se usó de manera amplia cuando se comercializó como emulsión en los inicios de 1950.<sup>79</sup> A pesar de no ser un producto comercializado, los pintores mexicanos realizaron sus pinturas. José Gutiérrez explica en su tratado como utilizar las resinas de cloruro-acetato de vinilo, que seguramente es el que le dio a Chávez Morado, cuando precisa que el material le fue dado en polvo. Debemos hacer la distinción entre acetato de vinilo, el cual explica Gutiérrez, es más efectivo para pinturas de caballete e interiores y se presenta en forma de gránulos.

---

<sup>78</sup> El carácter de obra perdida del mural se ha repetido hasta fechas recientes. En la última edición del libro de José de Santiago Silva aparecen detalles del mural con la leyenda “ya desaparecido”. José de Santiago Silva, *José Chávez Morado*, 84.

<sup>79</sup> Jo Crook, *The impact of modern paints*, 21.

Las resinas de cloruro-acetato de vinilo son polvos blancos esponjosos, inodoros, no tóxicos y no inflamables. Estas resinas, explica Gutiérrez, son termoplásticas y poseen una inercia química extrema. Además no son afectadas por la alcalinidad, agentes oxidantes, ni la mayoría de los ácidos inorgánicos. El agua, los alcoholes, los aceites, las grasas o los hidrocarburos alifáticos no tienen efecto sobre ellas, mas son dilatadas o disueltas por las cetonas, los hidrocarburos clorados y ciertos ácidos orgánicos.<sup>80</sup> Es por eso que “las resinas de cloruro-acetato de vinilo se recomiendan sobre todo para murales a la intemperie y semi-intemperie, o en lugares donde otros tipos de pintura puedan fallar debido a las condiciones atmosféricas”.<sup>81</sup> Gutiérrez recomienda mezclar suficiente pintura para un día de uso y los pigmentos se van mezclando conforme sea necesario.

El descontento de Chávez Morado con esta técnica es evidente. En varios testimonios que da argumenta que no fue la mejor elección para la ejecución del mural. Actualmente el mural se encuentra protegido por un cristal, lo cual dificulta mucho su apreciación. Sin embargo, cuando uno se logra acercar se perciben escurrimientos de pintura y grietas.

*La ciencia y el trabajo*, realizado con materiales modernos, resultó un fracaso técnico en muchos sentidos. En contraposición con *La conquista de la energía* y *El retorno Quetzalcóatl* que han resistido con mayor dignidad los embates del tiempo. La contienda por la perdurabilidad se dio dentro de un mismo pintor que no tuvo impedimento para experimentar con dos técnicas: una que venía de una tradición de siglos y otra que recién surgía. Me parece importante recalcar que los temas de los murales correspondan a la materialidad de los mismos. Por un lado, el mosaico esmaltado se utilizó para las alegorías de carácter simbólico. Por el otro, un nuevo medio como lo era la pintura vinílica se utilizó para plasmar las ideas de modernidad y desarrollo que la propia construcción de la Ciudad Universitaria enarbolaba.

---

<sup>80</sup> José Gutiérrez, *Del fresco a los materiales plásticos*, 69.

<sup>81</sup> José Gutiérrez, *Del fresco a los materiales plásticos*, 70.

## AMEBAS, PATOS Y SERPIENTES

Siguiendo este argumento, es posible afirmar que el programa iconográfico de Chávez-Lazo está íntimamente ligado con el tema y medio expresivo. Chávez recurrió a la síntesis simbólica y admite que fue difícil de comprender el color-brillantez de los colores.<sup>82</sup> José Chávez Morado abogaba por un arte figurativo completamente anclado al de la escuela mexicana de pintura, y que se expresa en contra de lo que él llama *amibismo*:

La preocupación por la decoración al exterior, que había discutido antes de mi viaje con compañeros arquitectos, me hizo ver con particular atención el arte del mosaico, al que creo aún necesario para esos fines.

Los pisos de mosaico en mármoles blanco y negro de los romanos antiguos, son un gran ejemplo de sobriedad elegante. Precisos, con un diseño justo para la técnica, logran su esplendor. Viendo un piso así, *recordaba el amibismo decorativo tan en boga. La amiba es lo indeterminado, lo amorfo, lo acomodaticio. Sobre esa gelatina no puede crearse nada. Sólo un estado social en transición como el de hoy pudo haber producido esos engendros.*<sup>83</sup>

La postura de Chávez Morado es contundente. Desde 1948 buscó apoyo del recién creado INBA la organización de grupos de trabajo en los que se elaboraran ejercicios de pintura mural bajo los criterios de la integración plástica; fue dos años más tarde, en 1950, que se creó el Taller de Integración Plástica, el cual convocó estudiantes egresados de las Escuela de Artes Plásticas de la UNAM y del INBA.<sup>84</sup> Chávez Morado seguía anclado a una tradición del muralismo militante de la Escuela Mexicana de Pintura, no es de extrañarse que para el manejo de la técnica de mosaico haya optado por las alegorías mitológicas.

---

<sup>82</sup> José Chávez Morado, "Ensayo sobre el estudio del mural", 1.

<sup>83</sup> José Chávez Morado, "Notas de viaje". El subrayado es mío

<sup>84</sup> José de Santiago Silva, *José Chávez Morado*, 33-34.

En el libro *Muralnomad: the paradox of wall painting*, Romy Golan hace una exploración crítica sobre objetos artísticos que podrían ser considerados como murales, pero que no convencen del todo con su integración a los muros sobre los que fueron colocados. La autora se centra



29. Fernand Léger, Mural mosaico en la Universidad de Caracas, Venezuela, 1953.

únicamente en manifestaciones europeas y excluye explícitamente de su relato a los muralistas mexicanos al considerar que en América no existe el conflicto de pensar al objeto mural como un anacronismo inherente a la práctica muralista, como ocurrió en Europa.<sup>85</sup> No obstante, Golan nos ayuda conceptualizar y a pensar el problema de la integración de manera más amplia. Aquel *amibismo* del que habla Chávez es el que estaba en boga en Europa de la posguerra, como aquellos de Le Corbusier, o posteriormente los murales de Fernand Léger en la en la Ciudad Universitaria de Caracas, Venezuela.<sup>86</sup> Esto se debe a una noción que Golan llama *inversión de signos* y la cual explica de la siguiente manera:

A concerted attempt was made to rid the mural of the politically grievous overtones it had acquired in the 1930s. In post-war murals and mural-size tapestries, propaganda (and the modicum of figuration that had been necessary for its delivery) was largely forsaken in Western Europe and the United States for the would-be universal language of abstraction. The desire to produce works integral to the wall and wedded to architecture was pointedly abandoned in favour of precariousness and impermanence.<sup>87</sup>

Este “gran arte” de los regímenes fascistas, a decir de Golan, estaba pensado para durar milenios. Los murales de Chávez también estaban concebidos para conservarse durante un largo periodo de tiempo, pero en su afán de permanecer atado a la pintura

---

<sup>85</sup> Romy Goland, *MuralNomad. The paradox of the wall painting, Europe 1927-1957* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), 1. Personalmente no comparto esta acepción. Como hemos visto, dentro de la propia escuela mexicana de pintura sí existen conflictos conceptuales en torno a la representación, los materiales, la integración y el anacronismo que sugería la pintura mural.

<sup>86</sup> Romy Goland, *MuralNomad*, 181-247.

<sup>87</sup> Romy Goland, *MuralNomad*, 181.

figurativa no se integraban del todo con la arquitectura. Durante su realización y aún después, fueron recibidos con fuertes críticas a la integración plástica, como una que hizo Lombardo Toledano.<sup>88</sup>

Esto se debió principalmente a la poca integración que se logró: "La integración plástica fue un propósito fallido, dice Renato González, pero si alguien quisiera revivirla, podría buscar en Disneylandia".<sup>89</sup> También se podría buscar en Las Vegas, como ya el mismo Renato González ha sugerido.<sup>90</sup>

Siguiendo esta vía de interpretación, tenemos dos tipos de edificio. Venturi llama *edificio pato* "cuando dos sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global";<sup>91</sup> es decir, un edificio que podría ser casi una escultura. Por otra parte está el *tinglado decorado* que es "cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos".<sup>92</sup> Si damos una caminata por el campus central de la Ciudad Universitaria podemos fácilmente clasificar en este sistema sus edificios, por ejemplo: la Biblioteca Central es una muestra de tinglado decorado pues el ornamento se aplicó sobre el edificio completamente funcional.

En el caso del auditorio de ciencias estamos ante un híbrido entre pato-tinglado decorado. Todo el edificio, incluyendo los salones, recuerdan la forma de una serpiente – independientemente de que a Frank Lloyd Wright le haya parecido un tren chocado. Al final del edificio, en las fauces del auditorio, aparece *La conquista de la energía*. Dada la naturaleza del edificio pato, o en este caso edificio serpiente, rechaza la decoración mural. Estamos frente a un caso particular de articulación-decoración, es decir, un pato con tinglado decorado. La integración no se logra en este caso porque son dos sistemas que chocan.

---

<sup>88</sup> Vicente Lombardo Toledano, "La ciudad universitaria y las artes plásticas", en *Hoy*, no.817 (Octubre, 1952), 10-11.

<sup>89</sup> Renato González, "La cólera que viviremos", 16.

<sup>90</sup> Renato González, "Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen", en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955* (México: Museo Nacional de Arte, 2003), 28.

<sup>91</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 114.

<sup>92</sup> Robert Venturi y otros, *Aprendiendo de las Vegas*, 115.



Notamos que la forma arquitectónica quedó supeditada a la retórica del régimen. Son dos retóricas que colisionan, pues entre más literal mejor. Plasmar alegorías mitológicas en edificios modernos de cristal se vuelve un tropiezo y resulta insoportable. El mosaico veneciano fracasó en su intento de integrarse a la pirámide-torre de cristal.



*30. Auditorio de la Antigua Facultad de Ciencias.*

## V. FANTASMAS EN LOS MUROS

*De la influencia de la Antigüedad.*

*Esta historia es mágica  
de contar.*

*Historia de fantasmas para personas adultas.*

*Aby Warburg, Mnemosine.*

De pie, Carlos Lazo señala con decisión y muestra a Carlos Novoa el avance de la construcción. El gesto de Carlos Lazo pareciera que señala el camino a la siguiente sección. Desde la sección pasada nos encontramos con lo que pareciera el encargo de los comitentes. Toda la anonimidad de la sección del trabajo quedó atrás



31. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo* (detalle).

después de que los

obreros anónimos desaparecieran todos los personajes son perfectamente reconocibles, son retratos. Desde la sección pasada, en donde aparecen los arquitectos, el mural se vuelve susceptible a ser interpretado como un regreso del fresco renacentista –*verdaccio* incluido– en el que los encargados de la pintura piden ser retratados junto a la divinidad. Los

fantasmas regresan con insistencia, la supervivencia post-muerte es capaz de devolver una vida y una palpitación a esas *imágenes fantasmáticas* de seres desaparecidos.<sup>93</sup>

Este tipo de muralismo imperecedero y figurativo estaba ligado a una retórica política que pretendía ser olvidada. No obstante en México parecía tener aún un último aliento y se negaba a perecer, ya que aún funcionaba en cierta medida para legitimar al régimen. Como afirma James Oles:

Exterior murals in the CU ameliorated the rigid, foreign, and alienating qualities of International Style architecture and provided the government with a highly visible and easily reproduced storyboard to illustrate its image of a modern nation with ties to the past. Still, as in politician's speeches, nationalist rhetoric concealed underlying pragmatic and increasingly pro-capitalist policies: eager to continue their relevance, leftist muralists had been fully co-opted by a regime that, despite its "revolutionary" name, was anything but. Some of the participating muralists admitted that their works had failed to advocated social change; other critics, including Cetto, attacked the use of figurative iconography as outdated.<sup>94</sup>

No sólo Cetto atacó este tipo de práctica artística como vimos al inicio del ensayo. En un texto muy temprano sobre la arquitectura y el arte en América Latina, Paul Damaz ya sentenciaba que la idea de la integración en la Universidad fue el fracaso de un grandioso intento: "with all their weakness, esthetic and political, the painters of the Mexican School had a feeling for mural painting which today is rare indeed".<sup>95</sup> El libro de Damaz recibe con fervor aquello que Chávez rechaza, el *amibismo* que, por ejemplo, estuvo presente en la ciudad universitaria de Venezuela.

Pero no todo debe verse desde esa perspectiva con el muralismo, como bien ha resaltado Rita Eder

Si por un lado puede afirmarse que el muralismo es un arte de Estado que en ocasiones sirve como beatificación a sus acciones, y crea un espejismo útil al poder, por otro sería más exacto

---

<sup>93</sup> Didi-Huberman reflexiona sobre esto a partir del estudio que hizo Aby Warburg sobre los frescos en la capilla de la familia Sassetti. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 79. Véase también: Aby Warburg, "La última voluntad de Francesco Sassetti", en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005), 177-205.

<sup>94</sup> James Oles, *Art and architecture in Mexico* (London: Thames & Hudson, 2013), 323-324.

<sup>95</sup> Paul Damaz, *Art in Latin American Architecture* (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963), 16.

decir que la relación entre pintura y poder no es lineal, ni obedece a una propaganda esquemática, tal como sucedió con el arte fascista.<sup>96</sup>

En el caso del muralismo mexicano no todo es propaganda estatal, pero tampoco es una crítica acérrima al sistema, ambas cosas forman una amalgama indisoluble; las vías de interpretación se balancean como un péndulo.

---

<sup>96</sup> Rita Eder, "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano* (México: Museo Nacional de Arte, 1991), 68.



## REFORMULACIÓN DEL MITO: PROMETEO-QUETZALCÓATL

Volviendo al mural, observemos a Carlos Lazo quien señala decididamente hacia delante y apunta con su dedo índice. En los otros dos murales podemos encontrar el mismo gesto, con sutiles diferencias, Quetzalcóatl-Ehécatl en su balsa de serpiente señala adelante con la palma extendida; y en *La Conquista de la energía*, casi al final, un hombre rubio y barbado también nos muestra el mismo camino al futuro. Podemos hablar de un sincretismo entre Prometeo, aquel que roba el fuego y Quetzalcóatl. Aproximadamente en esos años, Alfonso Caso nos habla de que Quetzalcóatl es el Prometeo mexicano,<sup>97</sup> posible idea retomada por Chávez Morado y el escultor Rodrigo Arenas Betancourt. Dentro del mismo conjunto de Ciencias, esta idea del Prometeo-Quetzalcóatl fue ejecutada por Arenas Betancourt para su escultura en la justamente llamada “Plaza del Prometeo” frente a la gran torre de cristal.



32. José Chávez Morado, *La conquista de la energía* (detalle).

Ahora bien, en este gesto de señalar hacia delante, podemos encontrar aquello que, con base en Aby Warburg, Peter Krieger llama *pathosformel* político. Como explica Krieger:

---

<sup>97</sup> “La última vez que el hombre fue creado, según uno de los mitos, conservado por Mendieta, Quetzalcóatl, el Prometeo mexicano, el dios benéfico para todos, bajó al mundo de los muertos para recoger los huesos de las generaciones pasadas y, regándolos con su propia sangre, creo la nueva humanidad”. Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, 22.



"en las democracias modernas permanece ese aspecto arcaico de que los actos políticos se exhiban en una escenografía simbólica, equipada con imágenes de un tesoro histórico para garantizar la legitimación necesaria".<sup>98</sup> Es así que el gesto, como recurso retórico, busca explicar y convencer.

Es pertinente recordar a José Clemente Orozco y el mural en Dartmouth College, aquel "Quetzalcóatl, dios civilizador e involuntario profeta de la conquista, aparece a lado de las fuerzas de la codicia y la rapiña".<sup>99</sup> Entonces, siguiendo a Peter Krieger, el *pathosformel* político "puede adaptarse a las modas de cualquier tiempo o a diversas



33. José Clemente Orozco, *El retorno de Quetzalcóatl*. Mural al fresco, Dartmouth College, 1932-1934.

direcciones ideológicas"<sup>100</sup> En el mural *La ciencia y el trabajo*, Carlos Lazo señala al aire, al futuro, en un gesto repetitivo que busca convencer sobre un porvenir promisorio, pues se puntea al generador de partículas Van Der Graff y al átomo. Sin embargo, detrás de ese

<sup>98</sup> Peter Krieger, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg", en *(In)Disciplinas: Estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (México: UNAM-IIE, 1999), 266.

<sup>99</sup> Rita Eder, "De héroes y máquinas", en Octavio Rivero Serrano, *Orozco: una relectura* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983), 163.

<sup>100</sup> Peter Krieger, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg", 272.

gesto decidido, un séquito de fantasmas marchan detrás de él. Estamos ante una reformulación del mito. Carlos Lazo transfigurado en Quetzalcóatl y Prometeo. Esta vuelta al mito prehispánico, como he ido demostrando a lo largo del ensayo, no es casual. En el caso particular de Quetzalcóatl, Itzel Rodríguez nos explica: “El renacimiento del mito de Quetzalcóatl en el siglo XX revela los afanes de legitimidad del grupo gobernante. La clase ilustrada se apropia del mito prehispánico porque lo asocia al poder y a su papel como ‘reconstructora’ de la nación”.<sup>101</sup> Es así como Lazo encarna los tributos del héroe: liderazgo, visión profética e impulso civilizador. Como respaldo a esta idea, tenemos a la energía atómica la cual se convirtió así en un eje rector del discurso tecnócrata:

Hemos querido establecer un símbolo de la modernidad de esta nueva Universidad; que esta idea de la energía nuclear, manejada por el estudiante mexicanos no con finalidades políticas o militares, sino con finalidades humanas, de desarrollo de todos nuestros recursos naturales, modele también el pensamiento de nuestros filósofos, de nuestros economistas, de nuestros técnicos, y sea el espíritu que debe centrar a esta Universidad.<sup>102</sup>

No es tan desatinado pensar en la megalomanía de este personaje si leemos con cuidado el discurso que ya citamos. En él se jacta de una y otra vez de la compra del aparato desintegrador de átomos de un millón de pesos que convencieron de comprar al presidente. En la época en la que se estaba realizando el mural, Carlos Lazo ya comenzaba sus funciones como Secretario de Comunicaciones y Transportes el 1º de diciembre de 1952, cargo que ocuparía hasta su muerte el 5 de noviembre de 1955. Esto ilustra el punto anterior en el sentido que Lazo ya aparece retratado en el mural como un mecenas de la universidad, aunque no a la misma escala que el Presidente de la República. Miguel Alemán, tenía su monumento en medio del campus, una gran estatua de más de 7 metros de altura realizada por Ignacio Asúnsolo. Dicho monumento sufrió diferentes atentados durante los años sesenta hasta su desaparición en 1966: “tal vez el monumento de Alemán haya sido víctima de la dinamita, escribe Renato González, pero la ideología tecnocrática y populista que celebra no se debilitó”.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Itzel Rodríguez, “Renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl”, 345.

<sup>102</sup> Carlos Lazo, “Presencia, misión y destino...”, 10.

<sup>103</sup> Renato González, “La cólera que viviremos”, 16.

Por otra parte, las imágenes del mural estudiado tienen una vida póstuma en el sentido de que

las soluciones estilísticas y formales adoptadas en su momento por los artistas como decisiones éticas que definen la posición de los individuos y de una época con respecto a la herencia del pasado, y en el cual la interpretación del problema histórico se convierte, al mismo tiempo, en un 'diagnostico' del hombre occidental en su lucha por sanar las propias contradicciones y encontrar, entre lo viejo y lo nuevo, la propia morada vital.<sup>104</sup>

El conjunto de murales que nos conciernen luchan con sus propias contradicciones, lo viejo y lo nuevo se funden y pueblan al muro de fantasmas que quedan velados por la tónica ultra optimista que el régimen obligó a los artistas a plasmar con mecanismos de representación que no dañaran su imagen y dieran una visión positiva. El camino señalado por Carlos Lazo está habitado por los obreros, ahora convertidos en simples siluetas. Forman una gran masa que camina en procesión hacia la ciencia, hacia una máquina. Su realidad como constructores se ha vuelto fantasmal, pues se han filtrado en el discurso lógico. Así, la utopía de la ciudad viene acompañada de la utopía de la energía y la investigación científica. Aunque más que una utopía, al término de la construcción de la Ciudad Universitaria, la noción de heterotopía, me parece más adecuada.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup>Giorgio Agamben, *La ciencia sin nombre*, 134-135. Agamben llama "vida póstuma" al concepto de *Nachleben*, el cual en Didi-Huberman se traduce como *supervivencia*: "Entre fantasma y síntoma, la noción de supervivencia sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la *huella*. Warburg, como ya sabemos, se interesaba por los vestigios de la Antigüedad clásica, vestigios que en absoluto se podían reducir a la existencia objetual de restos materiales sino que subsistían igualmente en las formas, los estilos, los comportamientos, la *psique*." Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 52.

<sup>105</sup> Como señalan Valeria Sánchez Michel y Rebeca Barquera en sus respectivas tesis, la Ciudad Universitaria se concibió como la construcción de una utopía, tanto en su concepción como en los ideales que representaba. En cambio, yo entiendo a la Ciudad Universitaria como una heterotopía en el sentido de Michel Foucault para quien las heterotopías son utopías efectivamente realizadas. La Ciudad Universitaria fue efectivamente un emplazamiento real que terminó siendo sólo un espejo del ideal que se pretendía. Funcional dentro de su heterogeneidad estética, pero que pronto se convirtió en aquel *otro* lugar. Michel Foucault, "Des espaces autres" (conferencia dictada en el *Cercle d'études architecturales*, 14 de marzo de 1967).

## RADIOGRAFÍA DE LA MEGAMÁQUINA

La última sección del mural es donde aparece el generador Van der Graff, para estudios atómicos. En torno a él se congregan los personajes importantes de esa época de la Facultad

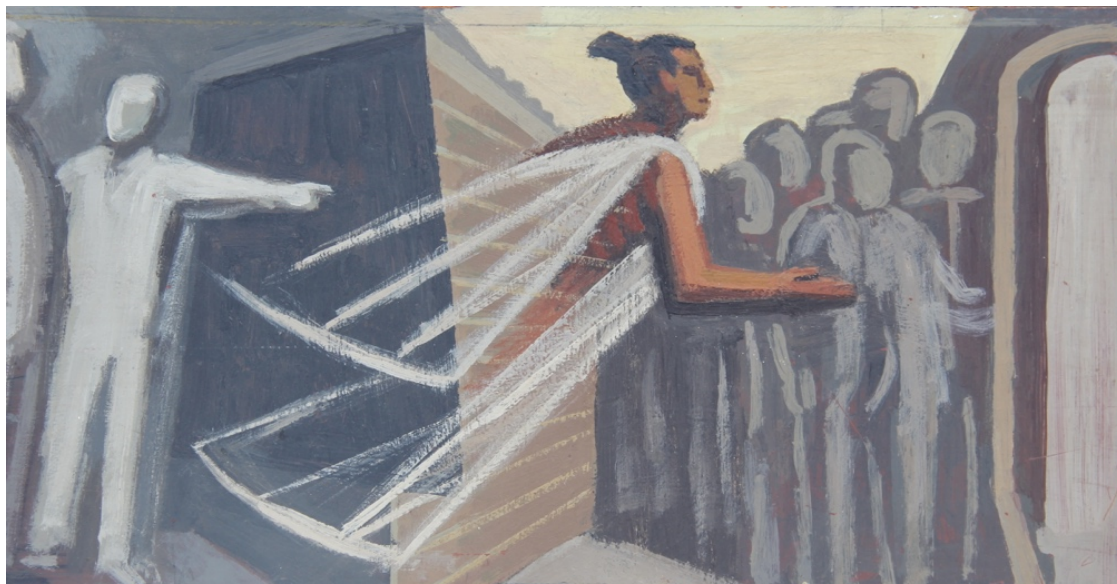


34. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo* (detalle).

de Ciencias: 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.

El auge de la investigación atómica en México se dio en la posguerra.<sup>106</sup> En 1946, el Dr. Nabor

Carrillo, coordinador de Investigación Científica de la UNAM, fue invitado por parte del gobierno de los Estados Unidos como observador científico, a las pruebas atómicas que



35. José Chávez Morado, *Proyecto para La ciencia y el trabajo* (detalle).

<sup>106</sup> El impacto de la bomba, valga la metáfora, dentro de la plástica mexicana y sus intrincadas relaciones de la posguerra en México, se puede seguir en la tesis de maestría: Sandra Zetina Ocaña, *La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaró Siqueiros. Explosión en la ciudad y su materialidad* (México; UNAM, Tesis para obtener el título de Maestra en Historia del Arte, 2012).



tuvieron lugar en el atolón de Bikini.<sup>107</sup> Una foto de estas pruebas se encuentra en el archivo de Carlos Lazo. El miedo y la culpa estaban latentes, como expone Spencer R. Weart: "Fears of explosions had subsided after the Bikini test. But the feeling of sacrilegious violation that the Hiroshima victim is experienced, and to some degree al the abhorrent results of modern warfare, had been neatly symbolized by one particular physical effect".<sup>108</sup>



36. José Chávez Morado, *La conquista de la energía* (detalle).

Así, en 1950, Nabor Carrillo y el Dr. Arturo Casagrande quien tenía relación con el Gerente General de High Voltage Engineering Co., convencieron a Carlos Lazo de la compra del acelerador, aunque "algún problema hubo con aquel 'desvío' de fondos para la

construcción para la compra de un aparato de física, pero cuando el Presidente Miguel Alemán visitó las instalaciones del acelerador, se entusiasmó a su vez y aprobó fondos para la terminación de las obras y la adquisición de equipo adicional".<sup>109</sup> Carlos Graef declaró que "[Carlos Lazo] era un visionario que creía que México debería incorporarse en la era atómica cuanto antes y que esto se lograría entrando a esta nueva época por la puerta de la física nuclear experimental".<sup>110</sup> La energía nuclear sería empleada para fines agrícolas y de salud y era prioridad borrar los efectos negativos de ésta por medio del discurso muralista.

En la última sección de *La conquista de la energía*, vemos una escena de piedad en la que la mujer sostiene entre sus brazos a un hombre moribundo y sobre ellos un átomo

<sup>107</sup> Carlos Vélez Ocón, *Cincuenta años de energía nuclear en México: 1945-1995*, 9.

<sup>108</sup> Spencer R. Weart, *Nuclear Fear. A History of Images* (London: Harvard University Press, 1989), 111.

<sup>109</sup> Carlos Vélez Ocón, *Cincuenta años de energía nuclear en México: 1945-1995*, 11

<sup>110</sup> Luz Fernanda Azuela, *Contracorriente: La historia de la energía nuclear en México: 1945-1995* (México: UNAM, 1999), 45.



emitiendo una radiación sobre ellos. Los cabellos de esta mujer flotan en el aire.<sup>111</sup> Después de ella, otras figuras espectrales de la mujer, esta vez, de color azul lleva flotando al mismo hombre. Esta mujer es la representación de la energía que sufrió transformaciones a través de los bocetos, pues en uno de ellos aparece como una mujer-naturaleza embarazada, representación de la vida, flotando sobre un cadáver del cual absorbe energía. Ahora el árbol que en la primera sección del mural se encontraba seco, ha dado sus frutos; el átomo ha mejorado los cultivos y sanado al hombre que se encontraba tirado. Esto es importante porque en el boceto de *La ciencia y el trabajo*, ésta mujer espectral, a manera de la energía, pero con rasgos indígenas surge de una construcción que pareciera prehispánica y guía a un grupo de hombres-silueta hacia una máquina de la que sólo alcanzamos a ver una pequeña parte.

El desarrollo de la investigación nuclear siempre estuvo envuelto en un halo de misterio y secretismo, incluso en México. El proyecto nuclear se institucionalizó con el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines en 1952. La máquina, como hemos dicho, fue un motivo recurrente en el arte del siglo XX. En el mural de Chávez el generador Van der Graff aparece como si de una radiografía se tratara. Paul Westheim reflexiona en torno a la máquina y nos dice que:

La base de nuestra civilización es la máquina. Sin máquina el hombre moderno no puede vivir, ni siquiera es capaz de concebir un mundo sin máquina: sin automóvil, sin teléfono, sin grúa, sin tornillo. Si existiera alguna potencia superior, capaz de eliminar de pronto todo lo que es máquina, nos hallaríamos desamparados, más desamparados que el hombre primitivo ante las fuerzas de la naturaleza.<sup>112</sup>

Desamparados irremediabilmente, como aquellos hombres acosados por Tezcatlipoca en la primera sección del mural *La conquista de la energía*. Paul Westheim se refiere sólo a elementos tecnológicos, pero es posible llevar la metáfora de la máquina un paso más allá. Apoyándonos en el concepto de *megamáquina* que Lewis Mumford desarrolló a lo largo de su obra *El mito de la máquina*. Esta *megamáquina* de la que habla,

---

<sup>111</sup> En un boceto anterior del mural, esta misma mujer aparece con un velo, denotando más su carácter de piedad cristiana.

<sup>112</sup> Como en aquella primera sección del mural *La conquista de la energía*. Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, 64.

se define como un complejo conformado por elementos políticos, económicos, burocráticos, militares y tecnológicos y en donde:

Sólo los reyes, asistidos por las disciplinas de las ciencias astronómicas y respaldados por las sanciones de la religión, tenían capacidad suficiente para reunir y dirigir esa *megamáquina*, que era una estructura invisible, compuesta de partes humanas vivas pero rígidas, a cada una de las cuales se le asignaba su tarea específica, su trabajo, su función, para realizar entre todas las inmensas obras y los grandiosos diseños de tan enorme organización colectiva.<sup>113</sup>

Es así que, dentro de la concepción civilizatoria que Mumford describe, a lo largo del tiempo esta súper estructura se hizo cada vez más compleja y la *megamáquina* se fue perfeccionando. Llegado el siglo XX, y sobre todo con la Segunda Guerra Mundial, el científico se colocó en lo más alto de la jerarquía del poder, tomando un lugar privilegiado junto a los gobernantes. Es por ello que “en poco tiempo, escribe Mumford, la élite militar-científica-industrial del comienzo se convirtió en el supremo pentágono del poder, ya que incluía también a los estamentos burocrático y educativo”.<sup>114</sup> La Ciudad Universitaria puede ser un ejemplo de esto y los murales nos revelan indicios de aquello que sucedía. Estuvo ahí colocada el gran monumento al sumo emperador-Presidente de la República y sus sacerdotes-científicos en su torre de cristal. Como bien apunta Adriana Minor, era una élite de científicos con altos cargos en la universidad y en el gobierno los que pugnaron por la compra del acelerador Van der Graff.<sup>115</sup>

Los murales de Chávez Morado en la Ciudad Universitaria funcionan como un dispositivo retórico de doble intención que nos dejan entrever los engranes de la *megamáquina* operante en ese momento. Aparentemente, en los murales de Chávez el mito del progreso no muestra la otra cara. La crítica sólo es posible dentro de la semántica

---

<sup>113</sup> Lewis Mumford. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana* (España: Pepitas de calabaza ed., 2013), 312. Este acercamiento entre Lewis Mumford es explorado por Rita Eder en el ya citado texto “De héroes y máquinas”. Asimismo, Renato González a lo largo de su libro ha documentado bien relación de ideas existente entre Lewis Mumford y José Clemente Orozco especialmente los capítulos dedicados a Dartmouth College y Bellas Artes. Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 207-256. Surge en mí la idea de que esta noción de megamáquina es muy cercana a lo que después Foucault llamará *dispositivo*.

<sup>114</sup> Lewis Mumford, *El pentágono del poder*, 453.

<sup>115</sup> Adriana Minor, *El acelerador Van der Graff mexicano. Entre el internacionalismo científico de la posguerra, la modernización y la consolidación de la física en México*, 10. Agradezco a Sandra Zetina por facilitarme este texto.

misma de los murales, específicamente en *La ciencia y el trabajo*, mural que fue despreciado por el propio pintor. Una vez que la nueva utopía está construida, los trabajadores son desterrados, se transforman en fantasmas para dar paso a los arquitectos y científicos; no obstante, obreros necesarios para el desarrollo, engranes de la máquina. Las pirámides y las ciudades no se erigieron solas. Los privilegios de la ciencia y el conocimiento son para unos cuantos. Los obreros-máquina desaparecen para hacer visibles los retratos de arquitectos y científicos, los verdaderos dueños de la técnica.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero concluir este ensayo expresando mi más sincero agradecimiento a todas las personas e instituciones que me apoyaron en el proceso de elaboración de esta investigación.

Tuve la fortuna de contar con un comité tutorial de primer orden y sin el cual muchas de las ideas aquí plasmadas jamás hubieran llegado a mí. Es momento de expresar toda mi admiración para la Dra. Rita Eder, quién desde aquel primer acercamiento titubeante que tuve con ella me alentó, compartió puntos de vista y discutió conmigo el proyecto hasta hacerlo madurar; estoy sumamente agradecido por toda la erudición y agudas reflexiones, pero sobre todo porque me enseñó a confiar en mí, a perder el miedo para enunciar y defender mis ideas. También quiero agradecer a la Mtra. Sandra Zetina por irradiarme de su entusiasmo y pasión por esta disciplina, por ser tan generosa con su conocimiento, además de mostrarme la dimensión material de los objetos, a mirarlos de otras maneras y con ello generar nuevas interpretaciones. Mi más sincero reconocimiento para el Dr. Renato González, pues siempre tuvo comentarios críticos muy acertados, precisiones históricas y referencias bibliográficas extraordinarias.

Como mencioné en una nota al pie muy al inicio del ensayo, este proyecto de investigación surgió de un grupo de trabajo convocado en la Facultad de Filosofía y Letras por parte del Mtro. Daniel Vargas Parra. A pesar de la desintegración atómica que fue inevitable, es a él a quien debo haber llegado al intrincado laberinto que es estudiar la historia de la Ciudad Universitaria. Además, fue Daniel quien me introdujo al pensamiento teórico de la historia del arte; si bien durante este tiempo nos mantuvimos algo alejados, sus enseñanzas se mantuvieron muy presentes en mí. Esta tesis es en memoria del TIP.

Gracias al apoyo de la beca Conacyt pude cursar mis estudios sin mayores contratiempos, asimismo por el apoyo PAEP otorgado por la UNAM fue que pude realizar una estancia de investigación que fue pilar en el resultado final del ensayo. De igual manera, agradezco al personal del Posgrado UNAM en Historia del Arte: a la Dra. Deborah Dorotinsky, a Héctor Ferrer, a Gaby Sotelo y a Teresita Rojas, sin su infinita paciencia para mi despistado ser en el mundo de los trámites jamás hubiera logrado concluir.

Tuve la fortuna de ser el primer visitante en el Fondo Documental Olga Costa-José Chávez Morado y es así que espero que esta investigación de alguna forma anime a otros estudiosos del arte moderno y de otras disciplinas a visitarlo y generar nuevas preguntas sobre este pintor y su producción a lo largo de varios periodos de la historia de nuestro país. Mi más profundo agradecimiento al Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato, en especial al Ing. José Domingo Constantino, a la Lic. Marta Echeverría y al Director del Museo "Tomás y José Chávez Morado", cuyo nombre se me escapa, por todas las facilidades que me otorgaron para la consulta y registro, tanto del material de archivo, como los bocetos y proyectos del mural. Sin esto, la tesis hubiera tomado un rumbo muy diferente.

También quiero agradecer a la Mtra. Sandra Zetina y al Dr. Roberto Zenit por invitarme participar al Proyecto PAPIIT IN108016 sobre arte y mecánica de fluidos. Gracias al apoyo pude concluir mi investigación, pero sobre todo estoy ampliando mis horizontes y comprendiendo los procesos artísticos de una nueva manera.

No puedo imaginar mi paso por el posgrado sin la presencia de mis compañeros y amigos: Ana, Adriana, Tania, Fernando, Carlos, Christian, Brenda y Cuauhtli. Gracias a ustedes por compartir tantas pláticas tan edificantes, angustias, risas y comidas a lo largo del proceso y que continúan hasta ahora; me llena de orgullo formar parte de un grupo tan talentoso. Mención aparte, para mis entrañables amigas modernas Rebeca y Mónica, pues fue un privilegio haber entrado con ellas al posgrado y contar con su amistad desde antes de que esto comenzara.

Una dedicatoria especial para Erick. Llegaste en el momento preciso a mi vida y los dos sabemos el apoyo inconmensurable que me has brindado. Gracias por mantener mis pies en la tierra y mostrarme otras formas de llevar a cabo las cosas. A pesar de que “la tesis era para septiembre” y mi caos tuvo más peso en esta ocasión, no hubiera podido terminar esto sin tu ayuda. Tus constantes cuestionamientos sobre el mundo del arte hacen que me mantenga crítico ante cosas que podría dar por sentado y eso me conserva siempre vehemente y trabajando para poder darte las mejores explicaciones de la mejor manera posible.

A mis amigos de toda la vida: Uri, Barbosa, Cris y Ángel por distraerme cuando lo necesité y cuando estaba a punto de estallar. Gracias por entenderme y estar ahí todos estos años. Por último, pero antes que a todos, este ensayo está dedicado a mi familia de quien siempre he recibido incondicional apoyo. Gracias por estar en esta etapa llena de cambios y no dejar que flaqueara en el intento. A César por todo su cariño y risas. A Mar por su apoyo con el tratamiento de las imágenes y por la portada, además de nuestros ratos de esparcimiento y diversión. A mis padres Elvia y Mario por demostrarme que no importa qué tan difíciles se pongan las cosas, siempre hay una solución y maneras de salir adelante. A mi abu Santa por toda la fortaleza que representa para mí. Este ensayo es para ustedes.



## APÉNDICE. BOCETOS DE LOS MURALES

Nos pareció importante poner a disposición de manera completa los bocetos de los murales, ya que resulta interesante observar los cambios que se produjeron hasta el producto final. Si bien según el registro del *Museo Tomás y José Chávez Morado* que los aloja fueron realizados en 1951, es difícil saber con precisión cuáles fueron primero y cuáles después. Aquí propongo de acuerdo a mis observaciones. También quiero aclarar que existen otros bocetos con ligeras variaciones que no he podido localizar pero aparecen en algunas de las publicaciones sobre José Chávez Morado citados en la bibliografía.



*Anteproyecto no realizado de los muros exteriores donde se pintó el tema "Los constructores" ( 4 Fragmentos). Tinta, 30.5x204 cm, 1951.*



*Anteproyecto del mural "La conquista de la energía" en la fachada del auditorio. Tinta, 37x128.5 cm, 1951.*



*Proyecto para decoración en mosaico del auditorio Ciudad Universitaria, 1951.*



*Proyecto para decoración mural en mosaico de la biblioteca de la Facultad de Ciencias Ciudad Universitaria, 1951.*



*Mural "Los constructores" En la Facultad de Ciencias de Ciudad Universtaria. Óleo sobre fabricel, 27.5x198 cm, 1951.*

## ACERVOS DOCUMENTALES

Archivo de Arquitectos Mexicanos

Archivo General de la Nación. Fondo Documental Carlos Lazo y Fondo Documental Presidentes

Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios sobre la Universidad

Archivo y Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Biblioteca Pública Miguel Lerdo de Tejada

Hemeroteca Nacional

Fondo documental José Chávez Morado y Olga Costa

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

### ESCRITOS Y TESTIMONIOS DE JOSÉ CHÁVEZ MORADO

Chávez Morado, José. *Apuntes de mi libreta*. México: Ediciones de Cultura Popular, 1979.

\_\_\_\_\_, "Arte y docencia, definición". En *José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.

\_\_\_\_\_, "Conversación con Carlos Monsiváis". En *José Chávez Morado: para todos internacional*. México: Banco Internacional y Editorial Patria, 1989.

\_\_\_\_\_, "En busca de la nacionalidad". *Revista Espacios* 1 (1948).

\_\_\_\_\_, "La integración plástica en la arquitectura mexicana". *Colmena Universitaria* 45-46 (1979).

\_\_\_\_\_, "Notas de viaje", en *Revista Espacios* 7 (1951).

\_\_\_\_\_, "Señales en los muros". En *José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.

## **SOBRE JOSÉ CHÁVEZ MORADO**

Pérez Gavilán, Ana Isabel. "Chávez Morado, destructor de mitos: silencios y aniquilaciones de *La ciudad* (1949)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87 (2005): 65-116.

Ramírez, Fausto. " 'A río revuelto...': una alegoría de la violencia social durante el alemanismo". En *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y violencia*, compilador Arturo Pascual Soto, 217-236. México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

\_\_\_\_\_. "La ciudad de México vista por Juan O'Gorman en 1949". *Memoria del Museo Nacional de Arte* 6 (1995): 69-79.

Silva, José de Santiago. *Chávez Morado: vida, obra y circunstancias*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1984.

Tibol, Raquel. *José Chávez Morado: imágenes de identidad mexicana*. México: UNAM, 1980.

Vargas Salguero, Ramón. "José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica". En *José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.

## **ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA**

Anda, Enrique X. de. *Ciudad Universitaria: Cincuenta años, 1952-2002*. México: UNAM, 2002.

Barquera Guzmán, Rebeca Julieta. *Utopía atómica. Vestigios de Ciudad Universitaria en la posguerra*. México: UNAM, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, 2013.

Bravo Saldaña, Yolanda. *El arq. Carlos Lazo Barreiro y su labor dentro de la construcción de la Ciudad Universitaria : una nueva lectura*. México: UNAM, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, 2000.

Cacho, Raúl. "Arquitectura viva mexicana". *Revista Espacios* 1 (1948).

\_\_\_\_\_. "La Ciudad Universitaria de México y la nueva arquitectura". *Revista Espacios* 10 (1952).

Díaz y de Ovando, Clementina. *La Ciudad Universitaria de México. Reseña Histórica 1929-1955*. México: UNAM, 1979.

Eder, Rita. "Tolomeo y Copérnico en el Nuevo Mundo. Juan O'Gorman y el muro sur de la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 98 (2011): 137-173.

González Mello, Renato. "La cólera que viviremos". *Curare* 15 (1999).

Manrique, Jorge Alberto. "El Futuro Radiante: La Ciudad Universitaria". En Fernando González Cortázar (coord.). *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Noelle, Louise. "Integración plástica y funcionalismo: el edificio del Cárcamo Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78 (2001): 189-202.

\_\_\_\_\_. "La Integración Plástica: confluencia, superposición o nostalgia". En *(In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

\_\_\_\_\_. *Arquitectos contemporáneos de México*. México: Trillas 1989.

Pani, Mario y Enrique del Moral. *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal: concepto, programa y planeación arquitectónica*. México: UNAM, 1979.

Rodríguez, Itzel. "Muralismo en la Universidad". En *Maravillas y curiosidades: Mundos inéditos de la Universidad*, coordinador Lucinda Gutiérrez. México: UNAM, 2004.

Sánchez Michel, Valeria. *Construcción de una utopía: Ciudad Universitaria, 1928-1952*. México: Colegio de México, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, 2014.

Sarukhán Kérmez, José. *Ciudad Universitaria: Pensamiento, espacio y tiempo*. México: UNAM, 1994.

Vargas Parra, Daniel. *Juegos de basalto. De la integración plástica y su resistencia en el estadio universitario*. México: UNAM, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, 2009.

Vargas Salguero, Ramón y J. Víctor Aras Montes (comp.). *Ideario de los Arquitectos Mexicanos: Las nuevas propuestas (T. III)*. México: CONACULTA, 2010.

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

*José Chávez Morado: modernidad de ayer, tradición de hoy (exposición-homenaje)*. México: Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y Antiguo Palacio del Arzobispado, marzo-junio de 1996.



*José Chávez Morado-Olga Costa: exposición homenaje.* México: Salón de la Plástica Mexicana e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983.

*José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica.* México: Gobierno del Estado de Guanajuato e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.

*Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Nacional de Arte, 1991.

*Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955.* México: Museo Nacional de Arte, 2003.

## **HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**

Agamben, Giorgio. *Desnudez.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ninfas.* España: Pre-Textos, 2010.

\_\_\_\_\_. *Potencia del pensamiento.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Signatura rerum. Sobre el método.* Barcelona: Anagrama, 2010.

Báez Rubí, Linda. *Mnemosine Novohispánica: Retórica e imágenes en el siglo XVI.* México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005

Blanco, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica.* México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen.* Buenos Aires: Katz, 2007.

Botey, Mariana. *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad.* México: Siglo XXI, 2014.

Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea de México.* México: Era, 1988.

Caso, Alfonso. *El pueblo del sol.* México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920–1925.* México: Domes, 1985.

Cetto, Max. *Arquitectura moderna en México.* México: Museo de Arte Moderno, 2011.

Crook, Jo and Tom Learner. *The impact of modern paints.* New York: Watson-Guption Publications, 2000.

- Culianu, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela: 1999.
- Damaz, Paul. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.
- Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico: Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1984.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Eder, Rita. “De héroes y máquinas”, en Octavio Rivero Serrano. *Orozco: una relectura* México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983 163.
- \_\_\_\_\_. “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”. En Rita Eder (coord.). *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública y Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Fernández, Justino. *Prometeo: ensayo sobre pintura contemporánea*. México: Porrúa, 1945.
- Fernández, Miguel Ángel. *Mosaico en México: el taller de la familia Perdomo*. México: Artes de México, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg. *Mito y razón*. Madrid: Paidós, 1997.
- Gage, John. *Color y Cultura: la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- García Gual, Carlos. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política*. México: Contrahistorias, 2014.

- Goland, Romy. *MuralNomad. The paradox of the wall painting, Europe 1927-1957*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- Gombrich, E. H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2010.
- González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Gutiérrez, José. *Del fresco a los materiales plásticos*. México: Domés, 1986.
- Gutiérrez, José and Nicholas Roukes. *Painting with acrylics*. New York: Watson-Guption Publications, 1966.
- Jay, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Kérenyi, Karl. *Prometeo: interpretación griega de la existencia humana*. Madrid: Sexto Piso, 2011.
- Krieger, Peter. "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg". En *(In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Medin, Tzvi. *El sexenio alemanista*. México: Ediciones Era, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta, 2013.
- Mumford, Lewis. *El pentágono del poder. El mito de la máquina II*. España: Pepitas de Calabaza, 2011.
- Oles, James. *Art and architecture in Mexico*. London: Thames & Hudson, 2013.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Era, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Orozco: el artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos*. México: Siglo XXI, 1993.

- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979.
- Paz, Octavio. "Crítica de la pirámide". En *El laberinto de la soledad, Posdata y Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 1995.
- Vasconcelos, José. "La Nueva Sofía". En *Excelsior*, 1º de julio de 1929.
- \_\_\_\_\_. *La raza cósmica*. México: Porrúa, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Memorias*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. México: Libreros Unidos Mexicanos, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Prometeo vencedor: tragedia moderna*. México: Trillas, 2009.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown y Steven Izenour. *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Edición, traducción y notas de Linda Báez Rubí. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso, 2004.
- Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*. Madrid: Alianza, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La calavera*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- \_\_\_\_\_. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Revista de Occidente, 1942.
- Zetina Ocaña, Sandra. *La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros. Explosión en la ciudad y su materialidad*. México: UNAM, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, 2012.