



El mosaico mexicano, una aportación al muralismo

Por Guillermina Guadarrama Peña
Cenidiap, INBA

El mosaico mexicano fue un material con el que se recubrieron grandes superficies de modernos edificios en la década de los años cincuenta del siglo XX, y los llenó de color. En esos años, la teoría denominada integración plástica impulsaba la realización de murales al exterior, pese a que la mayoría de los arquitectos opinaba que las construcciones hechas en el llamado estilo internacional, no deberían ser decoradas, no obstante, las ornamentaciones se impusieron.

Con mosaico mexicano se cubrió en 1952 la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria en el Distrito Federal. Un año después nuevamente se usó ese material para decorar los edificios que ocuparía la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, mejor conocida como SCOP. La magnitud de las obras y la técnica empleada, hizo que la prensa especializada pusiera atención en ellas, preguntándose si acaso se trataba de una auténtica artesanía del país.

La Técnica

¿Qué es el mosaico mexicano y cuáles fueron las razones para cubrir con ese material todo un conjunto de edificios? Este tipo de mosaico se forma con piedra de color natural, elemento que desde 1944, Juan O' Gorman y Diego Rivera usaron para decorar los plafones del *Anahuacalli*, pero sin formar mosaicos. Cuatro años después, O' Gorman volvió a trabajar con ellos, cuando construyó la casa del músico Conlon Nancarrow. Ornamentó el corredor y una parte de la pequeña fachada con ese material. También su propia casa fue objeto de experimentación con esa piedra, con ella construyó imágenes escultóricas y cubrió interiores y exteriores formando una especie de caja plástica.

A la par de esos proyectos, vino para O'Gorman una gran empresa: la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, a la que además de construir, tenía que cubrir en sus cuatro fachadas, de aproximadamente 10 metros de altura, es decir, esta vez se trataba de grandes superficies al exterior. El tamaño determinó que

O' Gorman creara mosaicos los cuales formó con el material que experimentaba: las piedras de colores naturales sin pulir, fijadas en placas precoladas de concreto armado, de un metro cuadrado cada una, que unidas forman las imágenes.

El resultado fue un mosaico *sui generis*, pero con limitantes de color, ya que solo se encontraron entre 10 y 13 tonos de los que se requerían,¹ tarea realizada por geólogos de la UNAM y por pedreros. Otros factores en contra de este material, son la fragmentación imperfecta de las piedras y que retienen el polvo del ambiente, inconvenientes que seguramente Juan O' Gorman no los atendió debido a que era el primer experimento efectuado a gran escala.

Entre las razones para cubrir las fachadas de estos edificios estuvo la integración plástica como ya se mencionó, ya que esa teoría apostaba a la unión entre la arquitectura, la pintura y la escultura. También tuvo que ver la estética, ya que existía la necesidad de cubrir los enormes muros ciegos y grisáceos de las edificaciones modernas, porque aunque eran correctos en su condición funcional, no eran agradables en su aspecto visual.² Pero sobre todo la razón fue económica, ya que se consideró a la piedra como un material ornamental, resistente y barato.

SCOP

El mayor experimento con esta técnica fue en la SCOP, la cual se ubica en lo que antes era avenida Fernando Casas Alamán y Niño perdido, hoy avenida Xola y Eje Central Lázaro Cárdenas. Más de seis mil metros a decir de los diarios, repartidos en los edificios, lo más altos de once pisos, así como en los muros laterales, fueron recubiertos con este mosaico, lo que les dio un aspecto uniforme y constituyeron la apoteosis de la técnica. Para lograrlo trabajaron pintores, pintores ayudantes, proyectistas, escultores, estudiantes de artes plásticas, obreros y artesanos, “un verdadero enjambre”, decía Chávez Morado.³

Uno de los impulsores en el uso de ese mosaico, desde la Ciudad Universitaria fue el arquitecto Carlos Lazo, director general de la construcción de ese centro educativo, quien al ser nombrado secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, reiteró lo distintivo del material y su bajo costo, y proyectó que los edificios de la nueva sede de esa Secretaría, fueran recubiertos con mosaico mexicano.

¹ Principalmente se encontraron en regiones como Teotihuacan y Taxco.

² Raquel Tibol, “Los mosaicos de piedra”, en “México en la Cultura”, *Novedades*, 27 de diciembre de 1953.

³ “Mosaicos mexicanos”, en *Tiempo*, vol. XXIII, p. 38.

Esa característica y su casi nula necesidad de conservación, fue determinante para que artistas y arquitectos consideraran su aplicación. Así, lo explicó Chávez Morado: “Una superficie de esa magnitud exigía el uso de un material de un costo que fuera inferior al vidrio y con una durabilidad más probada que la pintura”.⁴

Carlos Lazo le había pedido al jefe de constructores, arquitecto Raúl Cacho que el edificio tuviera “un sello nacional” para lo cual debería contar con la colaboración de los artistas plásticos.⁵ Sin embargo, el arquitecto Raúl Cacho no estaba convencido de esa solución a pesar de que admitía que el mural de O’Gorman en la Ciudad Universitaria, era impresionante. Finalmente, invitó a José Chávez Morado con quien había trabajado en la Facultad de Ciencias,⁶



mientras que Lazo convocó a O’Gorman, cuando el primero anunció que era poco probable que pudiera terminar en el tiempo que se le había señalado de tres a cuatro meses, para cubrir los seis mil metros.

Chávez Morado también buscaba material para murales al exterior, por lo que experimentaba con el mosaico de vidrio. También había realizado un mural con mosaico mexicano para la fachada de la Escuela José María Morelos en Apatzingán, Michoacán, por eso estuvo de acuerdo en emplear un material más durable y a prueba de agentes atmosféricos como el viento, la lluvia y el sol.

Raúl Cacho y Carlos Lazo meditaron mucho en contratar a dos artistas debido a la diferencia de estilos, ya que pretendían tener un entorno homogéneo. No obstante las dudas de los arquitectos contratantes, la decoración resultó uniforme por la misma técnica, aunque si se reconoce la autoría de cada uno y sus diferencias en el color.

⁴ “Comunicaciones y Obras Públicas al servicio de México”, en revista *Arte Público*, noviembre de 1954 a febrero de 1955.

⁵ Jorge Guillermo Reynolds, “El nuevo centro de comunicaciones y el arquitecto Raúl Cacho”, en *Espacios*, núm. 21-22, 1954.

⁶ Entrevista al arquitecto Raúl Cacho, inédita, copia en el Archivo del Muralismo, CENIDIAP/INBA.

O' Gorman, utilizó solamente piedras de colores naturales sin pulir, como había hecho en la Biblioteca Central, lo que restó cromatismo a su obra. Chávez Morado por su parte, añadió otro tipo de material cuando las piedras no dieron el tono que necesitaba, por lo cual incluyó barro esmaltado cocido a altas temperaturas y mosaico de vidrio, materiales que le permitieron tener cerca de treinta tonos que dieron gran colorido a los murales.

Pese a las obvias diferencias entre la obra de ambos artistas, se creó “una atmósfera alegre”. Cabe añadir que colaboraron con ellos los ayudantes de los maestros Jorge Best, Arturo Estrada, Guillermo Monroy, José Gordillo, Luis García Robledo y Rosendo Soto, quienes hicieron su propia obra, lo cual convirtió a la SCOP en la exaltación de esta técnica.

A partir de ese momento, el mosaico se consideró como un producto netamente mexicano por su origen, su sentido artesanal, su colorido y porque al ser colocados en los edificios modernos hacía una síntesis entre la vanguardia internacional y las raíces nacionalistas, debido a los temas ahí plasmados.

¿Fue un sincretismo o un exceso de nacionalismo? Tal vez ambas, ya que empezó a exportarse como un producto nacional, debido a esa visión artesanal y nacionalista que le adjudicaron. Por lo mismo en 1958, Fernando Gamboa solicitó a Chávez Morado, un mural con esa técnica para la fachada del Pabellón de México en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, Bélgica, con el objetivo de mostrarlo como un producto más de nuestro país. Actualmente, esta obra se encuentra en la fachada de la Escuela Nacional Preparatoria número 4 de la UNAM.

Juan O' Gorman por su parte llevó la técnica a Chile en 1964, cuando realizó *Fraternidad de los pueblos de México* en la Plaza Tupahue en la ciudad de Santiago y en 1966 al Teatro del Centro de Convenciones de San Antonio Texas con el mural *Confluencias de las Culturas Americanas y Europeas*. Mientras que Chávez Morado la impulsó e incluyó en su programa de estudios del Taller de Integración Plástica, un centro para posgraduados que él había fundado en 1949, con el apoyo del INBA, donde él y algunos alumnos trabajaron sus propias obras con piedras de color natural, como Jorge Best, Rosendo Soto, Lorenzo Guerrero Ponce y el mismo maestro sinaloense.

El discurso

¿Que problemas presentó la técnica para un discurso visual legible? La primera experiencia en la Biblioteca Central de la UNAM, por ser la obra pionera de gran magnitud, aparentemente no se tuvo la preocupación por el espectador; para Juan O' Gorman el tema fue lo más importante. Sus figuras a pequeña escala, se

hacen aún más, por la distancia en las que están colocadas. Su recorrido histórico visual que abarca desde la etapa prehispánica, la época colonial hasta el México contemporáneo al mural, lleno de simbolismo, es de difícil lectura y el tamaño de las imágenes restó la percepción clara del discurso y generó críticas. Siqueiros le llamó gringa vestida de china poblana.

En la SCOP, ya con la experiencia del trabajo anterior, O’Gorman construyó imágenes un poco más grandes, le dio más atmósfera a sus escenas y unió las figuras por medio de caminos como arterias, para consolidar los temas. Pero tampoco sus iconos son lo suficientemente grandes en relación con el conjunto.

Por su parte, Chávez Morado percibió el problema que implicaba “darle interés pictórico a cuatro fachadas” cuya altura era de entre 25 y 38 metros, cuyas composiciones tienen planos unidos entre sí y son caras de un poliedro.⁷ Consideró que el espectador debería recibir en una sola impresión “un impacto general, comprensible tanto en forma y contenido [...] entendible a pesar de su altura”. Para lograrlo proyectó que las figuras principales fueran de 6 metros, colocadas “junto con otras de menor tamaño para dar ilusión de lejanía”, después se añadirían “todos los detalles necesarios para el desarrollo del tema”.⁸ Así, el espectador las podía visualizar adecuadamente. La crítica calificó a las obras de la SCOP de gran sentido plástico.

Chávez Morado hizo una composición muy sencilla para que la obra tuviera unidad, respetando la superficie del muro y evitando el exceso decorativo, es decir se apartó del *horror vacui*, por lo cual dejó muchos espacios abiertos y para crear ilusión de volumen, aplicó el claroscuro de las formas.

El tema de las pinturas tenía que hacer alusión a las comunicaciones, a solicitud del secretario de Comunicaciones y Obras Públicas. Los artistas respetaron la temática sugerida por el funcionario, quien enfatizó “ésta es una obra para perdurar, evitemos lo pasajero y lo anecdótico, busquen los símbolos afirmativos y eternos”. Chávez Morado consideró que eso debilitaba el lenguaje del arte público, ya que las restricciones hacen que éste solo pueda declamar en lugar de conversar y criticar. Para él, los murales además del contenido humano, deberían enviar un mensaje de significación social.

La limitación a la libertad de expresión en las obras monumentales, fue una tónica en los gobiernos desde Manuel Ávila Camacho, aunque de acuerdo con Chávez Morado, esa contradicción entre una pintura de afanes políticos, como lo era el muralismo y una arquitectura opuesta a ella, había surgido después de las

⁷ “Comunicaciones y Obras Públicas al servicio de México”, en *Arte Público*, noviembre de 1954 a febrero de 1955.

⁸ *Ibidem*.



obras de Ciudad Universitaria, marcando el principio de la contracción de la revolución mexicana.⁹

Por eso aparentemente las obras de la SCOP carecen de matices políticos. Pero el maestro encontró “rendijas” por las cuales pudo deslizar proyectiles críticos pero de modo indirectos. El maestro dijo: “usamos ojivas o parábolas apuntando al pasado histórico procurando que rebote al presente. Juegos de espejos que no siempre perciben los espectadores”.¹⁰ Las figuras emblemáticas de momentos importantes de lucha contra el poder en este caso Miguel Hidalgo, José María Morelos y Benito Juárez entre otros, fueron esos códigos ocultos con los que quiso hacer presentes las luchas de liberación.

El maestro se excusó por haber aceptado y cedido a lo que ordenó Carlos Lazo, ya que —decía— no se hubieran hecho esas obras o bien, las hubieran hecho otros sin el mínimo intento de crítica, pues para él, “la obra monumental debe tener un contenido crítico” de su tiempo que rebase al mismo, para que cuando el tema pierda su sentido, conserve el “contenido humanista del arte”.¹¹

Con esa experiencia Chávez Morado asumió su siguiente obra con la misma técnica, pero de manera más individual, en los laboratorios CIBA-GEYGI, hoy

⁹ Citado en Ramón Vargas, “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica”, en *José Chávez Morado, su tiempo, su país*, Guanajuato Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, p. 25.

¹⁰ p. 153.

¹¹ p. 153.

Novartis. Un ensayo de relación entre exterior e interior, promovido por el arquitecto Alejandro Prieto. Al exterior con mosaico mexicano y en el interior con pintura. Confesó que en esa obra había logrado “mayor equilibrio en la composición, mejor relación con la parte pictórica y arquitectónica, y mejor dibujo y modelado de las figuras. Su decoración es de mayor simplicidad y sus figuras tienen mayor dinamismo...”, que era el que convenía a las características arquitectónicas del edificio, relación entre decoración y paisaje, mejor apreciación de escalas y mejor ejecución del mosaico. Pero, seguramente tampoco pudo ser crítico como lo pretendía, acentuado por tratarse de una obra en un sitio privado.

Chávez Morado ejecutó un mural más con piedra de color natural para la Escuela Normal de Maestros de Guadalajara, en 1958, luego se abocó a experimentar con otras técnicas.

CONCLUSIÓN

El mosaico ha demostrado su resistencia a los agentes atmosféricos. Otra ventaja es que requiere de escasas restauraciones. Tal vez el problema más complicado sea la recuperación de las piedras que se caen por el deterioro de la argamasa con la que se pegaron.

Pero al igual que todos los materiales, tampoco resiste los embates de la naturaleza, como los terremotos, aunque su vulnerabilidad va acorde con el tipo de suelo donde se encuentran construidos los edificios y con el soporte sobre el cual está colocado el mural. Esto quedó demostrado durante el sismo de 1985, en el cual la SCOP perdió parte de los murales, mientras que en el caso de la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria, al parecer no hubo daños.

Ante las ventajas enumeradas, la pregunta que surge es: si el mosaico fue la mejor metodología para obras al exterior, debido a las características que se han mencionado, ¿por qué no se ha continuado trabajando con esa piedra? ¿Acaso se han perdido las vetas o minas donde estas se encuentran? O los artistas lo consideran una técnica del pasado, no obstante que el mosaico mexicano si fue un producto de exportación, primero hacia Bélgica en el mencionado Pabellón, después en Chile y Estados Unidos.

Pese al olvido de esta técnica por la mayoría de los muralistas, tengo que mencionar al maestro Salvador Almaraz, quien además de exportarla a Cuba, donde realizó varios murales con piedras que llevó desde nuestro país, es quizá el único que ha mantenido viva una técnica, a partir de que Chávez

Morado decidió incursionar en otros procedimientos y ha hecho con ella murales grandiosos.