



Los relieves de José y Tomás Chávez Morado en el Centro Médico Nacional

Ana Lilia Dávila Jiménez

¿Qué es una pintura mural? ¿Cómo podríamos definirla después de noventa años de diversificación material y temática?

De acuerdo a los planteamientos de los iniciadores de este movimiento, expresados en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (SOTPE) de 1923, el muralismo buscaba ser un arte incluyente, monumental y con utilidad pública, que contribuyera a la educación de la población. Por este motivo, el contenido de las obras era un aspecto relevante, no así los medios empleados para realizarlas, al menos así fue hasta 1930. En los primeros murales se utilizaron diferentes técnicas pictóricas, con predominio del fresco, el cual fue redescubierto y modificado de acuerdo a las necesidades de los artistas.¹

A mediados de la década de los años treinta David Alfaro Siqueiros planteó una nueva orientación para el muralismo, en ella destacaba su carácter integral, es decir, situaba en igualdad de importancia la representación, la técnica, los materiales, las herramientas y la ubicación de la pintura y del espectador.² En los años siguientes hubo una gran producción de murales y una búsqueda constante de materiales compatibles con las innovaciones en la industria de la construcción que permitieran cubrir grandes superficies en espacios abiertos. El cemento fue uno de los materiales que en algunos casos se empleó como sustituto de la cal en la preparación de la superficie pictórica.³ La ventaja que ofrece este material es mayor resistencia a los impactos, sin embargo, presenta un tiempo de fraguado más corto que obliga al muralista a reducir

¹ Diego Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993.

² Maricela González Cruz Manjarrez, *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, p. 18. En 1948, Siqueiros publicó nuevamente estos postulados en la revista *Espacios*.

³ Jean Charlot utilizó el cemento en los murales de la SEP y posteriormente fue empleado por otros muralistas. John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot: La masacre en el Templo Mayor, *Memoria del congreso internacional de muralismo. San Ildelfonso, cuna del Muralismo Mexicano: Reflexiones historiográficas y artísticas*, México, UNAM/IIIE, 1999, p. 248.



el tiempo de trabajo en una “tarea”. La utilización de herramientas como la pistola de aire y el proyector fueron la respuesta a esta nueva circunstancia.

La construcción de Ciudad Universitaria en 1952 brindó a los muralistas la posibilidad de experimentar con nuevos medios materiales y conceptuales. La búsqueda de soluciones a la problemática que enfrentaba cada artista según las características de la superficie asignada (ubicación, dimensiones, relación temática con el lugar, etc.), la vinculación del público con las obras y la exposición de las murales a la intemperie motivaron una serie de cambios e innovaciones que enriquecieron la oferta pictórica mural. Uno de los protagonistas de este proceso fue sin duda José Chávez Morado, cuya producción mural es amplia e innovadora. Su habilidad pictórica le permitió expresarse con diversos materiales como el óleo, el temple, el acrílico, el fresco, el mosaico veneciano y el mosaico mexicano. Realizó además, al lado de su hermano Tomás numerosos relieves, entre los que se encuentra *Evolución y futuro de la ciencia médica en México*, en la fachada de las aulas del Centro Médico Nacional, del cual les hablaré en esta ocasión.

La temática que abordó Chávez Morado en la obra se relaciona con el progreso y los cambios que se han operado en la práctica médica. El mural contribuye a enfatizar la función del sitio, logrando la comunión de los lenguajes arquitectónico y plástico, lo cual era el objetivo final de la Integración Plástica. La incursión de los pintores en el campo escultórico no era frecuente en esos años, los límites de cada especialidad estaban claramente definidos, sin embargo, la cercanía de José Chávez Morado con diferentes arquitectos le permitió experimentar con otros lenguajes utilizando para ello materiales como la piedra y el bronce.





El relieve del Centro Médico fue realizado en cantera de diferentes tonalidades y su estado de conservación confirma el acierto en la selección del material. Afortunadamente esta sección del conjunto arquitectónico no se dañó durante el terremoto de 1985 como ocurrió con la mayor parte de los edificios que fueron demolidos y sustituidos por los actuales.

La revisión de esta obra pretende abonar en un aspecto poco estudiado del artista: su incursión en el campo de la escultura y su contribución a la pintura mural bajo el concepto de Integración Plástica.

I

Los antecedentes de la Integración Plástica son numerosos a lo largo de la historia del arte. La vinculación de las diferentes especializaciones artísticas para lograr una obra única es una constante en las construcciones más notables como la Iglesia de Santa Sofía en Constantinopla, o las edificaciones mesoamericanas, por mencionar sólo dos ejemplos distantes en tiempo y espacio. Se sabe que en todos los casos los constructores tenían conocimientos de escultura, pintura y arquitectura.

En el caso de México, desde finales de los años veinte comenzó una estrecha colaboración entre muralistas y arquitectos. El acercamiento surgió por la afinidad en ideas políticas y sociales que se concretó en obras como la Secretaría de Salubridad (1929), obra de Carlos Obregón Santacilia, con participación de Diego Rivera y Manuel

Centurión; la remodelación del Mercado Abelardo Rodríguez (1934) a cargo del arquitecto Antonio Muñoz, que reunió a una decena de muralistas nacionales y extranjeros; el museo Anahuacalli (1941) obra de Diego Rivera y Juan O’Gorman; la Unidad Juárez (1950) proyectada por Mario Pani con participación de Carlos Mérida, entre muchas otras. No obstante, fue hasta los años cincuenta que el término de Integración Plástica empezó a utilizarse de forma generalizada cuando se construyeron las principales obras “integracionistas” como Ciudad Universitaria, el Centro Médico y el hospital La Raza. No se puede dejar de mencionar que existe gran polémica sobre la aplicación del término ya que algunos autores señalan que la planeación de los conjuntos arquitectónicos no se realizó de manera grupal puesto que la participación de los artistas plásticos fue posterior a la etapa de planeación, como lo confirma el arquitecto Enrique Yáñez en el siguiente párrafo:



En el empeño de lograr en mis obras la síntesis de las artes he experimentado la imposibilidad de hacer participar a los artistas desde el primer momento, en la fase creativa del diseño arquitectónico, tanto porque en esa etapa no se cuenta aún con la aprobación de los funcionarios que encargan las obras, cuanto porque los artistas generalmente no están entrenados en los medios de representación... muchas de las obras artísticas pretendidamente integradas han sido concebidas en la etapa de terminación de los edificios.⁴

El señalamiento anterior pone al descubierto la desvinculación de los planes de estudio de las dos áreas. Hay que destacar, como lo señaló la historiadora del arte Louis Noelle, que son los arquitectos los que “...detentan una posición de

⁴ Enrique Yáñez en “Diego Rivera, la arquitectura y la integración plástica”, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México, SEP, 1986, p. 127



poder en las cuestiones de la integración”.⁵ La manifestación de rechazo por parte de un grupo de poderosos arquitectos a la Integración Plástica fue determinante en el número de obras que bajo este concepto se realizaron.⁶ La adhesión a la tendencia Racionalista que predominaba en Europa y que se manifestaba en contra de cualquier forma de ornamentación en las obras arquitectónicas, además de un marcado rechazo a los postulados muralistas y a los muralistas mismos, determinaron el destino del proyecto “integracionista”.

A pesar de esto, considero que hay obras que alcanzan una verdadera comunión entre sus elementos, como es el caso de dos relieves de Diego Rivera que no pueden dejar de mencionarse, por ser el antecedente inmediato a los realizados por Chávez Morado en el Centro Médico. Ellos son el Cárcamo del Río Lerma y el Estadio de Ciudad Universitaria.

El primero fue construido en 1950 y combinó arquitectura, pintura y escultura. Desde su planeación se consideró la participación de Rivera para unificar

⁵ Ver el artículo de Louise Noelle “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia” en *XXII Coloquio internacional de historia del arte. (In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, UNAM-IIE, 1999, pp.537-551.

⁶ Enrique del Moral en *El estilo. La integración plástica*, México, Seminario de cultura mexicana, 1966, pp. 31 y siguientes.



forma y función del edificio. Invitado por el arquitecto Ricardo Rivas, Rivera propuso, como en muchas de sus obras, combinar elementos del pasado indígena con la representación de los avances tecnológicos. El relieve es una representación del dios Tláloc construido para ser visto desde arriba; la deidad se encuentra cubierta de piedras de colores y azulejos. Su forma ondulante, de la cual sólo aparece la cabeza y parte del cuerpo, conduce al espectador hacia el interior del Cárcamo, depósito que fue pintado de piso a techo narrando la génesis de la primera célula, la cual tuvo lugar en un medio acuoso y posteriormente se agrupó para dar origen a formas pluricelulares hasta la conformación del hombre, que en la representación de Rivera hace posible la distribución del agua.

La segunda obra que Rivera definió como “un cráter arquitectonizado” pero que también podría mirarse como una construcción prehispánica con relieves policromos (inacabados según el proyecto original) cubiertos con mosaico mexicano, enfatizan la importancia del deporte para conformar una población sana y fuerte. La construcción del estadio tiene como finalidad según la representación de Rivera, promover la práctica deportiva entre las nuevas generaciones.

Un aspecto que llama la atención de estas obras es la incursión de los pintores en un área ajena a su práctica cotidiana, lo cual asumen como parte de los retos de la nueva relación artística, así lo expresó José Chávez Morado en uno de sus textos:



“Me referiré primero a mis experiencias en la decoración arquitectónica con relieves escultóricos. Aclararé que no soy escultor, mas creo que siento, entiendo, la tercera dimensión; así cuando el arquitecto Enrique Yáñez... me encargó decorar íntegramente el cuerpo de aulas del Centro Médico, no me pidió pintarlo, ni tampoco revestirlo de mosaicos, me pidió que proyectara relieves.”⁷

De esta manera, Chávez Morado comenzó a trabajar con nuevos materiales y técnicas, cambió la aplicación directa del color en el muro por el uso indirecto ya sea a través de la talla en piedras de diferentes tonalidades, o adhiriendo mosaicos y piedras de colores sobre la superficie, o bien utilizando pátinas que proporcionan a las piezas de metal fundidas tonalidades diversas.

El reto al que se enfrentaron los muralistas al incursionar en el campo escultórico no fue sencillo, y aunque estaban habituados a trabajar en grandes superficies, carecían del manejo de la forma tridimensional, aún así, fueron contratados para trabajar al lado de grandes proyectistas como lo señala José Chávez Morado en las siguientes líneas:

“Los escultores no habían tenido las oportunidades que tuvieron los pintores de adquirir en el trabajo monumental mural, el sentido de composición en planos

⁷ José Chávez Morado en José Chávez Morado. *Su tiempo, su país*, México, Gobierno del estado de Guanajuato, 1988, p.154.



y el manejo de temas complejos, por lo que cuando llegó la demanda de hacer relieves u otros elementos que se integraran a la nueva arquitectura, los arquitectos llamaron a algunos pintores, entre ellos a mí.”⁸

Hay que señalar que algunos escultores también se involucraron en este proyecto, como es el caso de Francisco Zúñiga, quien desarrolló una gran cantidad de relieves utilizando barro, piedra y bronce, y Manuel Felguérez, que realizó alrededor de 30 murales en México y en Estados Unidos, utilizando materiales reciclados.⁹ Para dichos artistas la Integración Plástica no representó un cambio sustancial en su trabajo pues se trató solamente de una adaptación al manejo del espacio mientras que para los pintores muralistas representó un cambio sustancial que amplió en gran medida sus posibilidades creativas.

II

El trabajo que realizó José Chávez Morado en 1957 en el Centro Médico consistió en cubrir con relieves 550m² de superficie, los cuales corresponden a la fachada

⁸ *Ibidem*, p. 156.

⁹ Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez: Muestra antológica*, México, SEP/INBA, 1987.



del edificio de aulas y los tableros laterales.¹⁰ El volumen inclinado de las aulas está suspendido y su apariencia es más cercana a una escultura que a un edificio. Los relieves fueron realizados por 25 canteros coordinados por el escultor Tomás Chávez Morado, hermano del pintor, utilizando cantera de diferentes tonalidades, que van de los rojos a los grises. **I-1**

Los relieves son una secuencia narrativa que inicia en la parte central de la construcción representando la pareja original parada sobre una serpiente, símbolo del conocimiento y elemento unificador de las secciones del relieve. **I-2** Los cortes temporales de la narración están marcados por la estructura ondulada de las aulas, sin embargo, hay elementos integradores que proporcionan continuidad a la lectura.

En ambos lados de la composición se desarrolla una línea temporal que da cuenta de los cambios operados en la práctica médica en las diferentes etapas de la historia nacional. El lado izquierdo corresponde al pasado indígena y al periodo novohispano; el primero poblado de dioses controladores de las fuerzas de la

¹⁰ Raquel Tibol atribuye los relieves de las columnas a José Chávez Morado, sin embargo Lily Kassner señala que fue Federico Cantú el realizador. Lily Kassner, *Arte y arquitectura del IMSS*, México, IMSS/Artes de México, 2006, p. 144.

naturaleza y una práctica curativa basada en el conocimiento de las plantas, y el segundo, representado por los misioneros que además de difundir el catolicismo, mostraban otra forma de vida a los indígenas. **I-3,4,5,6** El lado derecho corresponde al presente, en el que se proporciona atención médica eficiente y atenta a la población y se promueve la enseñanza a las siguientes generaciones. El futuro se vislumbra prometedor para la ciencia y la tecnología. **I-7,8,9,10,11,12,13**

Los recursos formales que utiliza Chávez Morado en el relieve son diversos, en algunos casos talla la piedra creando volúmenes y en otros utiliza solamente una línea continua esgrafiada con diferentes calidades. El manejo de texturas y el cambio de alturas de los bloques de cantera contribuyen en gran medida a la solución compositiva, sin embargo, considero que el aspecto relevante de la obra es el empleo del color, recurso pocas veces utilizado por los escultores y que en este caso pone al descubierto la inclinación del artista por este elemento. La obra vista desde lejos se percibe como una composición abstracta. Y aunque hay secciones mejor logradas que otras, como lo señaló en su momento el propio artista, es indudable la importancia de esta obra y de este periodo para el muralismo. A partir de entonces se desarrollan proyectos murales utilizando materiales y herramientas tan diversas como las formas de construir. Es por este motivo que podemos decir que el muralismo no ha terminado, solamente se ha transformado.