

LA FUENTE DE PETRÓLEOS* (1952):
UN MONUMENTO ALEGÓRICO-APOTEÓTICO MEXICANO

DANIEL SCHÁVELZON

Las grandes esculturas monumentales levantadas en México entre 1930 y 1960, coincidentemente con la consolidación de la nueva estructura del poder post-revolucionario, son únicas en América Latina. La estrecha relación existente con el Movimiento Muralista, con la tradición soviética del Realismo Socialista, y con el academicismo alegórico decimonónico, las transforman en la síntesis de la profunda complejidad del arte mexicano durante la mitad del siglo, de su papel en relación con el Estado y de los mecanismos de expresión ideológica del arte. *La Fuente de Petróleos* representa así un buen ejemplo de simbología apoteótica de la industrialización del país en la década de los años cincuenta y su difícil inserción dentro de la estructura económica internacional. La llamada *Fuente de Petróleos*, en realidad *Monumento a la Industria Petrolera de México*, tal como fue denominada por sus autores, es obra del arquitecto Vicente Mendiola y del escultor Juan Olaguíbel, quienes tienen juntos una larga trayectoria en este tipo de trabajos. Juntos realizaron la *Diana cazadora* y muchos otros monumentos que luego describimos.

El escultor Juan F. Olaguíbel nació en Guanajuato, estudió en la Academia de San Carlos a partir de 1911, bajo la influencia del Dr. Atl y las corrientes de la época, cruzando la tradición de la escultura clasicista con la moderna. Su vida está cubierta de aventuras y, por cierto, no fue fácil: relacionado estrechamente con Orozco, Siqueiros y Atl, participó en el complejo proceso cultural de la Revolución en la primera década con la fundación del diario *La Vanguardia*; luchó con las armas junto a Salvador Alvarado en Campeche, donde estableció relaciones con Miguel Ángel Fernández;¹ se trasladó luego a Mérida, donde trabajó como dibujante. Entre las peripecias de su vida revolucionaria, fue fusilado con varios compañeros, habiendo tenido la suerte de que incluso el tiro de gracia no fuera mortal, pero que le dejó inutilizado un brazo y marcas indelebles en el cuerpo por toda la vida. Pese a eso siguió dibujando, hasta que Venustiano Carranza le consiguió una beca para trasladarse a New York en 1918, a fin de

¹ Daniel Schávelzon, "Miguel Ángel Fernández y la arquitectura prehispánica (1890-1945)", *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, vol. 8, pp. 84-93, México, 1986.

que allí le hicieran las operaciones necesarias para recuperar, por lo menos parcialmente, el uso del brazo y de la mano. Permaneció en esa ciudad hasta 1921 bajo el mecenazgo de Enrique Caruso, el célebre cantante de ópera, quien le ayudó a ubicarse como ayudante del escultor Gutzon Borglum. Junto a él trabajó en esculpir las cuatro cabezas de los presidentes de Estados Unidos en el monte Rushmore, quizá el ejemplo de escultura monumental de mayor tamaño en el mundo. Sin duda allí definió sus características formales, que más tarde irían a determinar toda su obra.²

En 1921 regresó a México, haciendo desde entonces obra constante y siempre conexas con lo monumental. En forma individual había hecho antes de 1921 el *Monumento a la Bandera* de Tuxtla Gutiérrez, Chis. (1913) y el del General Anaya en la Ciudad de México el mismo año; luego el de Juan Escutia en Tepic, Nay. (1915), los de Morelos en Selva Playa, en Río Colorado y en Uruapan, Mich., y más tarde otro en Caracas. Su obra más conocida es el *Monumento al Pipila* en Guanajuato, de 1919. Junto con Vicente Mendiola hizo el *Monumento a los Hombres Ilustres* en Guadalajara, Jal., un monumento ecuestre en el Hipódromo de las Américas (1919), la ya citada *Diana Cazadora* (1920), los monumentos a los Niños Héroes de Guadalajara (1921), a Morelos en Cuernavaca (1921), el de Benito Juárez en Toluca, Méx. (1921), la fuente monumental de la Avenida Insurgentes, actualmente reducida de tamaño, y varias otras.

El autor del proyecto de la *Fuente de Petróleos* fue Vicente Mendiola, quien también hizo los bocetos preliminares de las estatuas. Mendiola nació en El Oro, Méx., en 1900; estudió arquitectura con los miembros de la primera generación de la arquitectura moderna de México: Juan Segura, José Villagrán García y otros, y se recibió en 1925. Sus primeras obras ya han sido publicadas. Son interesantes por su modernidad, en especial las Escuelas al Aire Libre de 1925-26 hechas con Roberto Álvarez Espinosa.³ Sus edificios tempranos más conocidos fueron el edificio de la Alianza Ferrocarrilera, junto a Carlos Greenham y Luis Alvarado en esos mismos años, y más tarde la Inspección de Policía y Cuartel de Bomberos en la esquina de Revillagigedo y Artículo 123. Sus características iniciales eran el *Art Decó* sobrio, recubriendo edificios de concreto y de planteo modernista y funcional. Pero su mayor interés estuvo desde temprano en la archi-

² *Monumento a la Industria del Petróleo*, Editorial Stlyo y Pémex, México, 1952.

³ Daniel Schávelzon, "Vicente Mendiola, Escuelas al Aire Libre", *Traza* No. 5, p. 3, México, 1983, y "Los orígenes de la arquitectura moderna en México: las Escuelas al Aire Libre (1925-1927)", *Documentos de arquitectura y americana* No. 21, pp. 68-75, Resistencia, 1986.



Figura 1. Vista de la fuente en su emplazamiento original.

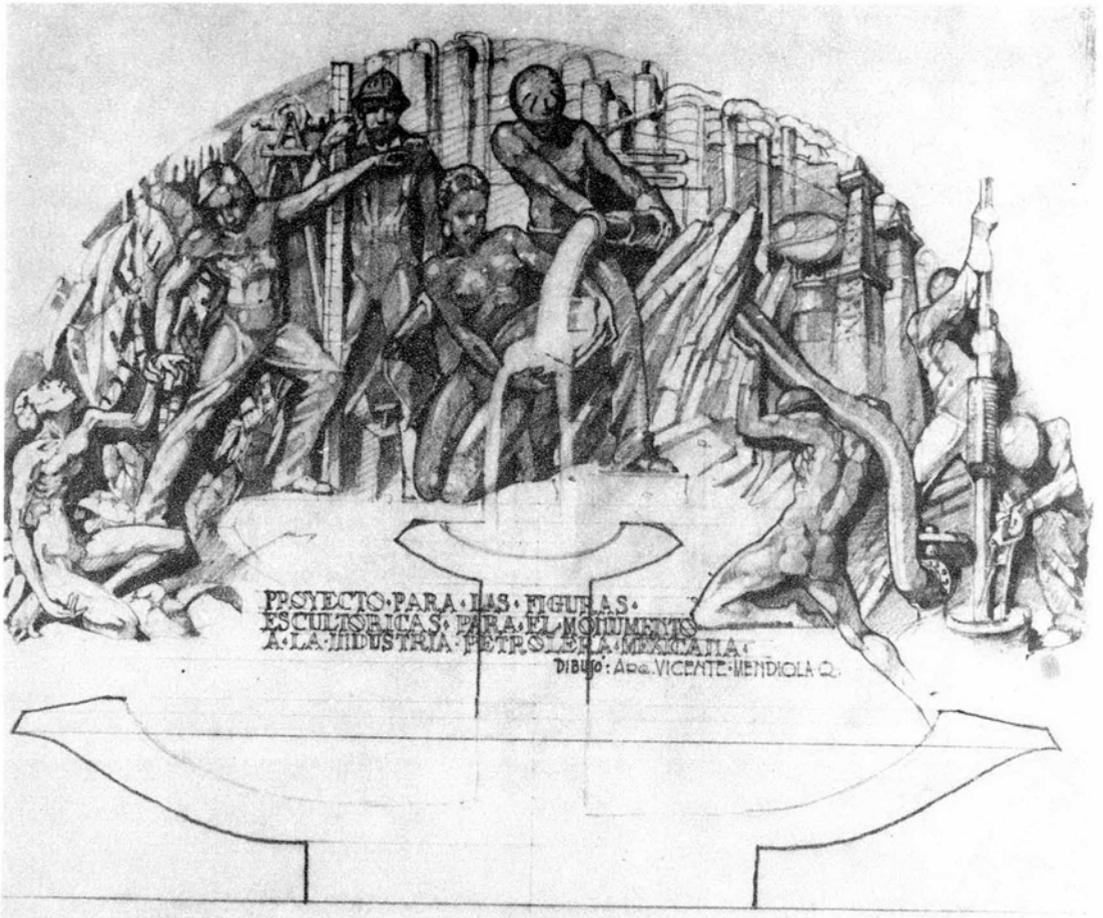


Figura 2. Proyecto original de Vicente Mendiola hecho en 1950. Obsérvense las diferencias con lo construido. En particular la disposición de los cuerpos y el movimiento general de la composición.

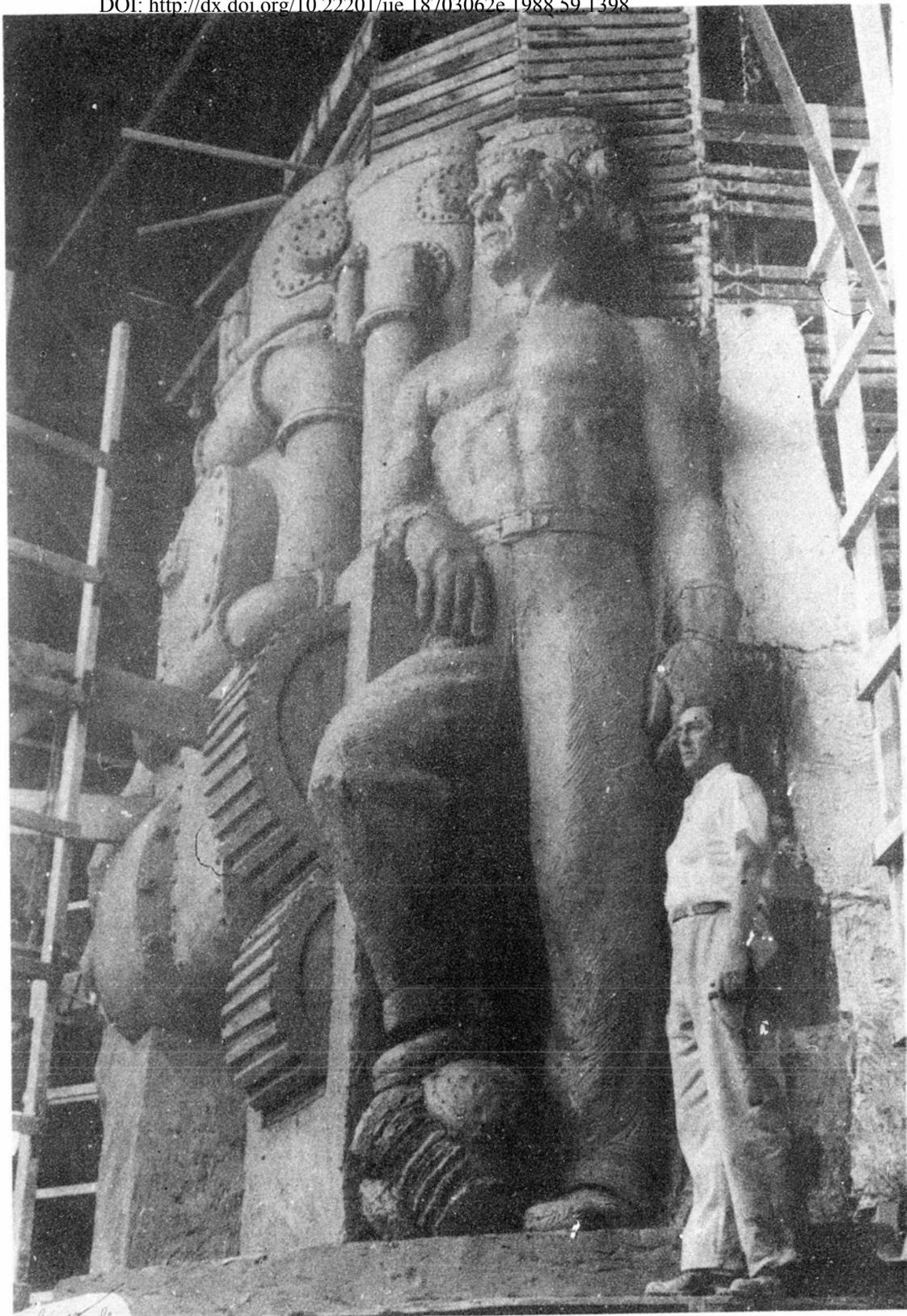


Figura 3. La estatua del obrero manual, autorretrato del escultor Juan Olgüibel quien posa a su pie. Foto de 1951.



Figura 4. Conjunto alegórico tal como fue completado: la Victoria desnuda, a sus lados los autorretratos del arquitecto Vicente Mendiola y del escultor Juan Olgüibel, y atrás los dos grupos de los perforistas y la nacionalización de 1938.

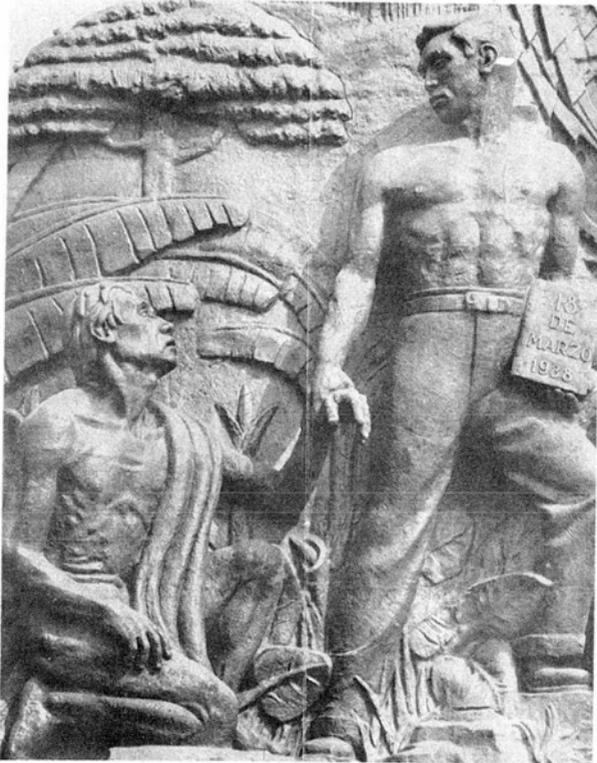


Figura 5. Grupo escultórico alegórico de la nacionalización petrolera: el obrero manual rescata al indígena oprimido gracias a la Ley del 18 de marzo de 1938.

itectura y el arte, impulsado por su mentor intelectual, Federico Mariscal.⁴ Esto lo llevó a distanciarse de Juan O'Gorman y José Villagrán, ya que su obra posterior se enraizaría en la búsqueda de un neocolonial adaptado a la construcción moderna. Así construyó los mayores ejemplos de ese estilo, tan de moda en su época y luego tan criticado, como son el Palacio Federal de Toluca (1948), el Palacio Municipal de Guadalajara (1952) y la terminación de la Catedral de Toluca (1951-79). La lista de sus obras es realmente enorme, pero podemos recordar el Hospital de Tampico de 1934, la Aduana de Tijuana de 1938, el Plan Regulador de Nuevo Laredo de 1938, y más tarde los de Mexicali y Ciudad Juárez; la Aduana de Acapulco, el pabellón de México en New York de 1939, el edificio de Petróleos Mexicanos —y luego Edificio de Gobernación en la Av. Reforma (sólo el cuerpo moderno delantero)—, el Sindicato de Trabajadores Petroleros de la calle Guerrero, el Edificio de Estadísticas y tantos otros. Su eclecticismo le permitió, al manejar con calidad las vertientes formal-funcionales de la modernidad y la estética clásica y colonial, hacer obras significativas dentro de todas las variantes formales. El significado de o la crítica a esta alternativa ecléctica en pleno siglo XX es un trabajo imposible de hacer aquí; queda abierto como uno de los temas aún no estudiados con la profundidad debida en la bibliografía de la arquitectura mexicana.⁵

El monumento a la Industria Petrolera de México, tal como estaba originalmente ubicado, se hallaba en una glorieta, en el centro de intersección de las avenidas, en el sitio en que había funcionado una estación de gasolina. Para lograr salvar el desnivel que la calle tenía, fue construida una plataforma de tierra cubierta con pasto, más elevada por el lado norte. El monumento propiamente dicho está compuesto por un juego de fuentes superpuestas, y por un enorme pilar de cantera sobre cuyas caras se ubica el grupo alegórico esculpido. Este último está compuesto por varias figuras que representan, con un ritmo ascendente, la liberación económica mexicana mediante la nacionalización de la industria petrolera en 1938. El conjunto tiene 55 m. de diámetro y 18 m. de alto, y su construcción demandó dieciocho toneladas de bronce. Fue proyectado en 1950 e inaugurado en 1952.

⁴ Louise Noelle y Daniel Schávelzon, "Monumento efímero a los héroes de la Independencia (1910) de Federico Mariscal", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* No. 55, pp. 161-169, México, 1986.

⁵ Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana*, INAH, México, 1964, y Enrique X. de Anda, "Las tres primeras décadas de la arquitectura mexicana del siglo XX", *Documentos de arquitectura nacional y americana* No. 18, pp. 71-74, Resistencia, 1985.

El grupo escultórico superior posee un grupo central formado por torres petroleras y un ferrocarril, alrededor del cual se encuentra un grupo —que podemos llamar norte— que muestra a tres obreros perforando un pozo, y a su lado un obrero en postura altiva. En el lado sur el grupo nos muestra a un indígena arrodillado, humillado por la carga de la dependencia económica en medio de exuberante vegetación tropical; a su lado y tendiendo la mano para redimirlo y salvarlo, un obrero —con pantalones en lugar de semidesnudo— que lleva en sus manos el texto de la Ley del 18 de marzo de 1938. A su lado el trabajador intelectual, con camisa y planos en la mano, y entre éste y el obrero manual se levanta airosa la monumental Victoria, desnuda, a cuyos pies surge un chorro de agua que mana hacia la fuente, como petróleo derramado. Atrás de ella, grandes contenedores cilíndricos y tuberías cierran la composición alegórica.

Hacer un análisis formal de este monumento nos lleva a revisar su génesis en manos de Mendiola. Para ello una carpeta inédita con sus planos y perspectivas nos muestra y explica el proceso de diseño desde sus inicios.⁶ La propuesta inicial de Mendiola era la de una glorieta con dos fuentes semicirculares y en el centro un pilar de proporciones monumentales, cerca de 60 m. de alto, con una alegoría al frente. Más tarde, y a lo largo de varios proyectos, se fue reduciendo la altura del pilar hasta 18 m., y se fue definiendo la composición. Un detalle muy importante, difícil de notar a primera vista, es que *las dos figuras, el trabajador intelectual y el manual, son los retratos de Mendiola y Olaguíbel*. En un acto de difícil interpretación, ellos mismos quedaron identificados en el bronce para la posteridad. Se trata de retratos detallados de ambos, siendo Mendiola, como arquitecto, el que representa al intelectual y Olaguíbel, como artista, al obrero manual. Esto obligó a darle mayor importancia a ambas figuras dentro del grupo y a ponerlas de frente; el caso del obrero manual es el más claro, ya que en todos los proyectos éste estaba siempre de espaldas.⁷

En general, es evidente que estamos frente a una composición académica, de filiación clasicista, que utiliza incluso alegorías decimonónicas como son las ruedas con rayos para simbolizar el ritmo del progreso, las ruedas dentadas para identificar a la industria, las retortas alquímicas y, salvada a último momento, una manguera de petróleo como cornucopia moderna. La Victoria sin alas, desnuda y campeando triunfal en la posición más elevada, el obrero salvando del oprobio al indígena subyugado y desnudo, son todos

⁶ *Monumento a la Industria Petrolera Mexicana*, carpeta del Departamento Central de Ingeniería Civil y Arquitectura, Pémex, 1951.

⁷ Comunicación personal de Vicente Mendiola en 1984, quien poseía las fotografías de ambos, posando en el taller frente a sus respectivas esculturas.

ejemplos de esta forma de proyectar de tradición decimonónica, tan cara aún a las élites en el poder. La distancia de casi medio siglo recorrido entre las pinturas alegóricas del Palacio de Comunicaciones del Porfiriato, y la *Fuente de Petróleos* de Miguel Alemán, marcan dos extremos de un mismo arco en la escultura alegórica-oficial-monumental del México moderno.⁸

La tradición de la escultura conmemorativa fue herencia y continuidad del siglo XIX. Llevada al apogeo durante el Porfiriato —el *Monumento a la Independencia* de Antonio Rivas Mercado de 1910 sería su culminación— intentaba a su vez glorificar ante las masas los *conceptos* de la ideología positivista del poder como la Libertad, la Independencia y tantas otras, o a los héroes de la patria.⁹ Era la materialización de los principios del Catecismo Positivista de Augusto Comte en su máxima expresión. Pero si bien los años de la Revolución modificaron la situación, con la consolidación de la nueva estructura de poder en la década de 1930, el Estado nuevamente se transformó en el comitente principal para grandes monumentos dedicados a glorificar a los nuevos héroes o las nuevas ideas; o incluso a viejos héroes e ideas, retomados como símbolos resemantizados para el consumo de las grandes masas. Así nacieron obras faraónicas, de mayor o menor calidad por cierto, que son sin duda símbolos urbanos, y más aún, cumplieron en gran medida su papel: el monumento a Álvaro Obregón, el de los Niños Héroes o la Fuente de Petróleos son definitivas de espacios de la ciudad, e incluso identifican y representan las áreas urbanas en las cuales se encuentran. El caso del *Monumento a la Revolución* de Oliverio Martínez sobre la remodelación hecha por Obregón Santacilia, del nunca terminado Palacio Legislativo de Porfirio Díaz, así lo demuestra.¹⁰

Lo interesante es que todos estos ejemplos reúnen los mismos elementos compositivos básicos: simetría, ubicación en puntos urbanos especiales, estatuaria realista, simbología académica o inscrita dentro del Realismo Socialista; se tiene acceso a ellos a través de distancias largas que le dan perspectivas monumentales, gigantismo; materiales tradicionales. Salvo la influencia de la pintura muralista, no hay marcas de las corrientes de vanguardia de la época o anteriores, y nunca asomos de abstracción.

En síntesis, estamos frente a la respuesta de los escultores a las necesidades del Estado Post-revolucionario, interesado en enaltecer y glorificar a la Revolución y sus hombres, que consolidaron en el poder a quienes

⁸ *Monumento a la Industria del Petróleo*, Editorial Stylo y Pémex, México, 1952.

⁹ Leopoldo Zea, *El Positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

¹⁰ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", *Historia General de México*, vol. 4, pp. 303-476, El Colegio de México, México, 1976.

ahora levantan los monumentos. *La Fuente de Petr6leos* se inscribe en esta corriente, la representa, e incluso forma parte de su culminaci6n: ese mismo a6o Miguel Alem6n inaugura tambi6n el *Monumento a los Ni6os H6roes* en Chapultepec, obra de Ernesto Tamariz. Y no casualmente fue el mismo Tamariz quien dijo que “la escultura de car6cter monumental es para ser comprendida por numerosos espectadores de mentalidad y cultura media, y no s6lo por una aristocracia intelectual; por lo tanto la escultura debe ser clara y definida en sus composiciones”.¹¹

¹¹ Carla Stelleweg, “Escultura conmemorativa”, *Artes visuales* No. 8, pp. 8-12, M6xico, 1975.