

ANA ISABEL PÉREZ GAVILÁN
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Chávez Morado, destructor de mitos

Silencios y aniquilaciones de La ciudad (1949)

MITOS DE SURGIMIENTO Y DESTRUCCIÓN han dominado las narrativas de ciudades, y la ciudad de México no es la excepción. El arte del siglo XX fue terreno fértil para cuantiosas representaciones míticas del renacimiento y aniquilación de la capital mexicana; en la medianía del siglo, estas invenciones apuntaron a la creciente ansiedad sobre una presunta destrucción apocalíptica. Hoy pueden también ser integradas en la historia del uso y manipulación de imágenes por parte de diversas facciones político-culturales, con el fin de justificar el proyecto nacionalista oficial de modernidad.

En este contexto se ubican los óleos y litografías sobre imagería urbana del pintor José Chávez Morado (1909-2002), los cuales sintetizan una elaborada crítica acerca de la desintegración política a partir de los mitos del origen de la ciudad de México; se muestran, además, como ejemplo de las complejas negociaciones entre la tradición y la modernidad a mediados del siglo XX.

En 1949, el periódico capitalino *Excelsior* patrocinó el concurso “La ciudad de México interpretada por sus pintores”.¹ Chávez Morado realizó dos lienzos para ese concurso: *Río revuelto* (fig. 1) y *La ciudad* (fig. 2). Ambos cuadros representan la interrelación entre los poderes económico, político y religioso, al lado del derrumbamiento de mitos históricos nacionales, en un

1. Para información del evento, véase *Excelsior*, 27 de noviembre y 10, 11, 18 y 24 de diciembre de 1949.

territorio de crecimiento urbano sin control. *Río revuelto*, una sátira política e idiomática que alude a la violencia, la corrupción y la estratificación social, ganó el tercer premio en el concurso. Sin embargo, *La ciudad* no tuvo la misma acogida por parte de la crítica. La pintura de una mujer desnuda con tres pares de pechos que representaba a la ciudad de México fracasó en atraer la atención de la crítica. De hecho, ni siquiera fue mencionada o reproducida en las reseñas periodísticas del concurso de 1949.

Dos años después del concurso, Julio Prieto incluyó la reproducción, en blanco y negro, de *La ciudad* en su libro *Pintores de México*, publicado por Ediciones Mexicanas en 1951.² A partir de entonces no hubo sino silencio en torno al cuadro.³ Este silencio continuó en las últimas dos décadas del siglo, cuando *La ciudad* fue reproducida —nuevamente en blanco y negro— en una extensa monografía del artista escrita en 1980 por la crítica de arte Raquel Tibol;⁴ esta vez la imagen tenía una nota al pie de su fotografía: “destruido por su autor”. El historiador del arte Fausto Ramírez repitió la declaración de la supuesta pérdida de *La ciudad* en una conferencia de 1994, durante el coloquio anual del Instituto de Investigaciones Estéticas.⁵

Sin embargo, *La ciudad* nunca fue destruida. La materialidad de la pintura resistió el olvido inicial y sobrevivió su destrucción retórica posterior. Hasta antes de la muerte del pintor acaecida en 2002, el óleo perteneció a su colección personal. Chávez Morado nunca tuvo la intención de destruir su obra e ignoraba cómo tal error pudo divulgarse.⁶

2. Julio Prieto, *José Chávez Morado*, México, Ediciones Mexicanas, 1951.

3. La monografía escrita por José de Santiago consume el silencio alrededor de esta obra. José de Santiago Silva, *Chávez Morado: vida, obra, circunstancias*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1984.

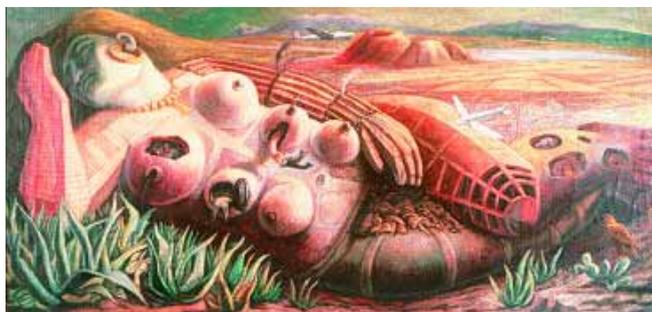
4. Raquel Tibol, *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 1980, p. 121.

5. Fausto Ramírez, “‘A río revuelto...’: una alegoría de la violencia social durante el alemanismo”, *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y violencia*, Arturo Pascual Soto (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 223. A pesar de la reproducción en blanco y negro con la misma leyenda al calce, este ensayo fue crucial para mi investigación; documentado y sintético, es el más completo análisis sobre el contexto histórico y político de la obra *Río revuelto*.

6. Fue al preparar la exposición homenaje José Chávez Morado: Modernidad de Ayer, Tradición de Hoy, muestra que tuve ocasión de curar para el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Antiguo Palacio del Arzobispado, en 1996, cuando, para mi sorpresa, me topé con este cuadro, que se creía destruido, en la propia bodega de obra de Chávez Morado, en su casa de Pastita, Guanajuato.



1. José Chávez Morado, *Río revuelto*, 1949, óleo-tela, 106 × 135 cm, Col. Acervo Patrimonial, Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado. Foto: Ernesto Peñaloza, 1994. Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía: Fam. Jaramillo Montes.



2. José Chávez Morado, *La ciudad*, 1949, óleo-tela, 77 × 161 cm. Foto: Pedro Cuevas, 1996. Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía: Fam. Jaramillo Montes.

La historia del arte está llena de este tipo de omisiones. Error inicial o acto premeditado, ¿caso el estatus ambiguo y contestatario de esta obra de Chávez Morado contribuyó a la mitificación de su destrucción? En este ensayo analizaré dos momentos: el naciente, es decir, cómo la recepción de *La ciudad*, en 1949, y los aspectos de género ahí manifiestos fueron determinantes en el silencio inicial en torno a la obra, según los siguientes cuatro factores:

Primero, ocurrió un acto retórico para desvanecerla en su primera aparición pública en la exhibición del concurso en 1949; esto facilitó su ausencia en monografías sobre Chávez Morado. Para identificar esto, hablaré sobre las condiciones del concurso, de su patrocinio público y privado y de la crítica.

Segundo, la iconografía de *La ciudad* como un paisaje de mujer en decadencia implicará situar a la pintura dentro de la prevaleciente imaginación apocalíptica sobre la ciudad entre los artistas que trabajaban en México a mediados del siglo xx y abordar las implicaciones arquetípicas y de género en desnudos femeninos, así como las influencias surrealistas en la pintura del autor.

Tercero, las condiciones de una economía socialmente jerarquizada, procapitalista,⁷ en la ciudad de México en las décadas que siguieron a la segunda guerra mundial se confrontarán con la postura comunista del artista al criticar a instituciones del poder religioso, a la educación y la política. Especial atención merecerán las aparentes contradicciones del progreso y la modernidad implícitas en su producción, en contraste con obras antifascistas que denuncian la violencia y la opresión.

Finalmente, para explicar el conflictivo aunque fundamental papel en el olvido de dicha obra, me enfocaré en los aspectos del simbolismo político y religioso frente a la modernidad en el trabajo de Chávez Morado. La última parte de mi estudio se centrará en la obra *La ciudad*, imagen de una “mujer” recostada a manera de un paisaje de la sociedad mexicana en 1949. A partir de ella analizaré los esquemas de poder y conocimiento que le ha tejido la propia historia del arte mexicano, con el fin de aproximar las múltiples dimensiones⁸ que en ella convergen, al igual que en la narrativa del pintor.

7. La ausencia de inversión extranjera y el proteccionismo a la industria nacional marcaron el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952). Alemán Valdés, Miguel, *Enciclopedia de México*, 1970, 12 vols.

8. Nkiru Nzeagu encuentra en el concepto de multidimensionalidad los muchos aspectos de la creación que dan forma a una obra de arte, incluyendo la espiritualidad. *Contemporary Textures: Multidimensionality in Nigerian Art*, Nueva York, ISSA, 1999.

Sin el afán de forzar continuidades, el segundo momento que analizaré es la anulación narrativa de *La ciudad*. Exploraré las implicaciones del pie de foto en Raquel Tibol (1980) y la mención de Fausto Ramírez (1994) como una elisión narrativa sobre la destrucción de la pintura y dimensionaré sus repercusiones en la historia del arte.

Los discursos hegemónicos del arte en los años cuarenta y cincuenta contribuyeron a formar una visión unificadora de la producción artística de los veinte a los cincuenta, como paradigma de arte político.⁹ En este ensayo arguyo que el sitio de *La ciudad* en los discursos hegemónicos no pudo ser construido, en gran medida, por el tono idealista y nacionalista del criticismo del arte mexicano de su tiempo, que no permitía tal crítica de instituciones políticas y religiosas, ciega a las contradicciones de orden subjetivo.

De esta manera busco contribuir a la comprensión de las imágenes urbanas en el México de mediados del siglo xx y hacer visible la elisión, por parte de la historia del arte, del óleo de Chávez Morado que alguna vez se creyera destruido.

Artista multifacético

José Chávez Morado ejemplifica las contradicciones historiográficas que intentan simplificar una personalidad multidimensional por medio de discursos nacionalistas en la historia del arte, cuando se le etiqueta como “muralista”. Nacido en 1909 en Silao, Guanajuato, personificó al artista politizado y versátil, así como al trabajador social activo en áreas de educación, crítica de arte e inclusive en prácticas museísticas.¹⁰ Abundantes escritos, tanto de su pensamiento y producción como sobre sus contemporáneos, son una de las fuentes principales para estudiar sus opiniones políticas y artísticas. Chávez Morado mantuvo una postura altamente crítica y un balance entre sus creencias y su concepción de sí mismo como artista y educador al mismo tiempo. Desarrolló su carrera como pintor, grabador, escultor, maes-

9. Me refiero principalmente al proyecto del Instituto de Investigaciones Estéticas en los años cuarenta, para construir una historia del arte mexicano en tres volúmenes: *Arte precolombino de México y de la América Central*, a cargo de Salvador Toscano (1944); *Arte colonial en México*, de Manuel Toussaint (1948), y *Arte moderno y contemporáneo de México*, de Justino Fernández (1952).

10. Después de vivir en la ciudad de México por casi 40 años, regresó a Guanajuato en 1967, para convertirse en director y museógrafo del nuevo Museo de la Alhóndiga de Granaditas.

tro, funcionario, promotor cultural, escenógrafo, escritor y crítico, museógrafo y muralista-arquitecto.

Trabajador en las plantaciones de naranja en California (1925), así como pescador y jornalero en la industria del salmón en Canadá y Alaska, José Chávez Morado conoció el trabajo duro en sus tiempos de bracero.¹¹ Él creía en el trabajo como un acto de redención social. Entre 1930 y 1933 fue uno de los 311 716 migrantes repatriados a México a causa de la gran depresión.¹²

Las historias del arte lo identifican generalmente como muralista de la segunda —a veces tercera— generación. Compartía con Siqueiros el ideal de la “integración plástica”, movimiento a favor de la convergencia social de pintura mural, escultura y arquitectura. Su carrera se fortaleció, al igual que la de otros tantos artistas, en su labor como empleado del Estado, creando líneas de acción cultural muy fructíferas. El guanajuatense contribuyó así a la dirección de los discursos artísticos y educativos para mantener los ideales posrevolucionarios de una nación mestiza unificada.

Chávez Morado negoció espacios con las instituciones gubernamentales y la nueva burguesía adinerada, que también le comisionó obra mural. Su papel en la educación era para él tan importante que la definió como su segunda vocación. Laboró como profesor, primero sólo para “sobrevivir”,¹³ y luego fundó y rediseñó programas y talleres para escuelas de arte y artesanía, criticando las expresiones ingenuas y espontáneas promovidas por la educación artística oficial y las Escuelas de Pintura al Aire Libre (iniciadas en 1913 y muy populares hacia finales de los años veinte y en los treinta). Estas escuelas mandaban a los estudiantes a pintar sin ningún entrenamiento. Él calificó ese método como un “falso criterio del llamado ‘arte infantil’”.¹⁴

Para 1935-1936, el profesor de dibujo se había convertido en inspector de la Sección de Artes Plásticas, una dependencia de la Secretaría de Educación.

11. El programa Bracero fue un acuerdo binacional establecido oficialmente, en un primer momento, para llevar jornaleros mexicanos a los Estados Unidos a las plantaciones de caña, y durante la segunda guerra mundial, para sustituir a los hombres que se encontraban en los campos de batalla. *Enciclopedia de México*, s. v. bracerismo, 1970, 12 vols.

12. *Ibidem*, p. 423.

13. José Chávez Morado, “Señales en los muros”, discurso de ingreso a la Academia de Artes, 1985, en *José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica*, Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988, p. 168.

14. José Chávez Morado, “Arte y docencia, definición”, conferencia, 1987, en *ibidem*, p. 170.

Entonces promovió la factura de juguetes con materiales de desecho casero en escuelas primarias, argumentando en favor de la separación de artesanías, artes gráficas y escultura, por sus aplicaciones y usos prácticos. Fomentó también la autocrítica como herramienta didáctica y pedagógica. En su sección se enfocó al aprendizaje por medio de la práctica, como también se hacía en el Taller de Integración Plástica (TIP)¹⁵ que fundó, junto con otros artistas, en 1949, bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes, que entonces dirigía Fernando Gamboa.

Fue precisamente Gamboa quien, ese mismo año, participó como miembro del jurado para el concurso de *Excelsior*; por lo tanto, conocía a Chávez Morado y evidentemente apoyaba su trabajo y entusiasmo por la educación artística.

El concurso

La ciudad fue una de las dos obras que José Chávez Morado ingresó al concurso organizado por Margarita Torres de Ponce del periódico *Excelsior*, y por Inés Amor, directora de la reconocida Galería de Arte Mexicano. El concurso fue respaldado financieramente por el Departamento del Distrito Federal (DDF) y por el Banco de México. La exposición respectiva se celebró en un pabellón del Museo de Flora y Fauna de la ciudad de México en el bosque de Chapultepec y fue inaugurada el 10 de diciembre por el secretario de Gobernación, Adolfo Ruiz Cortines, en ausencia del presidente Miguel Alemán. La exposición reunió 257 cuadros de artistas profesionales y *amateurs*, nacionales y extranjeros. También incluyó una sección histórica constituida por mapas y vistas de la ciudad, además de trabajos fuera de competencia como los de Diego Rivera y del entonces recién fallecido José Clemente Orozco. Entre el 10 y el 23 de diciembre, más de 30 000 personas visitaron la exposición, un gran número para los trece días que estuvo abierta.

15. Con apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Departamento de Conservación de Edificios de la Secretaría de Educación Pública, TIP se creó para apoyar a los egresados de las escuelas de arte interesados en realizar murales con piroxilina, vinelita, poliestireno, estuco de cemento coloreado, mosaico de vidrio y cerámica. La experiencia abrigó la paleta de Chávez Morado e introdujo tehuanas en su obra, “representadas en sensuales escorzos similares a las deidades de la fertilidad de las culturas arcaicas”. Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 28.

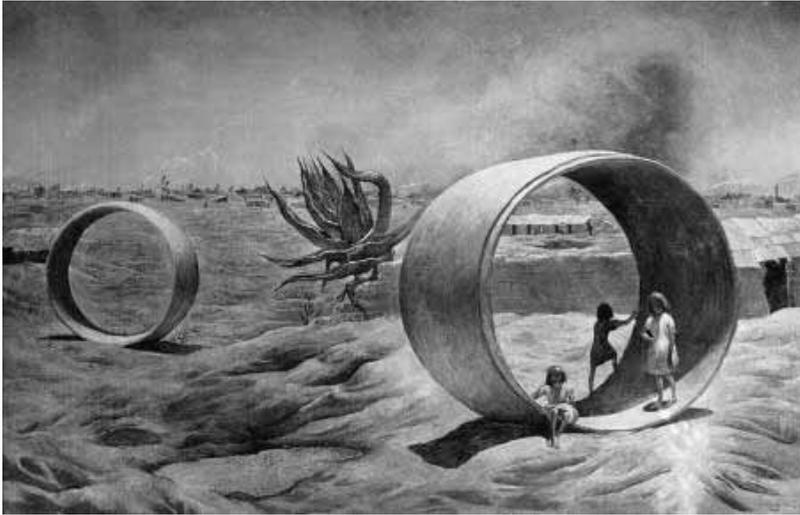


3. Juan O'Gorman, *Paisaje de la ciudad de México*, 1949, tempera-fibracel, 66 × 122 cm, Museo de Arte Moderno, INBA. Foto: Pedro Cuevas, 1992. Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Reproducción autorizada por Landucci SA de CV.

El primer lugar lo obtuvo la obra *Paisaje de la ciudad de México* (Museo de Arte Moderno) de Juan O'Gorman (fig. 3), imagen que se ha convertido en un icono de la ciudad capital, de su arquitectura modernista y del orden urbano. Sus frecuentes reproducciones en libros de historia del arte y catálogos de exposiciones han contribuido a elevar su estatus icónico.

Guillermo Meza recibió el segundo premio por *La tolvenera* (fig. 4) y Gustavo Montoya el cuarto por *La merced*. Era notable el interés de Montoya por cuestiones urbanas, que lo había llevado a presentar una exposición de 17 óleos sobre las calles de México cuatro años antes.¹⁶ Por su parte, el óleo de Chávez Morado *Río revuelto*, ahora en la colección Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, se hizo merecedor del tercer premio.

16. Montoya escribió sobre su exposición de 1945 en la Galería de Arte Mexicano: “Llevando siempre a cuestas la neurosis, se manifestó en mí, hace ya tiempo, un síntoma llamado manía ambulatoria que me obligaba a desplazarme continuamente [...] y así nació la exposición de pintura llamada Las Calles de México y más tarde, la de los Muros; ambas muestras son específicas de ese estado de ánimo que me impulsaba a recorrer, diariamente, las calles de antiguos barrios”, www.arts-history.mx/montoya/gusmon2.html.



4. Guillermo Meza, *La tolvanera*, 1949, óleo sobre tela. Foto: cortesía de la doctora Carolina Meza.

El jurado del concurso de pintura de *Excelsior* estuvo formado por respetados funcionarios en el ámbito artístico: el pintor Jorge Enciso, también subdirector del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); el museógrafo y curador Fernando Gamboa, director del Departamento y Museo de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y los historiadores del arte Manuel Toussaint, director de Monumentos Coloniales del INAH, y Justino Fernández, miembro, junto con Toussaint, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.¹⁷ Ellos publicaron sus resoluciones en la prensa del domingo 18 de diciembre con el título de “Exposición de motivos”, donde describían sus razones para la elección de los premios. En el caso de *Río revuelto* de Chávez Morado, consideraron que el artista:

17. En la convocatoria se menciona también a Alfonso Reyes como miembro del jurado; sin embargo, éste nunca apareció en la etapa final ni se explicó su ausencia en la “Exposición de motivos” [del jurado], *Excelsior*, 18 de diciembre de 1949, p. 9.

Se propuso y logró con extraordinario buen éxito una alegoría de la ciudad de México compuesta de multitud de aspectos que, en su conjunto y en el orden que se encuentran organizados, constituyen una interpretación llena de interés; no sólo en sus detalles, sino en total, la graduación del color es unificadora, así como la estructura que le sirve de base es ordenadora, de modo que puede admirarse en conjunto o en detalle, conservando el interés de una obra de fina ironía, armoniosa y sugestiva que intencionalmente tiene el atractivo de la pintura popular.¹⁸

Los criterios estético y de factura —la calidad, el color y la composición—, así como los valores de la tradición y el nacionalismo, conformaron las bases del veredicto del jurado. Esto se detecta, por ejemplo, en su admiración por el cuadro ganador de O’Gorman, *Paisaje de la ciudad*, que mostraba a un trabajador como constructor de la ciudad. La calidad artística de la pintura, la amplitud de la vista que abarcaba buena parte de la ciudad, los elementos simbólicos que “complementan la idea del ayer, del hoy y del siempre, y la poética figura de un trabajador anónimo pero efectivo constructor material de la ciudad” les merecieron sus elogios. Estas ideas —continúan en su declaración— dieron al cuadro una “positiva significación” y lo insertaron, como una expresión contemporánea, en la “serie de grandes vistas de la ciudad de México que los tiempos pasados nos han legado y en la corriente expresiva del neoclasicismo mexicano”.¹⁹

Los ya consagrados paisajes decimonónicos de José María Velasco del valle del Anáhuac dejaron sus ecos en varias de las vistas del concurso, sin olvidar, por supuesto, la propia *Ciudad* de Chávez Morado. Pero el paisaje rural, las vistas y la pintura de género que habían predominado en las representaciones de ciudades mexicanas en el siglo XIX fueron reemplazados poco a poco por paisajes urbanos en vías de industrialización, frecuentemente con matices sociopolíticos y, después, escatológicos. La transformación de la geografía y del perfil de la ciudad a través de la industria y la urbanización fue un importante motivo plástico. Antenas, edificios de concreto, nuevas calles y alumbrado, la construcción de nuevos vecindarios, las fábricas, la modernización de espacios públicos y su referencia a manifestaciones políticas, todos

18. “Exposición de motivos”, *Excelsior*, 18 de diciembre, 1949, 3ª sección, p. 10.

19. *Ibidem*, p. 9.

fueron temas desarrollados por una gran cantidad de pintores entre los años veinte y cuarenta.

Además de las cuatro piezas ganadoras en el concurso, 20 pinturas recibieron menciones de honor. La lista indica la variedad de participantes, de todas edades y procedencias, consagrados y desconocidos; incluye extranjeros, pues el concurso no estaba restringido a mexicanos. El listado, según apareció en el periódico, es el siguiente: Carlos Orozco Romero, Amador Lugo, Raúl Anguiano, Luis Nishizawa, Alfredo Zalce, Roberto Montenegro, Feliciano Peña, Fernando Castro Pacheco, José García Narezo, Roberto Berdecio, Otto Batterlin, Angelina Beloff, Nicolás Moreno, Jorge Rodríguez Moreno, Mariano Paredes, Arturo Estrada Hernández, Alfonso Alarcón, Marta Adams, Néfero y Francisco Dosamantes. De estos 20, sólo dos eran mujeres, ambas de origen extranjero: Angelina Beloff, rusa, y Marta Adams, estadounidense.

Muchos artistas habían producido anteriormente obras relacionadas con las transformaciones urbanas de la ciudad en expansión: miembros de las Escuelas de Pintura al Aire Libre como Fermín Revueltas, Fernando Leal y Gabriel Fernández Ledesma lo hicieron en los años veinte y treinta; miembros del Taller de Gráfica Popular (TGP) como Leopoldo Méndez, Ángel Bracho y Alfredo Zalce, y otros artistas, como Frida Kahlo y Pablo O'Higgins, crearon imágenes que representaban la modernización del perfil de la ciudad y los barrios industriales, las condiciones laborales de los trabajadores y su marginación social y económica.²⁰ Chávez Morado fue amigo y colega de muchos de estos artistas. También participó en asociaciones político-artísticas como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular, las cuales utilizaron el grabado como un vehículo para la protesta social y el entrenamiento artístico. Estos grupos denunciaron el imperialismo internacional, el fascismo y la corrupción de líderes de fuerzas revolucionarias populares. Los artistas involucrados en el concurso de 1949 continuaban una vasta tradición de imaginería sobre la ciudad y sus transformaciones, particularmente aquella que imaginaba su devastación y futura destrucción.

20. Para un análisis de imágenes sobre el crecimiento de la ciudad de México, véase el catálogo de la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, de Olivier Debrouse *et al.*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1991.

La exposición y la prensa

Junto con la exposición de Diego Rivera en Bellas Artes, la exposición-concurso de *Excelsior* fue uno de los dos eventos artísticos más importantes de aquel año, según el crítico de arte Jorge Palomino.²¹

Las más renombradas personalidades del medio artístico, como los pintores Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, Roberto Montenegro, Raúl Anguiano y Angelina Beloff, el escultor Ignacio Asúnsolo, la poetisa Guadalupe Amor y el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, además de los ganadores Juan O’Gorman y José Chávez Morado, estuvieron entre las 500 personas que asistieron a la ceremonia de inauguración. También acudieron miembros del jurado, como Fernando Gamboa y Jorge Enciso.²²

El Departamento del Distrito Federal (DDF) otorgó 5 000 pesos al primer premio y el Banco de México 3 000 al segundo. El licenciado Antonio Armendáriz, presidente de Crédito Hipotecario, y don Santiago Galas, donaron cada uno 1 000 pesos para los premios tercero y cuarto.²³ No es claro por qué hubo cuatro premios en vez de tres —lo cual resulta más común en este tipo de concursos—, los últimos dos divididos en sumas iguales, pero así estaba estipulado desde la convocatoria.²⁴

El periódico se jactaba de anunciar las perfectas condiciones de igualdad en que la exposición se llevó a cabo, reuniendo 150 artistas “de todas las tendencias (en cuanto a ideología y técnica), de todas las edades y de todas las capacidades”.²⁵ En galerías especialmente adaptadas para la ocasión, las obras de artistas noveles que habían tenido dificultad para encontrar un espacio para exhibir fueron instaladas junto a las de los consagrados (aunque algunas

21. Jorge Palomino, “La exposición-concurso. Un gran acontecimiento”, *Excelsior*, 18 de diciembre de 1949, 3ª sección, p. 9.

22. “Exaltación de la metrópoli a través de sus pintores”, *Excelsior*, 11 de diciembre de 1949.

23. Palomino, *op. cit.*

24. La convocatoria establece los cuatro premios y menciona un comité de selección integrado por Roberto Montenegro, un representante del DDF, Inés Amor, Eduardo Méndez y Margarita T. de Ponce. La fecha para entregar las obras era del 15 de octubre hasta el 25 de noviembre. El doctor Lara Pardo declara en una entrevista que el concurso fue un éxito dada la gran cantidad de obras que recibió, “a pesar del breve tiempo desde la convocatoria hasta la inauguración de la exposición”. Fergus, “Entrevista dominical: Dr. Luis Lara Pardo”, *Excelsior*, 24 de diciembre de 1949.

25. “Hoy a las 12, inaugurárase la gran exposición pictórica de *Excelsior*”, *Excelsior*, 10 de diciembre de 1949, portada.

de las piezas ya habían sido exhibidas en otros sitios), para revelar “una síntesis real de la sensibilidad pictórica nacional”.²⁶

“El periódico de la vida nacional”, según su eslogan, concluyó la invitación pública a la inauguración afirmando que la exposición retrataba el México inmortal: su pasado, su presente y un esbozo del futuro.²⁷

Un miembro de la embajada estadounidense, el señor La Roy Nigra, opinó que no sólo era “una magnífica demostración del gran arte mexicano y de sus grandes artistas, pero también a Estados Unidos, para mostrar una gran demostración (*sic*) del poder del periodismo en el impulso definitivo de los asuntos culturales y artísticos”.²⁸ La Roy, Fernando Gamboa y el secretario de Gobernación, don Adolfo Ruiz Cortines, remarcaron la importancia del papel de la prensa en este “noble esfuerzo de *Excelsior*, que estimula la creación de los artistas”.²⁹ En el recorrido inaugural, Ruiz Cortines declaró: “un gran compromiso se ha echado a cuestras *Excelsior*, pues una exhibición que organiza con tan buenos auspicios entraña una enorme responsabilidad”.

Sin embargo, lo que fue motivo de orgullo para los organizadores resultó ser el blanco de la crítica, que vio en la heterogeneidad de la muestra un contrastante “amateurismo” y mala calidad —pinturas terminadas aprisa para ser sometidas a tiempo al concurso— frente a valores pictóricos emergentes. Aun así, ningún crítico replicó a la decisión del jurado. Los argumentos principales para otorgar los premios se basaron en elementos formales como la calidad, composición, unidad, balance y colorido; también consideraron la sensibilidad poética, la innovación, las temáticas tradicionales, la “autenticidad” y la expresión. Al final, el jurado concluyó: “domina en casi todas un sentido de lo concreto, de lo real y vital interpretado con sinceridad, ya sea más intelectualmente, o más espontáneamente, o bien, en finos equilibrios lo uno y lo otro, siempre en plan poético”.³⁰

Múltiples aspectos de la ciudad se hicieron visibles en las obras reunidas. Según el crítico Jorge Juan Crespo de la Serna, la exposición no guardaba muchos secretos para aquellas personas interesadas en los problemas urbanos.

26. *Idem*.

27. Esta frase es absolutamente coherente con la expresión del jurado sobre la pieza ganadora de O’Gorman: “elementos simbólicos que complementan la idea del ayer, del hoy y del siempre”, “Exposición de motivos”, *op. cit.*

28. “Exaltación...”, *op. cit.*, p. 8.

29. Palabras de Fernando Gamboa, *idem*.

30. “Exposición de motivos”, *op. cit.*, p. 8.

Más bien los encontrarían “expresados con máxima claridad y hasta crudeza”, porque los autores “han presentado la ciudad nuestra tal como es, llena de contrastes, de realizaciones, de miserias y de lujos: una ciudad vieja que gradualmente se va haciendo una gran urbe moderna”.³¹

Para dar realce a la muestra —y quizá para justificarla en un contexto histórico—, los organizadores la complementaron con vistas de la ciudad desde el siglo XVI, aumentando el número de obras expuestas a 257.³² El Museo Nacional de Historia prestó mapas antiguos, impresos y pinturas, entre ellos una página del *Códice Mendocino* relativa a la fundación de México-Tenochtitlan y vistas urbanas de Pedro Gualdí y José María Velasco, así como pintura anónima de género y obras de Agustín Arrieta y Manuel Serrano. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros accedieron a participar fuera de la competencia, en tanto que la presencia del finado José Clemente Orozco se realizó a través del préstamo de dos acuarelas de la colección del doctor Alvar Carrillo, quien también prestó una obra del Dr. Atl.

Existía el deseo, al menos por parte de la crítica, de aprovechar la ocasión para iniciar el acervo de un anhelado museo de la ciudad, que no llegó a concretarse. Fue sintomático del pulso político y cultural que el tema de la competencia haya sido la ciudad capital. Tres años antes, en 1946, el DDF había convocado a un concurso de ensayo literario sobre la ciudad de México. El cronista Salvador Novo ganó ese concurso con su ensayo “Nueva grandeza mexicana”, en el cual describía una ciudad polarizada por la riqueza y la miseria extremas. Es posible que muchos de los artistas que participaron en el concurso de pintura de 1949 hayan sido influenciados por la visión optimista y al mismo tiempo denunciante de los contrastes sociales que caracteriza al libro de Novo.

Aunque no existe documentación, el propio Chávez Morado me informó en comunicación escrita que fue invitado a participar por Cementos Mexicanos, una de las industrias privadas más importantes de México.³³ En qué

31. Jorge Juan Crespo de la Serna, “La exposición ciudadana”, *Excelsior*, 18 de diciembre de 1949, 3ª sección, p. 14.

32. Doscientas treinta pinturas, más 23 en la retrospectiva histórica, y dos de Siqueiros, dos de Orozco, una de Rivera y otra del Dr. Atl suman 259, en vez de las 257 o 258 que menciona la prensa. La lista, con excepción de la obra de Rivera y la del Dr. Atl, se puede consultar en Justino Fernández, *Catálogos de las exposiciones de arte en 1949*, suplemento de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 18, México, 1950, pp. 35-41.

33. Una ironía más: sus dos pinturas tratan de destrucción e involucran, por un lado, técni-

medida la cementera estuvo involucrada en el proceso del concurso no lo sabemos, pero el simple interés de incluir artistas por parte de dicha compañía reforzaría la importancia del patrocinio en el veredicto del jurado y las lecturas de la prensa.

Por otro lado, no todos los miembros del jurado representaban la misma plataforma política, aun cuando esos cuatro varones eran directivos de instituciones gubernamentales o académicas, con la suficiente autoridad para dictar líneas de políticas culturales. Los cuatro eran personalidades sumamente respetadas en el medio cultural. Sin embargo, sería un error ver a un jurado homogéneo a raíz de la elección de los premios. Es evidente cuán variada fue la selección, sin distinguir tampoco entre mexicanos y extranjeros. La pregunta es, entonces, ¿por qué escogieron, entre las premiadas, obras con visiones tan contradictorias como la de O'Gorman y la de Chávez Morado? Es imposible tener una respuesta definitiva al respecto, pues uno se encontraría en el terreno de la especulación. *De facto*, su criterio principal fue la calidad artística, así que es posible deducir que para ellos *Paisaje de la ciudad* y *Río revuelto* implicaron una maestría en su factura. Ambas tocan la tradición y son innovadoras en su composición y concepto. Quizá la pregunta sea no por qué el jurado escogió estas vistas, sino cómo fue posible que interpretaciones tan opuestas terminaran como finalistas.

La transformación urbana

En 1949, la capital de México sufría una transformación urbana importante; los conjuntos residenciales de tipo neocolonial habían distinguido la expansión de la ciudad hacia los suburbios en los años treinta y cuarenta; sin embargo, la zona céntrica permaneció como un sitio distintivo de la identidad fundacional de la nación. Para aquel año, la arquitectura funcionalista se emparentaba con la modernidad y la democratización de las comunicaciones y de ciertos espacios públicos.

En diez años la población creció 76%, es decir de 1 757 530 habitantes en 1940 a 3 050 442 en 1950.³⁴ La construcción de carreteras, vías ferroviarias y

cas constructivas antiguas con ladrillos o piedra, o modernas estructuras con vigas de acero, pero no cemento.

34. Información del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Censo Nacional de Población de 1940 y 1950.

residencias para las familias de clase media y alta fue parte de las estrategias populistas y de optimismo del sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) para recuperar la paz después de la segunda guerra. Pero, de acuerdo con el cronista de la ciudad Salvador Novo, el optimismo decreció debido a “la inclemencia del periodo de posguerra”,³⁵ que trajo inflación, la devaluación del peso en 178% —de 4.85 a 8.65 pesos por dólar— y la pérdida de mercados extranjeros. El proyecto de construcción urbana de Alemán cargó el sello de la modernidad y la preocupación por integrar social e históricamente el legado colonial e indígena. Sin embargo, el espíritu deprimido de la gente frente a este entusiasmo gubernamental produjo un alto contraste en el contexto de un concurso sobre la ciudad de México que enfatizaba los beneficios de la urbanización en el paisaje de la capital, ciudad concebida como epítome de la modernización.

El régimen alemanista inauguró las llamadas décadas doradas (1940-1970). Comenta Jonathan Kandell: “la capital mexicana gozaba de renombre mundial como una metrópolis viva y moderna que había conseguido preservar ricos remanentes de su herencia colonial e indígena. Las fábricas, el comercio y los servicios atrajeron hordas de migrantes rurales que inflaron la población de la ciudad de México de 1.5 millones de habitantes en 1940 a 8.5 millones en 1970”.³⁶ Las consecuencias de esta política fueron pronto evidentes: aguda polarización económica y social, enriquecimiento ilícito y precipitado de los banqueros y empresarios que rodeaban al presidente. Estos asuntos fueron la mira de muchas caricaturas políticas. Chávez Morado, junto con artistas como Méndez y O’Gorman, se opusieron a los programas de la presidencia de Alemán que buscaban la apertura económica al capital extranjero. La inversión privada se convirtió en el medio para una dramática industrialización y la mejora de las comunicaciones, dos de las tareas más notables del periodo, ambas centradas en la ciudad de México.³⁷ Para Chávez Mora-

35. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Empresas Editoriales, 1967.

36. “The Mexican capital enjoyed world renown as a pulsating, modern metropolis that managed to preserve rich remnants of its colonial and Indian heritage. Factories, commerce, and service jobs sucked inhordes of rural migrants who swelled Mexico City’s population from 1.5 million inhabitants in 1940 to 8.5 million in 1970.” Jonathan Kandell, *La capital. The Biography of Mexico City*, Nueva York, Random House, 1988, p. 485 (traducción de la autora).

37. Jorge Basurto, *La clase obrera en la historia de México. Del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, 1984, p. 97.

do, sin embargo, estos empresarios y banqueros aplicaban “todo su talento y maña para echar por tierra avances constitucionales agrarios y todo lo que estorbaba para dar impulso a la capitalización desenfadada y selectiva”,³⁸ se puede ver cómo los ridiculiza en *Río revuelto*, a través de la figura inflada de capitalista como un judas³⁹ de cartón que explota derramando su dinero.

En ese óleo, Chávez Morado crea una “alegoría de la violencia social”,⁴⁰ según analiza de manera amplia e incisiva Fausto Ramírez, al cual sigo de cerca dada su gran aportación al análisis no sólo de esta obra, sino del momento que representa. Si se observa con detenimiento, la obra revela una gran complejidad respecto a la concepción de la historia y la política. Por medio de una estratificación horizontal, el artista combina singularmente una crítica sociopolítica con una alusión al derrumbamiento de mitos históricos y nacionales. Una estructura opresora, con base en las jerarquías de clase y género, postula la superioridad de la figura masculina sobre la utilización mercantilista de imágenes femeninas (vender cigarros, por ejemplo); con ello hace evidente la consecuente marginación, tanto de la tradición como de las clases populares.

La pieza ganadora de Juan O’Gorman es el epítome de esta exaltación, a la cual se añaden contundentes aspectos de género: representa el progreso como una afortunada construcción masculina, engendrada por la “poética figura de un trabajador anónimo pero efectivo constructor material de la ciudad”,⁴¹ y por la inclusión de las propias manos del artista que detienen el mapa de Tenochtitlan atribuido a Alonso de Santa Cruz (1540): presente y futuro se unen en manos del obrero y del artista de hoy. O’Gorman contrasta los valores masculinos de la industria, el progreso urbano, la tradición y la cultura, con dos figuras femeninas suspendidas en el cielo, las cuales sostienen una cartela con la leyenda “Viva México”. El papel decorativo de estas féminas semidesnudas se distingue como un adorno patriotero.

Al contrario del lienzo de O’Gorman, para José Chávez Morado la presencia femenina es muy importante en la vida cotidiana de la ciudad. El artista alza una estructura de vigas desde las ruinas prehispánicas y los desper-

38. *Chávez Morado: su tiempo...*, *op. cit.*, p. 164.

39. Los judas son figuras de papel y cartón con un armazón de alambre que se queman el sábado de Gloria en Semana Santa. Representan la quema del mal. Para la identificación de esta figura como un capitalista cercano al presidente Miguel Alemán, véase Fausto Ramírez, “A río revuelto...”, *op. cit.*, p. 228.

40. *Ibidem*, p. 218.

41. “Exposición de motivos”, *op. cit.*, p. 9.

dicios en el subsuelo, seguidos hacia arriba por las costumbres de hombres y mujeres de clase baja de tomar pulque o de esperar en la fila para comprar carne. Es bastante peculiar que el artista haya pintado una “carnicería” en vez de una tortillería, la cual representaría mejor los hábitos de consumo de las clases bajas, pero quizá lo hizo por la misma ironía que maneja en todo el cuadro. Las familias de clase media tendrían acceso a comer carne una vez a la semana, mas no a diario.

También hay un casamiento católico, automóviles, manifestaciones políticas y referencias al cine. En el siguiente registro, la escena de un crimen pasional, una mujer anunciando cigarrillos, otra publicidad de medias, una mano señalando hacia abajo y una dentadura a manera de “mordida” que se refiere a la corrupción de un policía recibiendo dinero de una mujer. Encima de esto, dos figuras tradicionales de cartón o judas de un líder “charro” del sindicato y de un banquero con petardos encendidos flotan en el aire. Las vigas sostienen a varios obreros que observan o participan en la escena. Al fondo, las chimeneas de fábricas y los edificios modernos se concentran a la izquierda, mientras la cúpula de una iglesia y las torres de la catedral metropolitana forman la perspectiva de una calle colonial a la derecha. La expresión “A río revuelto... ganancia de pescadores”, que es parte del título, alude a sacar ventaja cuando prevalece el caos. A través de la ironía en referencias idiomáticas y alegóricas, estas escenas representan una contradictoria, pero mítica, negociación entre la tradición, los géneros, las clases y la política. Sin duda se trata de una composición compleja y bien lograda, como lo percibió el jurado.

Es posible que la pintura de O’Gorman fuera entendida, en un concurso apoyado por la prensa, por instituciones financieras y corporaciones privadas como el reflejo más adecuado de una cosmovisión de clase sobre una ciudad capital idealizada y masculinizada mediante las construcciones y la urbanización. O’Gorman retrata el progreso mediante una representación “realista”, con edificios, calles y un paisaje urbano perfectamente identificable. Es una ciudad en aparente prosperidad donde el mapa de la antigua Tenochtitlan contrasta con la arquitectura moderna del sitio. La yuxtaposición de representaciones del México antiguo y moderno sugiere una continuidad narrativa entre tradición y progreso.

Para Fausto Ramírez, la ciudad fue representada en el concurso como una metrópolis moderna y, al mismo tiempo, como lugar de viejas epifanías. En las piezas ganadoras del primer y tercer premio, “la capital mexicana parece recobrar su identidad sumergida en los polvos y lodos de los siglos y resurgir

como una nueva Tenochtitlan”.⁴² De esta manera, yuxtaponer tradición y modernidad se creía necesario para la culminación del proyecto contemporáneo de identidad nacional.

Aun cuando Chávez Morado usó también metáforas de género en la ciudad como construcción, lo que crearon ambos pintores fue diametralmente distinto. Quizá estas razones expliquen por qué *Río revuelto* fue menos favorecido, al asignársele el tercer premio y no el primero. A pesar de las diferentes posturas ideológicas del cuadro de O’Gorman y de Chávez Morado, los miembros del jurado no encontraron contradicción alguna en la selección del primer y tercer premio. Más allá, en ambas piezas se reconoció la tradición de México, sea como continuación de una herencia artística (O’Gorman) o como comentario irónico en la vena de la cultura popular (Chávez Morado). A pesar de la confluencia de tradición y “originalidad” que alegó el jurado, del hecho de haber visto un “significado positivo” en la herencia clásica de la pieza ganadora y de que la decisión del jurado favoreció esta postura optimista sobre la satírica de Chávez Morado, el dictamen revela los intereses políticos sobre la prosperidad capitalista y el desarrollo urbano en juego en el momento histórico del concurso.

Apocalipsis sobre la ciudad

En 1935, el periodista Teodoro Torres escribió: “Todavía tenemos más de Tenochtitlán que de ‘Mexico City’. Nos suenan todavía mejor el ‘muy noble y leal’ que la ‘urbe cosmopolita’”.⁴³ La ciudad estaba creciendo de manera irregular, polarizándose socialmente y extendiendo sus fronteras igual hacia las Lomas —Chapultepec Heights— que a asentamientos desiguales y sin servicios. Para 1949, el crecimiento rampante de los suburbios hacía imposible conocer la ciudad en detalle. El periódico *Excelsior* así lo declaraba, identificando la urgente necesidad de un mapa de bolsillo.⁴⁴ Mientras tanto, el crecimiento capitalista llevaba a la marginación a mayores sectores de la sociedad, con el peligro potencial de violencia urbana.

42. Fausto Ramírez, “La ciudad de México vista por Juan O’Gorman en 1949”, *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, vol. 6, p. 70.

43. Teodoro Torres, “La nueva skyline de la ciudad”, *Excelsior*, 5 de mayo de 1935.

44. “Urge un plano de bolsillo”, *Excelsior*, 18 de diciembre de 1949, p. 12.

No solamente había un predominio de las representaciones urbanas, pues también la violencia fue visualmente adoptada y desarrollada a modo de una imaginería apocalíptica a mediados del siglo. Un ejemplo es *La ciudad de México allá por 1970* (fig. 5), imaginada en 1947 por Carlos Tejeda como un entorno en total desolación. En este trabajo, una grieta se abría en el pavimento de la avenida Reforma hacia el monumento a Carlos IV, conocido como El Caballito, el cual se encontraba entonces en el cruce de Reforma y Juárez, concluyendo al noroeste en el monumento a la Revolución; ese mismo eje urbano fue pintado por O’Gorman dos años más tarde, como el ejemplo que hemos visto del orden y la modernidad.

De acuerdo con los títulos, un alto porcentaje de obras en el concurso representaba pobreza, conflictos de clase y decadencia urbana. El segundo premio, por ejemplo, era una escena de niños jugando dentro de un albañal, al borde de un precipicio que marcaba los linderos de la ciudad urbanizada. Acompañado de un segundo cilindro de concreto, Guillermo Meza ubicó la escena sobre un terregal; un maguey escuálido y solitario hacía las veces de signo distintivo de la mexicanidad.

El periodista y crítico Jorge Palomino, en su reseña de la exposición, condenó los temas de miseria escogidos por los artistas y preguntó: “¿Crean los artistas que la definición de la mexicanidad se halla concentrada en los basureros?”⁴⁵ Orozco —añadió Palomino— comprendía el arte desde el punto de vista del drama íntimo del hombre, pero nunca vio la miseria afuera del hombre, significando que sólo era permisible representarla si estaba acompañada de “arte genial”.

La imaginería urbana de otros contemporáneos a Chávez Morado manifestaba la idea de una sociedad decadente, inclusive cercana al fin: una respuesta al aislamiento y la angustia provocados por la segunda guerra mundial. Nuevas mitologías apocalípticas aparecieron: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1939) de Roberto Montenegro se convirtieron en Hitler, Mussolini, Stalin y Roosevelt. *Lo que puede venir* (1945) de Leopoldo Méndez (fig. 6) no sólo testificaba una amenaza, sino el desamparo ante una posible redención nacional, representada en el águila crucificada sobre una suástica; mientras, al fondo, la ciudad de México está a punto de ser invadida por una procesión religiosa de clérigos y soldados alemanes.

45. Palomino, *op. cit.*



5. Carlos Tejeda, *La ciudad de México allá por 1970*, 1947, óleo-tela. Col. Sra. Mercedes Tejeda. Foto: Pedro Cuevas, 1992. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

En un tono similar, *Monumento fúnebre al capitalismo industrial* (1943) de Juan O’Gorman despliega un sitio urbano mítico para declararse, con violencia e ironía, en contra de los ideales yanquis, al visualizar su futuro imperial en ruinas. La crítica de O’Gorman está dirigida en contra de la ceguera de la religión, la milicia opresora, los políticos corruptos y la hegemonía estadounidense simbolizada como la estatua de la Libertad. Este ataque tan directo hacia los Estados Unidos y su imperialismo son parte de una furiosa denuncia en contra de todo tipo de abuso y opresión prevaleciente por décadas en los círculos de artistas socialistas (y comunistas) en México. El futuro de la sociedad capitalista, de cara a la promesa socialista, era su imaginada autofagia del presente.

Un personaje más cercano a la trayectoria de Chávez Morado fue Alfredo Zalce, también de provincia, en este caso de Michoacán. Fausto Ramírez y Renato González sugieren que su grabado *Pasaron por la calle principal*, de 1941 (fig. 7), pudo ser una fuente para *Río revuelto*. Chávez Morado conoció



6. Leopoldo Méndez, *Lo que puede venir*, 1945, xilografía sobre papel, 37.8 × 27.4 cm.

seguramente esa obra, dado que ambos trabajaron juntos en el TGP.⁴⁶ Pero su litografía *México se transforma en una gran ciudad*, de 1943 (fig. 8), retrata mejor el crecimiento inconmensurable de la capital y sus consecuencias. Ninguno de estos grabados fue sometido al concurso de Excelsior, pues sólo se admitían pinturas. Zalce participó con una pieza que obtuvo mención honorífica: *Fierros viejos*.

México se transforma en una gran ciudad es una imagen sintética de lo que muchos concebían como el comentario más sarcástico a la modernidad: acumulación de capital, desarrollo de proyectos arquitectónicos de interés

46. Véase la nota 27 de Fausto Ramírez, “A río revuelto...”, *op. cit.*, p. 231, en la cual comenta que Renato González le hizo notar esta similitud en la composición, “incluso en la vista al sesgo del edificio catedralicio incluido en ambas”.



7. Alfredo Zalce, *Pasaron por la calle principal*, 1941, litografía sobre papel, 37 × 25 cm. Cortesía: Beatriz Zalce.

social con favoritismos y corrupción, urbanización de ciertas áreas de la ciudad que sólo enfatizaban más la pobreza y la distribución desigual de los recursos. En dicha litografía, Zalce muestra a un niño famélico de monumental tamaño con su cuerpo desnudo, mientras hombres gigantes caminan por las calles y azoteas de edificios diminutos recogiendo la basura en sacos. Un hombre recostado —de quien sólo se ven sus enormes piernas— descansa cruzando sus pies descalzos en primer plano. Son notables los cambios de escala de personajes y edificios, así como la visión pesimista del crecimiento urbano, aspectos que coinciden con la plástica de Chávez Morado. Es por ello evidente la cercanía de ambos artistas en sus ideales artísticos y políticos en ese momento.

Los temas urbanos fueron también populares en otro tipo de medios: 71% de las películas de entonces se desarrollaban en cabarets y en los barrios bajos (*Nosotros los pobres* [1948], *Ustedes los ricos* [1949], *Perdida* [1949]).⁴⁷ Según Carlos Monsiváis, en el “Renacimiento mexicano” de los años veinte

47. Alfonso Morales Carrillo *et al.*, *Asamblea de ciudades*, México, Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes, 1992, p. 154.

“el pensamiento apocalíptico no podía ser concebido”, gracias a la efectiva movilidad social que disipaba toda duda y miedo; pero para mediados del siglo, el crecimiento masivo y las escandalosas desigualdades económicas entre la población permitieron el regreso (de finales del siglo XIX) de los miedos y las visiones milenaristas.⁴⁸

Los temas apocalípticos se remontan a algunas décadas atrás en la producción del guanajuatense. Durante los años treinta y cuarenta produjo sus más ácidas críticas en caricaturas políticas, litografías y obra de caballete, con un marcado lenguaje surrealista. La década de los cuarenta fue su periodo más apocalíptico, aunque no siempre se refiriera a una megalópolis. El artista empleó la ciudad en varias ocasiones para problematizar los mitos del pasado, como en *México negro* (1942), *El aquelarre* (1944) y *Síntomas de decadencia* (1945): extrañas combinaciones de escenarios provincianos con monstruos fantásticos en ambientes de desolación.

En *México negro* (1942), criaturas voladoras con alas de periódico acechan a un inmenso esqueleto de buey, el cual es cargado por una extraña procesión religioso-funeraria en medio de un ambiente provinciano. Así describió el pintor la manipulación ancestral de las creencias de la gente, aunque colocó también a un folclórico chinelo ataviado de colores vivos fuera de la horda apretada de gente sin rostro. Imágenes de la memoria del Bajío provinciano y de su natal Silao, Guanajuato, se tornaron en perfecto escenario de estas peregrinaciones fantásticas o ceremonias religiosas que se constituían en un espacio ritual conflictivo. Algunos personajes alejados del gentío —el chinelo, en este caso— sugieren tensión, pero también la posibilidad de rebelarse ante tal manipulación u opresión. Sobre este tipo de tensiones y el manejo de contenidos religiosos en la obra del artista trataré en un apartado posterior del texto que ocupa estas páginas.

Otra obra relacionada con el sentimiento apocalíptico es *Síntomas de decadencia*, donde San Miguel de Allende es motivo de una destrucción a cargo de criaturas aladas de aspecto demoníaco y prehistórico, entre las que destaca una calavera sexuada con senos de mujer, con cuernos a manera de diablo, montada sobre una especie de escoba. El primer plano está ocupado por un busto escultórico, aparentemente de un cementerio, sobre un pedestal clásico; desde ahí se divisan las cúpulas y torres de las iglesias sobresalien-

48. Carlos Monsiváis, “Sobre tu capital, cada hora vuela”, en *José Chávez Morado: para todos internacional*, México, Banco Internacional/Editorial Patria, 1989, p. 13.



8. Alfredo Zalce, *México se transforma en una gran ciudad*, 1943, litografía sobre papel, 31 × 39 cm. Cortesía: Beatriz Zalce.

tes del perfil de la ciudad colonial. La escultura ha sido deteriorada por el tiempo y carcomida por el excremento de pájaros; la boca semiabierta y los ojos como profundos orificios negros reflejan dolor y desesperanza; el gesto se ve subrayado en el ojo derecho, que parece haber sido vaciado; de él chorre una sustancia pardusca, provocándole una apariencia aterradora. El drama que acentúa el verde crepuscular resaltado por ciertos detalles en rojo huele a ruina y cementerio. Así es como Chávez Morado asoció ciudad y decadencia en 1945. El tema le siguió interesando hasta la década de los sesenta, pero con un tratamiento más plástico y cada vez más depurado de contenidos ideológicos.

Si colocamos la denuncia del crítico Palomino frente a la selección de la obra de O'Gorman como primer lugar, se observa en el concurso la necesidad institucional de trascender un mero reclamo en torno a la pobreza, dada la radical transformación urbana de la capital: esta selección representa el

deseo del jurado y de los patrocinadores de regular y estructurar y, de ser posible, evadir el caos urbano, o por lo menos de erradicar visualmente la miseria y la corrupción en la premiación. Inclusive en el premio de Chávez Morado, cierto aspecto “aséptico”, ordenado y cuidadosamente dispuesto, predomina —por lo menos a primera vista— sobre la inmundicia y el caos.

La Madre Tierra

Tras revisar las condiciones del concurso de *Excelsior* y la crítica que generó, la tendencia apocalíptica en la plástica urbana de los años cuarenta en México y las manifestaciones escatológicas en la plástica del propio José Chávez Morado, regreso ahora al cuadro motivo de este ensayo. Representación de un sitio femenino en ruinas en lugar de una belleza ideal, *La ciudad* fue fácilmente ignorada tanto por la prensa como por las autoridades del concurso. Una crítica marxista a la corrupción capitalista no era exactamente lo que el jurado, las instituciones gubernamentales y los banqueros que patrocinaron el concurso promovían.

Un día después de la inauguración, una caricatura de Ric y Rac que ilustraba a una mujer desnuda sentada sobre un pedestal cubierto de tela apareció en el periódico *Excelsior* (fig. 9). La modelo era meticulosamente examinada por cuatro “pintores”, paleta y pincel en mano, quienes medían las proporciones corporales de la modelo “a ojo”, para iniciar la aplicación del color en dos lienzos blancos sobre sendos caballetes. Estos cuatro hombres, de mirada intrusa, eran presumiblemente los cuatro miembros del jurado: Fernández, Enciso, Gamboa y Toussaint. Hasta un gato y un perro fisgaban desde el ventanal que se abría en el techo. Intimidada, la mujer cubría su cuerpo con sus brazos y retiraba sus ojos de las sonrisas conspicuas y la mirada ofensiva que la volvía objeto. Ella era la ciudad colonizada por las miradas masculinas que la escrutaban.

La metáfora de la ciudad de México como una mujer fue mencionada abiertamente en las críticas a la exhibición. Palomino reconocía que la ciudad tenía su propia iconografía y “al igual que una hembra hermosa, ha sido retratada por los artistas de todas las técnicas y de todas las épocas desde su primera edad”.⁴⁹

49. Palomino, *op. cit.*



9. Ric y Rac, “La ciudad de México interpretada por sus pintores”, *Excelsior*, 11 de diciembre de 1949, 2ª sección, p. 1.

En una comunicación que tuve con Chávez Morado⁵⁰ le pregunté lo que significaba la mujer como paisaje en su obra. Él respondió: “algo que amar y respetar”. Probablemente había olvidado lo que él le hizo a *La ciudad* cuando la pintó en 1949. Quizá para el artista, esta mujer-ciudad fenómeno era un signo de advertencia; ella, como la modelo desnuda de la caricatura, aleja su mirada de los efectos devastadores que la industrialización, la corrupción y el abuso de poder le han causado. ¿Indiferencia o rechazo? A este gesto volveré más tarde.

El monstruo animalesco y decadente que Chávez Morado representó como una mujer con seis senos no podía ser menos que negado ante la imposibilidad de los espectadores de colocarlo dentro de la tradición de la belleza occidental de desnudos femeninos, o aun dentro de la antigua referencia de la fertilidad como la Madre Tierra.

50. Comunicación escrita, agosto de 2000.

El lienzo de *La ciudad* fue silenciado tanto por los críticos como por el jurado: una monumental mujer desnuda, reclinada y animada a medias con desechos de tecnología, es acechada por fantasmas de mitos nacionales y habitada por la explotación. Depredación y ruina confluyen en el signo de esta mujer. Las pencas afiladas de magueyes alzan sus puntas amenazadoras desde la tierra; en medio de ellos, un minúsculo tlachiquero,⁵¹ vestido en traje de algodón, se convierte de pronto en un gigante entre los enormes magueyes; el hombre carga en el mecapal contra su frente la piel curtida de un cerdo para colectar el aguamiel y hacer el pulque. En el extremo opuesto, el águila sobre un nopal alude al mito mexica o azteca de fundación de la ciudad de Tenochtitlan.

Dos aviones sobrevuelan el cuerpo femenino a medio “construir”. Al fondo, la topografía distintiva del valle de México: los cerros de la Estrella y del Peñón cercanos al aeropuerto y el lago de Texcoco.⁵² La perspectiva aérea y distante sobre la mujer y el valle, junto con la dramática variación de escala de los objetos en primer plano, ofrece un panorama de decadencia de un capitalismo monumental. La vasta perspectiva y la inclusión del emblema nacional (el águila sobre el nopal) aluden a los paisajes del “gran” José María Velasco, a quien Chávez Morado admiraba como “pintor cumbre del paisajismo, maestro cuya influencia aún perdura”.⁵³

Sin duda, la traza regular de la ciudad es un eco nostálgico de las primeras cartografías de la recién conquistada Tenochtitlan —recordemos que O’Gorman reprodujo el mapa de Alonso de Santa Cruz en el cuadro ganador— sus cuadrantes regulares y planos, parcelados geoméricamente, poseen un perfil indiferenciado sin seña del cambio que los nuevos edificios trajeron a su relieve. Señal indiscutible de la identidad del valle, los volcanes podrían sugerir el punto geográfico desde donde fue pintada la obra, la zona industrial al noroeste de la ciudad que aquí toma el lugar de la mujer semimecánica. Irónicamente, el artista decidió cambiar su ubicación real al colocar el

51. Persona que extrae el aguamiel del corazón del maguey por medio de succión a través de un acocote.

52. Los cerros con sus características cimas planas (la arqueóloga Bridget Zavala sugirió que son semejantes a pirámides enterradas), junto al lago de Texcoco, se han convertido en la marca geográfica referencial del aeropuerto de la capital y de las zonas de acelerado crecimiento urbano al occidente de la ciudad de México.

53. Chávez Morado, “Señales en los muros”, *op. cit.*, p. 162.

volcán Iztaccíhuatl a la derecha y el Popocatepetl en la lejanía izquierda; esta ubicación falsa hace hincapié en su discurso admonitorio y añade una nota de ironía, congruente con la narrativa frecuentemente sarcástica del autor.

Extendida sobre la tierra, la mujer desnuda rememora otras representaciones femeninas asociadas a la Madre Tierra. En la tradición académica destaca *La cazadora o La amazona de los Andes* (1874-1875) de Felipe Santiago Gutiérrez,⁵⁴ desnudo de una mujer blanca tendida sobre el paisaje americano. Una imagen posterior prefiere cubrir el cuerpo femenino con el paisaje; es *El sueño de la Malinche* (1939) de Antonio Ruíz, el Corcito. Ahí la montaña se transforma en una sábana que cubre el cuerpo femenino, el cual duerme sobre una cama. El recorrido sinuoso de las calles sobre sus caderas lleva a la iglesia en el ápice, mientras en la parte inferior destaca una plaza de toros. La cabeza de esta mujer descansa sobre el lado derecho y sólo expone su desnudez en el brazo y la cara. Tanto en ésta como en *La ciudad* de Chávez Morado hay tintes y elementos surrealistas que sugieren una conexión clara con esta importante corriente artística en México en los años cuarenta.

Una fuente formal más cercana a la ideología del artista son los dos desnudos monumentales femeninos que Diego Rivera realizó en la capilla de Chapingo. De hecho, es muy probable que hayan tenido una influencia en la composición de *La ciudad*. Su autor declaró que cuando pintó sus primeros murales en Jalapa en 1936, “Yo sólo había pintado acuarelititas, y claro, me puse a saquear a Diego, ¿verdad?”⁵⁵ El concepto de aquel mural era la lucha por la expropiación petrolera representada en “una mujer desnuda cuyo cabello es el petróleo que va a los barcos”.⁵⁶ En *La ciudad*, el cabello se convierte en las montañas y el paisaje del fondo. La fusión de mujer y paisaje que ya había sido trabajada por él toma entonces una nueva dimensión.

La fertilidad ha sido un atributo femenino por excelencia, frecuentemente asociado con la naturaleza y las cosechas desde el paleolítico. Los pechos multiplicados formaron parte del simbolismo de diosas de Asia Menor, como la Artemisa de Éfeso, diosa nutridora de plantas, animales y hombres. Esta deidad arcaica presentaba en su pecho numerosas mamas colgantes, mientras

54. Pintado en Colombia, este óleo pertenece ahora al Museo Nacional de Arte de la ciudad de México.

55. Entrevista de Carlos Monsiváis, en *José Chávez Morado: para todos internacional*, México, Banco Internacional/Editorial Patria, 1989, p. 20.

56. *Idem*.

que Ishtar, diosa babilonia de la fertilidad, se representaba con un par de senos extra, de forma semiesférica, a la altura de los hombros.

Chávez Morado continuó una larga tradición iconográfica que identificaba a la mujer no sólo con la Madre Tierra, sino también con la ciudad. En la Edad Media, las ciudades eran personificadas como mujeres. Imágenes de la nación y la patria eran frecuentemente femeninas. Babilonia y la nueva Jerusalén en la Biblia eran territorios femeninos. Dentro del arte europeo de las vanguardias, había una conexión entre la mujer y la máquina en la poesía surrealista automática, como lo sugiere Katharine Conley.⁵⁷ El aspecto monstruoso, aunque reconocible, de la mujer maquinizada de Chávez Morado se relaciona con estas fantasías surrealistas y también recibe el gran impacto que pintores como Goya y Bosch le causaron tras su visita a España en 1937.⁵⁸

El surrealismo fue adoptado y adaptado en México a raíz de la inmigración de artistas refugiados de la guerra española. El fundador de esta vanguardia, André Breton, fue invitado a inaugurar la exposición de arte surrealista en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor que tuvo lugar el 17 de enero de 1940. A partir de entonces, reconocidos artistas mexicanos desarrollaron una versión idiosincrásica, a veces política, del surrealismo. El estilo ecléctico de Chávez Morado integró algunos elementos de fantasía e incongruencia característicos de esta corriente. Aunque en estos años desarrolló una importante producción surrealista, su obra ha sido preferiblemente definida, junto con la de otros mexicanos, como “realismo mágico”.⁵⁹

En su producción temprana, la figura femenina aparece en un contexto político-poético, como en el *Homenaje a Federico García Lorca* (fig. 10), donde el artista denunció la violencia de la guerra civil española de 1936. En esta

57. Desde la perspectiva psicoanalítica, Katharine Conley afirma que “one can see, in this terrifying woman-machine (if not petrifying), materialization of the fear of castration so much reassessed in psychoanalysis and, also, fear of technology that irreversibly transforms society”. K. Conley, “La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme”, en *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, pp. 82-83 (Collection Pleine Marge). Véase también *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1996.

58. Fue parte de la delegación que la LEAR comisionó para el congreso de la Alianza Internacional de Intelectuales Antifascistas en 1938 en Valencia, para instalar la exposición Cien años de arte mexicano revolucionario. Uno de sus compañeros de viaje fue el museógrafo Fernando Gamboa. De Santiago Silva, *op. cit.*, p. 10.

59. Tibol, *op. cit.*, p. 23. Prestada de la literatura latinoamericana, esta categoría resulta problemática en la plástica a pesar de ser internacionalmente aceptada.



10. José Chávez Morado, *Homenaje a Federico García Lorca*, 1936, litografía sobre papel. Cortesía: Fam. Jaramillo Montes.

litografía, un estanque toma la forma de mujer en un juego de formas positivas y negativas. Sus pechos son dos hojas de lirios acuáticos; su cabeza, cortada, una guitarra; su mano en puño se yergue entre tanques, cañones y calaveras como símbolos antifascistas de la vida, la muerte y el amor. En la esquina superior derecha un caballo con el nombre del poeta, Federico, corre con una flecha clavada en el corazón, dejando su crin al aire para que se convierta en las nubes que dan textura al cielo nocturno.

En el mismo estilo expresionista, casi cinematográfico, la serie de seis litografías *Vida nocturna en la ciudad* (fig. 11) se aproxima al uso de los espacios urbanos, a la lucha del poder y la represión, por medio de bloques negros y blancos: policías dispersan un mitin; niños callejeros hacen malabares con pelotas; carros y tranvías pasan frente a edificios y fábricas. Todo se desarrolla en un espacio plano, no diferenciado ni jerarquizado. En las escenas donde aparecen damas, éstas refuerzan el arquetipo de símbolo sexual, entreteniendo a los hombres en el cabaret o como prostitutas.

Lo que en realidad percibimos como una mujer en *La ciudad* responde a la forma de un robot, parte en ruinas, parte en construcción, cuyos fragmentos sirven ahora a fines para los que no fueron creados. Aunque su cuerpo esté hecho de materiales rígidos: ladrillos, ductos de asbesto, sillares de pie-



11. José Chávez Morado, *Por esas calles*, en *Vida nocturna en la ciudad*, 1936, litografía-papel. Foto: Pedro Cuevas, 1996. Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía: Fam. Jaramillo Montes.

dra, o blandos: tierra, barro y quizá músculos, parece un cuerpo articulado, móvil, mecanizado, pero inútil. La única parte humana de esta mujer robot es la cara. Mitad en sombras, no es indígena sino mestiza, según revelan sus facciones toscas: grandes ojos asiáticos, gruesas cejas, nariz aplanada con narinas amplias, boca olanuda y ancha como arquetipo escultural mexicanista; un collar con un elemento triangular decora su cuello y una arracada adorna su mejilla; al parecer son de oro, pero semejan adaptaciones modernas de joyería prehispánica. Su brazo derecho evoca las antiguas pirámides aztecas o toltecas, como otra figura que Chávez Morado pintó en su mural *Expresión cultural de Mesoamérica* (1964) en la sala introductoria a la arqueología del Museo Nacional de Antropología: el cuerpo indígena de una mujer fue convertido ahí en formas arquitectónicas prehispánicas con frescos, relieves y escalones piramidales. También podría ser un edificio moderno.

Una columna estriada y rota en varios tramos forma el brazo izquierdo de la construcción robótica de *La ciudad* (fig. 12), refiriéndose a ruinas de la antigüedad clásica. Humo blanco y negro sale de dos de las coyunturas rotas de su brazo estriado; columnas de humo se repiten al fondo para indicar un entorno fabril, lo que confirma el emplazamiento desde un barrio industrial de



12. José Chávez Morado, *La ciudad*, detalle, 1949, óleo-tela. Foto: Pedro Cuevas, 1996. Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía: Fam. Jaramillo Montes.

la ciudad. El matrimonio entre las tradiciones clásica y precolombina a través de los brazos de la mujer ruina, así como los rasgos faciales señalados, sugieren el origen autóctono del artista —ojos asiáticos, nariz chata y tez morena fueron sus facciones en el *Autorretrato con nana* (1948). Estos aspectos, junto con la presencia de elementos de la industria y la tecnología, aseguran que se trata de una alegoría de la ciudad de México como mestiza.

Las extremidades inferiores de la mujer-ciudad también se distinguen como ruinas: el muslo izquierdo es semejante al cuerpo caído de un dirigible, aunque su estructura está hecha de ladrillos, lo que torna imposible y frágil una estructura supuestamente ligera y fuerte. La otra pierna es un tubo enorme de desagüe, elemento que ya hemos visto en *Río revuelto* y que sugiere la suciedad que produce la sociedad moderna. Dado que el drenaje es un elemento subterráneo, implica la conexión con las raíces antiguas y/o con áreas urbanas marginales. De hecho, los albañales fueron un motivo plástico bastante frecuente en la pintura de mediados del siglo xx (Meza, Zalce), e inclusive se usaron en la publicidad para la construcción. Este motivo fue retrabajado

más tarde por el propio Chávez Morado (1960) en un óleo titulado *Pesadilla nocturna*,⁶⁰ donde un hombre camina dentro de este tipo de cilindros, que forman una fantasía orfista de círculos descentrados.

Cuerpos brotan y se apilan como materia inerte entre las piernas de este extraño ser. Los hombres, mujeres y niños expulsados de su sexo ocultan sus cabezas en la oscuridad de aquellos genitales; diferenciados sólo por faldas o pantalones, podrían ser el resultado trágico de la violación de la Madre Tierra, víctima de la modernidad.

La gran ramera

La asimilación de un territorio urbano a una mujer lleva de manera implícita la imagería bíblica del Apocalipsis.⁶¹ El signo ancestral de Babilonia, una prostituta y a la vez un territorio urbano en decadencia, describe acertadamente las “plagas, muerte, dolor y hambre” que sufre *La ciudad* de Chávez Morado: “¡Cayó, cayó la gran Babilonia! Se ha convertido en morada de demonios, en guarida de toda clase de espíritus inmundos, en guarida de toda clase de aves inmundas y detestables”. Derrumbada, infestada de corrupción y pobreza, indigentes y viciosos encuentran en ella su morada. Su fertilidad se volvió horripilante, no porque multiplicó sus caracteres femeninos —quizá en alusión a un animal con capacidad de amamantar, como la madre loba de Rómulo y Remo, símbolo del inicio de la civilización romana—,⁶² sino porque su propia capacidad de nutrir fue intervenida y alterada.

Como cúpulas de iglesia, sus pechos multiplicados, fuente y receptáculo a la vez, se elevan desde su torso y abdomen como signos de un exagerado potencial materno cuya esencia está podrida. Un patrón lineal divide su territorio superior en surcos cuadrados: la dominación sobre esta mujer se ejerce de la misma manera como la propiedad privada fracciona y delimita la

60. Reproducido en Tibol, *op. cit.*, p. 72.

61. En el libro del Apocalipsis, cuando Juan se aterra ante la figura de la “Ramera de Babilonia”, el ángel le dice: “Y la mujer que has visto es la Gran Ciudad, la que tiene la soberanía sobre los reyes de la tierra”, Ap. 17, 18.

62. Comentario de José Luis Barrios a esta pintura en el catálogo de la exposición *Visiones apocalípticas: cambio y regeneración, siglos XVI al XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo Nacional del Virreinato, 2000.

tierra. Con ello se asienta la postura marxista, con la que comulgaba el autor, en contra de la posesión imperialista de la tierra.

Una figura parece caer, desfallecida o muerta, desde uno de los pechos que es simultáneamente una bóveda de banco (detalle que, si los directores del Banco de México y de Crédito Hipotecario, patrocinadores del concurso, vieron, lo pudieron haber encontrado altamente ofensivo e insultante); arriba a la derecha, su pecho más voluminoso muestra una apertura con un trabajador dentro. Emitido desde el pezón, un líquido viscoso exuda hacia la tierra: es petróleo.

Forzoso es el referirme a la situación del petróleo en esos años y su implicación en esta obra. La nacionalización o expropiación de compañías extranjeras que dominaron la extracción de la producción mexicana fue realizada por el presidente Lázaro Cárdenas en 1938. Este gesto, tanto político como económico, fue un momento clave que forjó una identidad proletaria nacionalista. Chávez Morado profesó admiración hacia el general Cárdenas, en la época en que él y los artistas de su generación salieron a la luz: los años treinta. De él ponderó “su política nacionalista de hechos, no palabras, democrática y revolucionaria, que movilizó al pueblo de todo el país en episodios nacionales que cambiaron las relaciones estructurales tanto en el interior como en lo internacional”.⁶³ Sin embargo, los debates acerca del energético prevalecieron dentro de las políticas sindicales del Estado mexicano. A pesar del apoyo de la gente para indemnizar a las compañías extranjeras (donando sus joyas para pagar la deuda, por ejemplo), la falta de gasolina se hizo patente. La expropiación petrolera no resolvió los conflictos internos entre los trabajadores y sus líderes y el gobierno siguió siendo ineficiente en la resolución de estos conflictos a lo largo de las décadas subsecuentes.

De acuerdo con Jorge Basurto, la posición firme del sindicato que había tenido éxito en la expropiación de las empresas extranjeras ya no era viable: “Lo que los petroleros no tomaban en cuenta era que, en 1946, y con mayor razón en el sexenio siguiente, la correlación de fuerzas era diferente, pues no contaban con el apoyo gubernamental ni sustentaban un proyecto trascendente como era el de Lázaro Cárdenas, sino sólo sus reivindicaciones económicas inmediatas”.⁶⁴

63. Chávez Morado, “Señales en los muros”, *op. cit.*, p. 165.

64. Basurto, *op. cit.*, p. 175.

El Partido Comunista, al que Chávez Morado perteneció desde 1937, estuvo involucrado en las constantes rupturas del diálogo entre miembros de los sindicatos, sus líderes y el gobierno. Basurto afirma que, en diciembre de 1949, el conflicto alcanzó su clímax, y el gobierno arguyó que tenía documentación de actividades comunistas de líderes petroleros encarcelados, denunciándolos como responsables de alterar la paz pública. Desde el sindicato se aislaría a los elementos comunistas que estuvieran en contradicción con el orden.⁶⁵ Así que una faceta de la política gubernamental en relación con los sindicatos involucró la censura del liderazgo comunista en varios sectores industriales y laborales, triunfando su asimilación al régimen.

El hecho de que Chávez Morado fuera miembro del Partido Comunista no parece haber afectado la decisión del jurado. O’Gorman también lo era y recibió el primer premio. Ambos pintores eran respetados en el ámbito artístico-cultural y sus contribuciones y logros reconocidos por la cultura oficial. Chávez Morado peleó siempre contra la explotación y fue congruente con sus creencias político-ideológicas; específicamente en el ámbito artístico, defendió la integración plástica como una fuerza liberadora para el pueblo.

Dada la posición pedagógica y social del artista, así como su activismo en asociaciones artístico-políticas contra el fascismo, el capitalismo y el clero —la LEAR y el TGP, entre otras—, la mujer-ciudad pudo convertirse en un signo de advertencia y amonestación, por medio del cual la acumulación de capital, la explotación de los recursos naturales y de los trabajadores, así como la manipulación ideológica, no tendrían un futuro promisorio para la nación.

En *La ciudad*, Chávez Morado no sólo denunció la explotación capitalista mediante la representación de la inequidad, la mecanización y la corrupción, sino que también aludió a las maquinaciones del clero y la religión. Esto es claro en la víbora que sale de la cúpula-pecho rematada por una cruz, signo de la Iglesia que devora y sacude el cuerpo de un hombre que cuelga de su boca.

Es notable, en el terreno de la historia del arte, una aparente contradicción en el uso y apropiación de las obras del artista —que contienen iconografía crítica al gobierno, la burguesía y la Iglesia— por los discursos “nacionalistas” de sus patrocinadores privados y públicos, así como por las historias del arte mexicano del siglo xx. Para estudiar adecuadamente este fenómeno,

65. Fue el momento en que el término “charrismo” fue acuñado para indicar de forma peyorativa la corrupción de los líderes comprados por el gobierno. *Ibidem*, p. 200.

es necesario revisar la manera en que Chávez Morado abordó la formación de los mitos de la historia de México en el contexto de su pensamiento y de su acción artístico-política, que muchas veces reiteró tal ambigüedad.

Religión, historia y mitos

La construcción de una ciudad-mujer que incorporaba símbolos tradicionales y populares, y que fuera a la vez una crítica a poderes institucionales, confrontó al artista con varios problemas de representación. El más notable fue la dificultad de expresar lo popular y lo mítico como parte de su propia identidad y de la identidad de la nación mexicana. Chávez Morado admitió en una ocasión que no podía dejar de lado la cultura que lo vio nacer y que le dio vuelo a su imaginación. Aunque abrazó la ideología comunista, sus orígenes provincianos se hacían evidentes aún en sus piezas más radicales de los años cuarenta. En sus propias palabras describió cómo, en vez de librarse de muchas “frivolidades”, en su mente subconsciente permanecían sedimentos de la cultura de la Revolución y las leyendas populares de su infancia. Esa “carga heredada” fue reactivada al final de los treinta en San Miguel de Allende, una vez que regresó de los Estados Unidos. Reminiscente, en 1984, de la importancia que tuvo ese sitio en su desarrollo posterior, lo describió así:

pueblecito dejado al margen del desarrollo que el centro de México empezaba a experimentar; esa región guanajuatense no se parecía al Bajío, perduraban en él arcaicas costumbres de religiosidad casi feudal, frecuentemente crueles y de belleza popular intocada.

Las procesiones, las pastorelas, las danzas y también el drama social, no eran atracciones para turistas, sino parte viva de la vida del pueblo; de ahí surgieron bocetos que más tarde llevé a pintura o litografías, como *Las vírgenes locas*, *Danzantes de machetes*, *Concheros*, *México negro*, etcétera.⁶⁶

En esta cita, el pintor habla de belleza popular “intocada”, lo que lleva a una aparente contradicción respecto a su postura en contra de la narrativa oficial

66. Chávez Morado, “Mis fantasmas”, *Contacto*, núm. 11, México, 7 de enero de 1984. Citado en “Antología crítica”, *José Chávez Morado: su tiempo...*, op. cit., p. 158.

sobre la educación en las Escuelas al Aire Libre, que él había criticado severamente. Entonces había descalificado el apoyo oficial indiscriminado a las expresiones infantiles. Ahora, de manera esencialista, se refiere a una noción amplia de la vida como arte, donde la autenticidad se opone a la folclorización de aspectos que están totalmente integrados en la vida del pueblo. Al comparar el drama religioso y social con el turismo, cuestiona la mercadotecnia de lo popular como una forma invasora de apropiación del otro. “Religiosidad casi feudal”, crueldad e inocencia pueden fácilmente convertir al otro en objeto; sin embargo, Chávez Morado parece oponerse a la erotización de la mirada, más aún a una mirada turística objetivadora. De ahí que tratara de eliminar esa intervención externa, privilegiando una “autenticidad” preformativa manifestada en lo popular, regional o indígena. Aun así, su deseo de liberarse de esta narrativa objetivadora del otro está atrapado en sus propias raíces provincianas.

Puede verse aquí un cambio en el discurso del propio artista a lo largo del tiempo, de diletante anticapitalista y anticlerical en los años cuarenta a una conciencia retrospectiva (1984) que reinterpreta los elementos religiosos y populares en su obra. Esta controversia es representativa de las múltiples direcciones que puede tomar el análisis interpretativo de su producción, que debe dar cabida a los matices necesarios y, sobre todo, ser puesto en perspectiva en relación con el propio desarrollo del pintor.

El uso constante de motivos religiosos en Chávez Morado, aunque sobresaliente, ha sido poco estudiado por críticos e historiadores del arte. En la mayoría de los casos han sido señalados como parte de su interés por el folclor y la cultura popular, tan sonados en los textos de la época.

Veamos por ejemplo la inclusión de una corona de hierros en vez de una de espinas, los caballos asociados al Apocalipsis en la escalera principal de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato (considerado su mural más importante [1955]) y el dibujo *Tormenta sobre el Zócalo* (sin fecha), tres obras que tenían la doble intención de recuperar la cultura popular y atacar un poder mitificado. Referencias iconográficas religiosas y sus alusiones en títulos producen un intercambio de significados que debe ser contextualizado en el cuerpo de su trabajo y el desarrollo de su carrera, dados los múltiples valores cambiantes en ellas implicados. En los años cincuenta, por ejemplo, Chávez Morado no alcanzó a revelar estas “contradicciones” en sus obras.

La subyugación ante la religión *versus* la liberación que implica la cultura popular constituye un complejo de valores binarios en la producción del

autor. Sin embargo, la crítica ha reducido su utilización de símbolos religiosos a una posición anticlerical, ignorando las dimensiones que se revelan por medio de tensiones en una personalidad multifacética; incluso los comentarios acerca de sus críticas pictóricas más ácidas suelen ser suavizados en los discursos de la historia del arte. Es decir, el uso de símbolos religiosos y populares no debe ser considerado un acto inocente o folclórico, aun pintoresco; tampoco puede ser reducido a una crítica contra la Iglesia católica y el clero, como lo señaló Justino Fernández:

Las costumbres populares, interiores y fiestas le han dado material para su trabajo porque ha descubierto en ellas su gracia, su belleza, su fantasía y sus valores decorativos. En ocasiones aparece la crítica a través de sutil ironía, en sus cuadros, mas en todo caso éstos guardan un calor humano y una emoción poco comunes.⁶⁷

La lectura de Fernández sobre lo folclórico y decorativo en Chávez Morado tiene su referente en las categorías que el arte moderno y el contemporáneo han privilegiado en las historias del arte mexicano, así como en la elevación de lo popular a alta cultura. En realidad, esas pinturas de Chávez Morado están lejos de una “sutil ironía”, como Fernández las califica. Referirse a ellas de esta manera denota un deseo de suavizar su poder para que encajen en cierto humanismo intelectual que ve en “su gracia, su belleza, su fantasía y sus valores decorativos” lo rescatable de las masas para incorporarlo al arte culto.

Dado que la “reconstrucción de la historia y las culturas locales era central al Estado mexicano para la creación de una ‘cultura revolucionaria’”,⁶⁸ ambos, el artista y el historiador, en sus diversas prácticas y pese a sus diferencias, han abrazado un discurso oficial nacionalista definiendo lo popular como la quintaesencia de lo nacional.

Es necesario acudir a autoridades en la crítica y la historia del arte como Raquel Tibol para entender las implicaciones de la clasificación anticlerical del trabajo de Chávez Morado. Es ella quien mejor interpreta las contradicciones de su sentir ancestral frente a sus convicciones políticas. La última nota de Tibol en la más completa monografía del artista lo cita de esta manera:

67. Fernández, *op. cit.*, p. 113.

68. *Ibidem*, p. 283.

En conferencia sustentada en febrero de 1979 en la Escuela de Arquitectura de la UNAM Chávez Morado expresó: “La cultura que hemos recibido en el hogar, en la iglesia, en las obras de arte occidental, que incluye las muestras coloniales y populares republicanas, y en la vida popular, nos han permeado, son parte de la trama donde tejemos nuestras creaciones y aunque muchos hayamos dejado de ser de mentalidad y prácticas religiosas, tenemos una cultura básica judeocristiana a la cual no debemos ni podemos renunciar.”⁶⁹

Tibol trae a colación esta nota en referencia al *Cristo-Coatlicue* (fig. 13) realizado en un mural escolar de 1945, una pintura al óleo, una litografía y una tinta y gouache —*La muerte*— de 1949, que integra la mitad del cuerpo de Cristo y la mitad de la diosa azteca tallada en piedra. Para Tibol, que un niño indígena duerma contra la pierna de Cristo es “una alusión [que] da peso a la parte cristiana”. Luego añade: “Todo está dicho de manera directa, sin sutiles fantasías ni reinterpretaciones históricas. La repetición de modelos visuales, temáticos y aun alegóricos, tan sólo alterados por la sensualidad personal, denotaba un conformismo poco congruente con su confesión política marxista”.⁷⁰

Debe reconocerse la aportación de Raquel Tibol, quien, a pesar de no dar explicaciones, es la única que señala la contradicción ideológica de un artista a favor de un arte político, defensor de los principios comunistas que atacaban la religión como el opio del pueblo. Sin embargo, describir al niño de *Cristo-Coatlicue* como una alusión que revelaba la confianza en la parte cristiana, y después decir que todo en la obra es “directo”, sin fantasías sutiles, termina por no resolver el asunto. A mi parecer, las ligeras variantes iconográficas de esta obra son significativas. Analicemos el mural en el Centro Escolar Estado de Hidalgo. Su título es *Fray Antonio Margil de Jesús. La conquista espiritual*. Del lado izquierdo dos frailes con cruces en las manos avanzan para predicar; del lado derecho está

69. Tibol, *op. cit.*, p. 25. Un ejemplo de la complejidad de dichas negociaciones entre indígenas del Perú en 1990 ilumina el caso. Cuando fueron a ver al papa Juan Pablo II, durante su visita a ese país, le dijeron: “Juan Pablo II, nosotros, los indios andinos y americanos, hemos decidido aprovechar tu visita para regresarte tu Biblia, pues en cinco siglos no nos ha dado amor, paz ni justicia. Por favor llévatela y regrésasela a nuestros opresores, porque ellos necesitan más sus enseñanzas morales que nosotros”. Pablo Richard, “1492: The Violence of God and the Future of Christianity”, en Boff y Elizondo, *1492-1992: The Voice of the Victims*, Londres, SCM Press, 1990, p. 64, citado en Michael Prior, *The Bible and Colonialism. A Moral Critique*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1997, p. 68.

70. Tibol, *op. cit.*



13. José Chávez Morado, *Coatlicue (La muerte)*, 1949, tinta y gouache-papel. Col. Museo de Arte Olga Costa y José Chávez Morado. Foto: Pedro Cuevas, 1996. Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía: Fam. Jaramillo Montes.

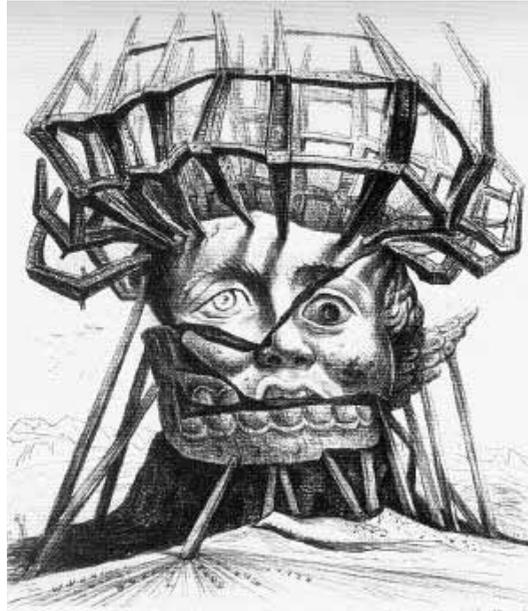
el Cristo-Coatlicue, donde la mujer de piedra cortada por la mitad da paso a una nueva etapa: la dominada por la figura de Cristo. En esta visión lineal y cronológica, el niño representa la continuidad de ese legado; sin embargo, sus pies se extienden hacia la escena de un interrogatorio inquisitorial en un segundo mural sobre *La Independencia y Morelos*. El niño fue, pues, adormecido por las fuerzas religiosas represoras y manipuladoras, y por tanto resulta totalmente congruente con la postura político-ideológica del autor.

La litografía, por su parte, integra más exitosamente, y por contraste de texturas, las mitades de ambas deidades, mientras que en el óleo desaparece el niño. Tíbol no se ocupa de estas variantes. Menciona la búsqueda de originalidad, pero concluye precipitadamente su argumento destacando la incongruencia en cuanto a las creencias políticas del autor. Desde tal perspectiva, no hay manera de discutir la dimensión de los elementos religiosos en el trabajo de Chávez Morado.

En realidad, la situación se complica todavía más al entretrejer una serie de categorías. En *Río revuelto*, la superposición de símbolos y mitos alude a una jerarquización de clases sociales en la construcción de la historia de México. Este complejo recurso es utilizado al menos en otros dos trabajos del artista realizados el mismo año de 1949. Chávez Morado ubicó en *La ciudad* una estratificación horizontal de la historia y la identidad mexicanas: sobre los campos de magueyes y las raíces del pasado impuso el “aparato” fragmentado de una moderna “superestructura”. La misma composición estratificada se muestra en la litografía *Corona de hierros* (fig. 14), una de sus piezas más impresionantes y abiertamente políticas, donde un débil andamiaje apenas sostiene la construcción monumental de una cabeza a punto de caer. Su cara está hecha de fragmentos de una mandíbula prehispánica (proveniente de un *tzompantli*); el ojo izquierdo, la nariz y la mejilla de un ángel virreinal; el ojo derecho y las cejas de una escultura neoclásica, y la corona de hierros que sale de su frente evoca la cabeza de la estatua de la Libertad. El montículo que la sostiene muestra sus entrañas ennegrecidas con aberturas de cuevas, refugio quizá de indigentes y desterrados; surcos cultivados bajo esta ruina condensan la visión marxista del autor sobre la explotación. *Corona de hierros* representa un presente en decadencia; usurpación y depredación son la suma de la historia nacional, o al menos de los símbolos que la han engendrado.

El énfasis en el derrumbamiento de los mitos nacionales constituye la conciencia histórica que Chávez Morado revela en *La ciudad*, *Río revuelto* y *Corona de hierros*, todas de 1949. Su visión no sólo refleja las ideas marxistas, sino también su acercamiento y respuesta a asuntos específicos de relevancia histórica y mitológica que se imbrican, no sin un dejo de ironía. Esta perspectiva sobre la conjunción histórico-mitológica de la vida y la opresión es, en mi opinión, absolutamente original.

Sorprende la conciencia del artista sobre los metadisursos oficiales, donde la tambaleante estructura, a punto de venirse abajo, lucha por una unidad ficticia, unidad construida con base en la historia y la identidad de México. Las tres obras resumen la postura del artista respecto al uso de motivos de la religión y de la historia: el desmoronamiento de un mito de identidad construido por la narrativa oficial para la unidad nacional, que niega y mutila el pasado, pero que usa sus fragmentos como símbolos mudos, resignificados, para construir la “gloria” de una identidad común. Las tres piezas se cuentan también entre sus obras políticas más visionarias y trascendentes.



14. José Chávez Morado,
Corona de hierros, 1949,
litografía sobre papel,
45 × 40 cm. Cortesía: Fam.
Jaramillo Montes.

Por todo lo anterior, el uso de imágenes religiosas en el contexto de una lucha artística a favor de la liberación religiosa, política y social de las conciencias sólo es entendible en el tiempo. La perspectiva del artista maduro sobre su misma obra acepta la carga ancestral de la cultura judeocristiana que lo marcó, aunque no se rindió a ella.

En muchas pinturas el guanajuatense integró una visión que no concebía ya la religión como una fuerza polar, sino como una fuerza en sí misma, como se ve en estos ejemplos: *Los reyes magos* (1933), *Las vírgenes locas* (1944), *México negro* (1945), *Réquiem* (1950), *La muerte del danzante* (1952), el mural *La abolición de la esclavitud* en la Alhóndiga de Granaditas (1955), *Cristo de los pobres* (1960) y *El señor de la columna* (sin fecha).

Los múltiples ejemplos, enigmáticos y contradictorios, sugieren que el uso de símbolos religiosos rebasa la simple oposición al orden establecido, pues también enfatizan el estado continuo de subordinación y, por lo tanto, la construcción de una identidad posrevolucionaria que fragmenta y mutila el pasado. Más aún, este tipo de obras fueron paradójicamente integradas en el discurso

nacionalista hegemónico que se presentaba como secular. Como menciona Florence Mallow, respondió a una forma de hegemonía intelectual donde coerción y consentimiento se entretrejan en el proceso de legitimación, característico de la formación de la identidad nacional en el México posrevolucionario.⁷¹

El artista que, en sus diversas prácticas, negoció con el discurso nacionalista oficial —apropiándose, construyéndolo o reconstruyéndolo, oponiéndose a él—, encontraba en las expresiones populares la “quintaesencia nacional”. Y es que la “reconstrucción de historias y culturas locales fue central en el México posrevolucionario para la creación de una ‘cultura revolucionaria’”, concluye Mallow. La aparente contradicción en el uso del discurso nacionalista hegemónico mediante una postura política contrahegemónica y el uso de iconografía religiosa, en el caso de Chávez Morado, indica fases de la apropiación y el ejercicio del poder.⁷²

Esta resignificación ayuda a comprender el papel de *Río revuelto* en la competencia de 1949, donde el jurado retomó sus símbolos para favorecer una identidad —urbana, histórica, nacional— común. Así, el lienzo pudo recibir el tercer premio, aun cuando provenía de un discurso contrahegemónico.

Sin embargo, si llevamos al extremo este tipo de conciliaciones políticas, el óleo *La ciudad* ni siquiera fue suavizado por la historia del arte o por el jurado: simplemente fue ignorado y eludido. A él regresaré ahora.

¿Destruído por el autor?

La ciudad de Chávez Morado despliega el cuerpo de una mujer como un organismo enfermo, territorio de miseria y corrupción derrocado por intereses capitalistas. Si bien la originalidad le podría haber ameritado un premio en el concurso, justo es decir que plásticamente el lienzo no está del todo logrado. La monumentalidad de la mujer, su extrañeza y los detalles anecdóticos, dramáticos o irónicos en cada rincón de su cuerpo, se ven contrastados con la pobreza del paisaje a sus espaldas. La manera en que los volcanes y los cerros de la Estre-

71. Florence E. Mallow, *Peasant and Nation. The Making of Postcolonial Mexico and Peru*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1992, p. 12.

72. *Ibidem*. Dentro de las tensiones y contradicciones del discurso democrático nacionalista, Partha Chatterjee distingue tres fases: inicio, maniobra y llegada. En esta última, una vez usados, los movimientos subalternos son políticamente excluidos (de manera parcial) de la coalición en el poder.

lla y del Peñón quedan semiborrosos en la lejanía sugiere el descuido de una paleta apresurada. Indiferenciado, el paisaje urbano pierde fuerza por no contar con referencias visibles a espacios o edificios de la capital, como en el cuadro de O’Gorman, quedando más como un relleno y quitándole contundencia a la figura principal. Una nota más sobre la carencia de timbres cromáticos: la paleta rosácea, complementada con un verde azulado de matiz grisáceo, en lugar de reforzar, suaviza el discurso dramático de tal propuesta. Sobra decir que seguramente el jurado percibió esta irregularidad en la propuesta plástica, y que fue también origen del juicio estético de la historia del arte sobre esta pintura.

La “mujer” está ausente de su cuerpo territorializado, fragmentado, diseccionado, penetrado, expuesto y devastado; ella fija su vista en su palma derecha como la única dignidad que le queda —un gesto que parece significativo en desnudos femeninos e invenciones de mujer paisaje. Ella emula a la modelo desnuda de la caricatura de Ric y Rac al volver su mirada lejos de la invasión y explotación de su cuerpo. Al no poder mover sus partes desmembradas, ella mueve sus ojos, no para confrontar a su agresor, sino para negarlo. Envuelta en sí misma, es la tierra mestiza, híbrida, que no puede levantar su puño; la patria violada que teme confrontar a su victimario, pero que aún tiene el espíritu para resistir a su opresor con indiferencia.

La figura de esta mujer, sitio de la colonización masculina, encierra una extraña combinación de pasividad y poder, destrucción y seducción. Expuesta a la mirada masculina, se cubre la vista ante el horror que su cuerpo representa. Ensimismada, es como la tierra que guarda sus secretos. Su rechazo —o su huida— al ver esa devastación de la que ha sido objeto la lleva a fijar sus ojos en su palma derecha como el único signo de dignidad que le queda.⁷³

Ella es la tierra violada por la potestad masculina. Muchos de los asuntos referidos en su cuerpo se relacionan con los poderes de gobierno, la economía o la religión, pero también con el origen mítico de México. De ahí que esta ciudad con cuerpo de mujer-animal se convierta en una metáfora de la nación, entendiendo que el Estado mexicano se construyó con base en la identificación del desarrollo y la modernización de la ciudad de México más que del resto del país.

Significativamente, la única parte humana de su cuerpo femenino es la cabeza, el asiento de la razón y humanidad en la tradición occidental. La mujer sabe

73. Al parecer, éste es un gesto relevante en desnudos femeninos y pinturas de mujeres-paisaje, como el gesto de la modelo en la caricatura publicada en *Excelsior* sobre el concurso a que aludimos.

lo que le fue hecho a su cuerpo; entonces elige desprenderse de tal realidad colonizada al voltearse hacia su mano. Un gesto de indiferencia, negación o fuga, se convierte en resistencia contra la invasión hegemónica y de clase (banqueros, sacerdotes, dueños de industrias, hasta burócratas). Su lucha viene de la formación mestiza de su alma, de la unión a la tierra que le permite tener la esperanza de un futuro diferente. José Chávez Morado se ve a sí mismo como mestizo, nacido de lo híbrido, su lucha es en pro de la liberación de la gente de la tierra, de las fábricas, de las escuelas. La mujer es, a su vez, una visión pesimista y una declaración de la resistencia de tal lucha social.

A nivel iconográfico, la construcción masiva, fragmentada, horizontal de su cuerpo y el ejercicio unilateral de un poder masculino sobre ella son debatidos entre las dos capas horizontales de la composición: mitos tradicionales en primer plano (magüeyes, el águila) y la modernización en la parte superior (aeroplanos, humo de las fábricas, edificios). Su gesto de apartarse es el resultado de la opresión que lo ha hecho inútil, que lo ha deshabilitado, y que en él ha dejado corrupción, segregación, marginalidad y muerte.

Podemos imaginar a esta mujer escuchando los sonidos de la ciudad, los trabajadores en las fábricas, aviones que irrumpen en el aire, gritos y lamentos, el crepitar de una fogata en las cuevas de su espinilla izquierda, el dinero contado en la bóveda de un banco y los sacerdotes sermoneando; ella podría percibir el olor a humo de las fábricas, a muerte y a podredumbre de su sexo; sin embargo, se ausenta de todo ello con un giro de su cabeza. En la mirada de su rostro ensombrecido suspende, enigmática, su intención.

El significado iconográfico de este gesto no se limita a la resistencia de la mujer; es posible extenderlo a los ideales políticos del artista, donde la mujer podría encarnar la nación de México en 1949. Como tal, ella representaría la posición política de Chávez Morado contra el impulso alemanista a favor de una economía capitalista que se coloca por encima de las necesidades del pueblo y que prostituye la nación en manos de inversionistas privados y extranjeros. Así, el artista se convierte en el profeta que revela la destrucción del país.

Obra compleja por la cantidad de asuntos en ella implicados, *La ciudad* rebasa la denuncia de los problemas de una megalópolis con sus cinturones de miseria, segregación social y apropiación injusta de los recursos y la tierra, evidentes durante la presidencia de Miguel Alemán. Chávez Morado eleva su crítica a un rango de género, donde los símbolos nacionalistas y el imaginario fantástico son conjurados en una contradictoria pero mítica negociación entre la tradición y la modernidad.

En la unión histórica del concurso del *Excelsior* en 1949, el jurado, los críticos, inclusive los patrocinadores, no quisieron encarar las implicaciones de una representación de la ciudad de México como una mujer en ruinas morales y físicas. Bajo ese mandato, los tiempos políticos proclamaban la prosperidad y la glorificación del pasado y presente de México. ¿Acaso los organizadores estaban resistiendo la inclusión de lo mestizo en la sociedad? Recordemos que, en el concurso, un trabajador mestizo era parte del primer premio, *Paisaje de la ciudad*, de Juan O’Gorman. Sin embargo, él podía ser admitido mientras formara parte de la construcción de una ciudad moderna y capitalista; una mujer arruinada, mestiza e infértil no tenía lugar en su estética occidental, en cuya manifestación ni el género ni la raza eran traducibles a un discurso nacionalista masculino.

Del análisis del material de prensa, me parece pertinente concluir que el concurso no jugó un papel significativo en la proyección de la modernidad artística dominante, es decir, aquella que promovía la novedad y la expresión individual(ista) sobre la tradición. Más bien, promovió una muy popular noción de la modernidad social y urbana en que lo nuevo implicaba valores democráticos y plurales que, en vez de romper con el pasado, reforzaban la identidad nacional y la persistencia de la tradición. De esta manera, se justificaba el mantenimiento del poder en manos de inversionistas aliados con el gobierno en un proyecto político-socio-cultural. En otras palabras: los patrocinadores del concurso sobre la ciudad.

En 1949 el jurado y los críticos del concurso de *Excelsior* iniciaron un silencio sobre *La ciudad*. Treinta años después, el silencio se rompió con un acto de violencia narrativa: la leyenda “Destruído por su autor” se adjuntó en las reproducciones de 1980 y 1994. La pintura recibió un veredicto de la historia del arte antes de poder siquiera ser nombrada. Esta leyenda describe un acto que recrea *La ciudad* como memoria, como ficción: un destino dramático. Ofensivamente, el acto virtual culpa al artista por su representación y su destrucción; pone un instrumento letal en manos del propio creador.

Fausto Ramírez señala sobre *La ciudad*: “un extraño e inquietante cuadro igualmente alegórico, al parecer destruido por el propio autor”.⁷⁴ Un acto terminal, sea por parte de Chávez Morado, jugándole una broma al destino, o por par-

74. Ramírez refiere esta información al libro de Raquel Tibol, en “‘A río revuelto...’”, *op. cit.*, pp. 219-220.

te de la crítica de arte.⁷⁵ Es mi interés reflexionar ahora sobre el carácter virtual de este acto narrativo, al tiempo de dimensionar y poner en perspectiva sus repercusiones en el panorama historiográfico y crítico de la trayectoria del propio artista.

La supuesta violencia de José Chávez Morado contra la obra de su creación sería un acto nihilista o rebelde. Recrear textualmente ese acto era dotarlo de poder mediante esa ausencia. La frase aniquiladora “destruido por su autor” pudo ser el resultado de una mala transcripción o de un error inicial. No lo sabemos. En las historias del arte mexicano, su “destrucción”, fuera o no intencional, tuvo un efecto que llevaba al error. La frase “destruido por el autor” fomentó el silencio sobre *La ciudad* en la década de los ochenta y la mitad de los noventa. Un acto de origen incierto que nunca tuvo lugar y que, sin embargo, consiguió transformar, temporalmente, la pintura en memoria; promovió también elisiones y ausencias en el criticismo de esta obra: fue dos años después de que Ramírez repitió la sentencia de destrucción de la pintura⁷⁶ cuando ésta reapareció en una exposición homenaje a José Chávez Morado en el Museo de la SHCP en 1996. Para efectos de la historia del arte, esa destrucción es un paralelo significativo que iguala la violencia física con una violencia narrativa, coincidente con el tema de la pintura misma: la caída de la gran ciudad.

En 1949, los críticos y el jurado de las instituciones oficiales de cultura enfrentaron visiones utópicas de una ciudad dispuesta metódica y ordenadamente, como también una mayoría de lienzos sobre miseria y contraste de las realidades sociales y urbanas. Entre ellos, *La ciudad* presentaba a un cuerpo de mujer-paisaje subalterno, infestado, estéril y arruinado, que nunca recibió un premio —contrariamente a *Río revuelto*— y ni siquiera fue mencionado por los críticos de dicho evento. Pareciera que la respuesta del jurado replicaba al gesto de la mujer-ciudad: voltear la mirada lejos de las dimensiones complejas de la negociación entre la modernidad y la tradición, la imaginería religiosa y el arte político, las luchas de clase y de género, la cultura popular y la economía capitalista. ❀

75. En conversación personal con Raquel Tibol (1996), durante la inauguración de la exposición de José Chávez Morado en el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, le pregunté respecto al pie de foto sobre la destrucción de la obra mientras estábamos paradas frente a la pintura misma. Ella contestó que fue “malinformada”. Por otro lado, el artista me respondió que ignoraba el origen de tal sentencia.

76. John Tagg sugirió un paralelismo entre el argumento de Linda Nochlin en su artículo “Courbet’s *L’origin du monde*: The Origin without and Original”, *October*, núm. 37, 1986, pp. 76-86, y la repetición del pie de foto “destruida por el autor” en las reproducciones de *La ciudad*.

Bibliografía

- Barrios, José Luis, *Visiones apocalípticas: cambio y regeneración, siglos XVI al XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo Nacional del Virreinato, 2000 (catálogo de exposición).
- Basurto, Jorge, *La clase obrera en la historia de México. Del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, 1984.
- Brachet-Marquez, Viviane, *The Dynamics of Domination. State, Class and Social Reform in Mexico 1910-1990*, Pittsburgh-Londres, University of Pittsburgh Press, 1994.
- Castro-Gómez, Santiago, y Eduardo Mendieta (coords.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco-Miguel Ángel Porrúa, 1998 (Filosofía de Nuestra América).
- , *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1996.
- Chávez Morado, José, *Apuntes de mi libreta*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1973.
- , “Arte y docencia, definición”, conferencia de 1987, en *José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica*, Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988, pp. 169-174 (catálogo de exposición).
- , “Mis fantasmas”, *Contacto*, núm. 11, México, 7 de enero de 1984, en “Antología crítica”, *José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica*, catálogo de exposición, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988, pp. 157-158.
- , “Señales en los muros”, en *José Chávez Morado: su tiempo, su país, obra plástica*, Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988, pp. 157-168 (catálogo de exposición).
- Chumacero, Alí, *José Chávez Morado-Olga Costa. Exposición homenaje*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Salón de la Plástica Mexicana, 1983.
- Conley, Katharine, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1996.
- , “La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme”, en *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, pp. 71-89 (Colección Pleine Marge).
- “Convoca *Excelsior* a concurso de pintura”, *Excelsior*, 9 de octubre de 1949.

- Crespo de la Serna, Jorge Juan, "La exposición ciudadana", *Excelsior* (Las ideas y las formas), 18 de diciembre de 1949, pp. 9 y 14.
- Debroise, Olivier *et al.*, *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1991 (catálogo de exposición).
- Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1970, 12 vols., vols. I y IV.
- "Exaltación de la metrópoli a través de sus pintores", *Excelsior*, 11 de diciembre de 1949, portada y p. 8.
- "Exposición de motivos", *Excelsior*, 18 de diciembre de 1949, 3ª sección, p. 9.
- Fergus, "Entrevista dominical: Dr. Luis Lara Pardo", *Excelsior*, 24 de diciembre de 1949, 3ª sección, pp. 7 y 12.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. II: El arte del siglo XX*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- , *Catálogos de las exposiciones de arte en 1949*, suplemento de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 18, México, 1950, pp. 35-41.
- Fernández Félix, Miguel (coord.), *Visiones apocalípticas. Cambio y regeneración, siglos XVI al XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo Nacional del Virreinato, 2000.
- Furia, Roberto, "Pintores, pintorerías y pintoretas", *Excelsior*, 27 de noviembre de 1949, 3ª sección, portada y p. 11.
- Garrido, Esperanza, "Presencia de Felipe Santiago Gutiérrez en Colombia", María Luisa Sabau (ed.), *México en el mundo de las colecciones de arte. México moderno*, México, Grupo Azabache, 1994.
- "Hoy a las 12, inaugurárase la gran exposición pictórica de *Excelsior*", *Excelsior*, 10 de diciembre de 1949, portada.
- "Hoy será inaugurada nuestra exposición", *Excelsior*, 10 de diciembre de 1949, 2ª sección.
- Islas García, Luis, "Los coloristas en la exposición de nuestro periódico", *Excelsior*, 18 de diciembre de 1949, pp. 9 y 14.
- José Chávez Morado: *modernidad de ayer, tradición de hoy* (exposición-homenaje), México, Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Antiguo Palacio del Arzobispado, marzo-junio de 1996.
- José Chávez Morado-Olga Costa: *exposición homenaje*, México, Salón de la Plástica Mexicana-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983.
- José Chávez Morado: *su tiempo, su país, obra plástica*, catálogo de exposición, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988.

- Kandell, Jonathan, *La capital. The Biography of Mexico City*, Nueva York, Random House, 1988.
- “La exposición de la ciudad de México se ha clausurado”, *Excélsior*, 24 de diciembre de 1949, 3ª sección, pp. 7 y 12.
- Mallow, Florence E., *Peasant and Nation. The Making of Postcolonial Mexico and Peru*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1992.
- Monsiváis, Carlos, *José Chávez Morado: para todos internacional*, México, Banco Internacional/Editorial Patria, 1989.
- Morales Carrillo, Alfonso, *et al.*, *Asamblea de ciudades*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes, 1992.
- “Muchas gracias a todos”, *Excélsior*, 18 de diciembre de 1949, pp. 9 y 13.
- Nochlin, Linda, “Courbet’s *L’origin du monde*: The Origin without an Original”, *October*, núm. 37, 1986, pp. 76-86.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Empresas Editoriales, 1967.
- “Nuestra exposición. Se aproxima el plazo para entregar obras”, *Excélsior*, 13 de noviembre de 1949, 3ª sección, p. 5.
- “Nuestro concurso”, *Excélsior*, 27 de noviembre de 1949, 3ª sección, portada.
- Nzegu, Nikiru, *Contemporary Textures: Multidimensionality in Nigerian Art*, Nueva York, ISSA, 1999.
- “Obras premiadas en la exposición Ciudad de México”, *Excélsior*, 18 de diciembre de 1949, p. 9.
- Palomino, Jorge, “La exposición-concurso. Un gran acontecimiento”, *Excélsior*, 18 de diciembre de 1949, 3ª sección, p. 9.
- Prieto, Julio, *José Chávez Morado*, México, Ediciones Mexicanas, 1951 (Serie Pintores de México).
- Prior, Michael, *The Bible and Colonialism. A Moral Critique*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1997.
- 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*, Arturo Pascual Soto (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 217-236.
- , “La ciudad de México vista por Juan O’Gorman en 1949”, *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, vol. 6, pp. 68-79 (Ventana a los Museos, 6).
- Santiago Silva, José de, *Chávez Morado: vida, obra, circunstancias*, 2 vols., México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1984.

———, *José Chávez Morado (1954-1986)* carpeta de reproducciones, sin fecha.

Stokes, John (ed.), *Fin de siècle/Fin du globe. Fears and Fantasies of the Late Nineteenth-Century*, Nueva York, St. Martin's Press, 1992.

Tíbol, Raquel, *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 1980 (Colección de Arte 36).

“Todas las tendencias en la exposición”, *Excelsior*, 10 de diciembre de 1949, portada.

Torres, Teodoro, “La nueva *skyline* de la ciudad”, *Excelsior*, 5 de mayo de 1935.

“Urge un plano de bolsillo”, *Excelsior*, 18 de diciembre de 1949, p. 12.

Otras fuentes

www.arts-history.mx/montoya/gusmonz.html

www.inegi.gob.mx

Conversación personal con Raquel Tíbol, 1996.

Comunicación personal con José Chávez Morado, agosto de 2000.