



NAVEGACIONES

Artículos de investigación

Un lugar de la memoria: *Homenaje al rescate de José Chávez Morado*

A Site of Memory: José Chávez Morado's Homenaje al rescate

Dina Comisarenco Mirkin

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

ORCID: 0000-0002-7089-0657

Correo electrónico: dina.comisarenco@gmail.com

Fecha de recepción: 25-06-2023

Fecha de aceptación: 06-06-2024

Resumen

En este artículo se analiza el mural *Homenaje al rescate* (1989), de José Chávez Morado, ubicado en el Centro Médico Nacional Siglo XXI de la Ciudad de México. La obra representa el devastador sismo ocurrido apenas unos años antes, en 1985, y es interpretada como un ejemplo del papel del arte para conservar la memoria histórica y para elaborar el trauma no solo individual sino social, creando al mismo tiempo una identidad colectiva que puede favorecer el proceso de elaboración del duelo.

Palabras clave: José Chávez Morado, sismo de 1985, memoria, trauma cultural, duelo.

Abstract

This article analyzes José Chávez Morado's mural *Homenaje al rescate* (Homage to the Rescue, 1989), located in the Siglo XXI National Medical Center in Mexico City. The work represents the devastating earthquake that had occurred only a few years earlier, in 1985. It is interpreted as an example of the role of art in the preservation of historical memory and in the elaboration of a trauma that is not only individual but also social, creating at the same time a collective identity that can contribute to the process of mourning.

Keywords: José Chávez Morado, 1985 earthquake, memory, cultural trauma, mourning.

La obra de Chávez Morado obliga a reflexionar sobre el importante papel que juega el arte en eventos catastróficos, dolorosos y devastadores que causan desasosiego en la humanidad, desestabilizan sociedades y economías. El artista plasma el suceso, consigna errores, aciertos y convierte su obra en un auténtico testimonio para la posteridad, para permitir su permanencia en la memoria histórica.

—María Eugenia Garmendia Carbajal¹

Introducción

Entre 1988 y 1989 el artista José Chávez Morado (1909-2002) realizó el mural titulado *Homenaje al rescate* (fig. 1), ubicado en el lado derecho de la escalera del vestíbulo principal del Centro Médico Nacional Siglo XXI en la Ciudad de México. La obra representa el devastador sismo ocurrido apenas unos años antes, en 1985, un evento de gran intensidad emocional, principalmente por las enormes pérdidas de vidas humanas que ocasionó, así como por la solidaria movilización social que emergió frente a la inacción gubernamental.

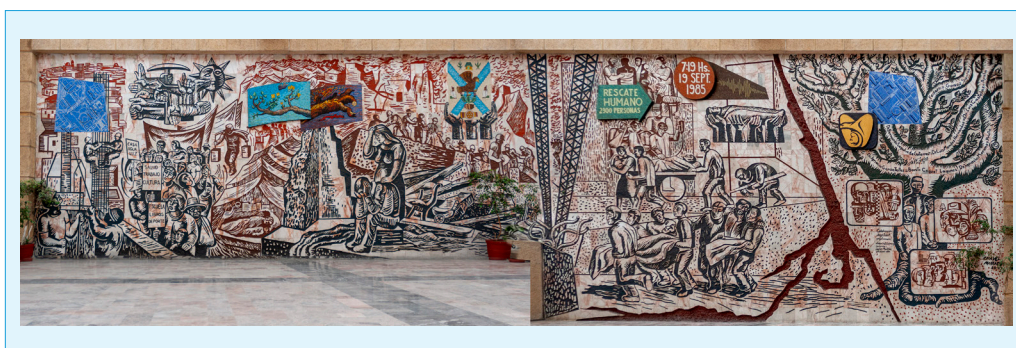


Figura 1. José Chávez Morado, *Homenaje al rescate*, 1988-1989, 20 x 30 m, mosaico y bajo relieve en mármol, vestíbulo principal del Centro Médico Siglo XXI, Avenida Cuauhtémoc, Colonia Doctores, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Foto: Marco A. Pacheco.

¹ María Eugenia Garmendia Carbajal, “El oscilar del tiempo,” *Piso 9*, publicado el 21 de febrero de 2018, consultado en línea en <https://piso9.net/el-oscilar-del-tiempo/> el 14 de marzo de 2023.

Tiempo atrás, en 1959, Chávez Morado, junto con su hermano Tomás,² en el mismo conjunto edilicio del Centro Médico Nacional, habían realizado el relieve monumental titulado *Evolución y futuro de la ciencia médica en México*, una optimista interpretación de la ciencia médica a través del tiempo. Para el artista, regresar al Centro Médico Nacional, tres décadas después de su primera obra en el sitio, y tras el devastador sismo de 1985 que afectó especialmente a dicha institución,³ debe haber tenido un fuerte componente afectivo que tradujo en su nueva obra a través de su programa iconográfico y de la implementación de recursos visuales que denotan un trabajo de reflexión profundo en torno a la historia vivida.

En *Arte y olvido del terremoto* (2010), el escritor Ignacio Padilla, entre muchas otras interesantes reflexiones, se preguntaba: “¿Cómo recordar un desastre? ¿Cómo y por qué registrarlo? ¿Cómo implicarse con él para recordarlo, borrarlo u olvidarlo?” (p. 66). En consonancia con estas problemáticas, en el presente trabajo analizaré el papel del mural *Homenaje al rescate* para conservar la memoria histórica y para elaborar el trauma no solo individual sino social, creando al mismo tiempo una identidad colectiva que favorece el proceso de elaboración del duelo. Por su emplazamiento físico en un lugar que condensa la memoria de la tragedia, y por sus características técnicas, formales y temáticas que analizaremos a continuación, el mural constituye un “lugar de memoria”, como diría el historiador Pierre Nora (1992), que, en este caso, nos remite al trágico evento del sismo de 1985 estimulando la reflexión sobre la tragedia y el nacimiento de la sociedad civil.

El acontecimiento histórico

El 19 de septiembre de 1985 a las 7:19 horas de la mañana se registró en México un devastador sismo de 8.1 grados en la escala de Richter.

2 Además de Tomás Chávez Morado, participaron también canteros de Iztapalapa y Chimalhuacán conducidos por los maestros Gutiérrez.

3 En efecto, el mismo Centro Médico Nacional fue uno de los sitios donde la tragedia se sintió más, pues de sus nueve unidades hospitalarias, siete sufrieron daños considerables y aunque no se derrumbaron debieron ser reconstruidas.

Según el Servicio Sismológico Nacional, ocasionó la espeluznante cifra de 20 000 muertos, cerca de 4 000 edificios derrumbados y casi un millón de damnificados obligados a abandonar sus viviendas. La réplica del 20 de septiembre colapsó estructuras ya dañadas el día anterior y cobró nuevas víctimas.⁴

Además de la enorme densidad poblacional de la ciudad de México, la falta de códigos de construcción actualizados para una zona sísmica y el descuido en la aplicación de los existentes agravaron enormemente el devastador efecto del sismo en la ciudad. A la indefensión psicológica de la destrucción material y humana que ocasionó el terremoto, se sumó el hecho de que –afirman destacados cronistas que vivieron el hecho– el presidente en turno en aquel momento, Miguel de la Madrid (1982-1988), tardó varias horas en dirigirse a la nación. En un primer momento, rechazó la ayuda internacional que se le ofreció, impidió que el ejército participara en las acciones de rescate y evitó divulgar las cifras reales de la tragedia tratando de minimizar los hechos (Monsiváis, 2005; Poniatowska, 2005).

Ante esta situación, muchísimos voluntarios se organizaron para auxiliar a los sobrevivientes pese a las indicaciones del gobierno de permanecer en sus casas; espontáneamente comenzaron a acudir a las calles, a conseguir palas y picos y a realizar operaciones de rescate; a instalar puestos de socorro, inaugurándose como rescatistas y enfermeros, ayudando a localizar familiares, a conseguir y repartir víveres y medicamentos, y a organizarse en brigadas y centros de acopio. De estas primeras agrupaciones surgió el colectivo conocido como los Topos, que hasta la fecha continúa realizando operaciones de rescate tanto en el país como a nivel internacional. Son reconocidos por su generosidad, valentía y eficacia extraordinarios.

Pese al impacto brutal inicial, el 27 de septiembre, solo ocho días después del temblor, los damnificados realizaron una manifestación con más de 30 000 personas que caminaron en silencio con tapabocas y cascos, símbolos de los rescatistas, hacia Los Pinos, demandando la expropiación de predios, créditos baratos, un programa de reconstrucción popular y la reinstalación de los servicios de agua y luz. Un mes después, el 24

⁴ El temblor principalmente afectó a la ciudad de México, pero también ocasionó muertes, miles de heridos, destrucción de cientos de viviendas y daños en otros estados de la República como Michoacán, Guerrero, Colima y Jalisco.

de octubre, varias organizaciones vecinales se reunieron para crear la Coordinadora Única de Damnificados (CUD). Exigieron al gobierno tomar medidas adecuadas para aliviar la situación de las personas hacinadas en improvisados campamentos.

Por toda esta extraordinaria movilización social, en la que la juventud desempeñó un destacadísimo papel, para algunos cronistas de la época como el escritor y periodista Carlos Monsiváis (1986), el terremoto de 1985 significó el “despertar de la sociedad civil” en el país, al que definía como “el esfuerzo comunitario de autogestión y autoconstrucción, espacio al margen del gobierno y de la oligarquía empresarial”. En palabras del mismo autor, el 19 de septiembre de 1985, “en respuesta ante las víctimas, la ciudad de México conoció una toma de poderes, de las más nobles de su historia, que trascendió con mucho los límites de la mera solidaridad, fue la conversión de un pueblo en gobierno y del desorden oficial en orden civil” (2005, pp. 75-197).

De acuerdo con la politóloga Pilar Calveiro (2019), siempre existen distintas memorias en disputa. Por un lado, las de aquellos grupos de poder, en este caso el gobierno en turno, que intentan acallar o en este caso minimizar los hechos con un criterio de olvido selectivo; y por otro, las de los grupos agraviados, los damnificados del sismo, que intentan recuperarlas, como una forma para resistir y demandar justicia. Chávez Morado, artista comprometido socialmente que a lo largo de su carrera se dedicó a representar la historia, particularmente la de los sectores más desprotegidos, también en este caso participó de la lucha ideológica entre memoria y olvido para destacar la solidaridad y el valor de la sociedad civil, que frente a la inoperancia gubernamental y sin dudarlo salió a las calles para rescatar vidas y apoyar a los sobrevivientes.

Las expresiones plásticas del sismo de 1985

Pese a la magnitud del impacto afectivo del terremoto de 1985, y de las significativas repercusiones sociales mencionadas, fueron pocos los artistas plásticos activos que a través de sus obras plasmaron sus testimonios sobre

la tragedia.⁵ Entre los que sí sintieron la necesidad de elaborar sobre lo ocurrido a través de su arte, a tan solo pocos meses de ocurrida la catástrofe, podemos citar las obras *Anhelo y penitencia* de Germán Venegas (1959); la serie compuesta por *Torres Colonia Morelos, Paisaje urbano* y *Una de las ciudades* de Paloma Torres (1960); y *El fin del modernismo*, de Rubén Ortiz Torres (1964), todas de 1985. También en dicho año Eloy Tarcisio (1955) realizó obras sobre materiales rescatados del terremoto, por ejemplo, *Visita del infierno*.

Movimiento de la noche de Francisco Castro Leñero (1954) y *Derrumbe* de Mónica Mayer (1954), ambas de 1986, elaboraron sobre los efectos psicológicos y sociales del terremoto.⁶ Sin embargo, por su escaso número, y por tratarse de obras de caballete, su posible impacto catártico no parece haber tenido tanta resonancia en la crítica especializada ni en el público en general.

En 1987 Gabriel Orozco (1962), Mauricio Maillé Iturbe y Marucio Rocha (1965) realizaron la instalación *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, compuesta por un andamiaje de madera que sostenía a un museo moderno, similar al mismo Museo de Arte Moderno (MAM) donde fue presentada en el marco de la Bienal de espacios alternativos. La obra ganó el primer premio de dicha bienal, aunque, por su carácter efímero, tampoco llegó a un público amplio al que pudiera impactar más allá de la duración de su exhibición. En algunos de los artistas de la época, como los autores de la obra aquí descrita, el sismo se convirtió en metáfora del derrumbe de la modernidad, en consonancia con una de las reflexiones principales del movimiento posmoderno en el que estaban inmersos, esquivando las repercusiones traumáticas afectivas de la catástrofe a nivel social.

En el ámbito de la pintura mural, que, por su carácter público, sí suele ejercer una fuerte influencia en un público amplio, además de la obra

⁵ No estoy incluyendo aquí la gran cantidad de fotografías que fotorreporteros tomaron en aquel momento porque, por su intención y resultado, generalmente no contienen el mismo grado de reflexión y elaboración que sí tienen las artes plásticas.

⁶ Todas ellas pueden ser consultadas en el micrositio del Museo del Estanquillo, que, en el 2015, para conmemorar el 30 aniversario del sismo, organizó la exposición titulada *Los días del sismo*, curada por Ana Elena Mallet y Lorena Botello. Ver <http://museodeestanquillo.com/Terremoto/introduccion/>.

de Chávez Morado que aquí nos ocupa, resulta fundamental mencionar también la obra del artista mexicano de origen canadiense Arnold Belkin (1930-1992), *Tlatelolco, lugar de Sacrificio* de 1989. Construida como un tríptico, el mural combina distintos hechos históricos ocurridos en Tlatelolco: la caída de Tenochtitlán (1521), la matanza estudiantil (1968) y el derrumbe del edificio Nuevo León, que era parte del Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco (1985), señalando así la continuidad histórica de la tragedia. Combinando crónicas históricas, memorias personales de distintos testigos de los hechos y testimonios fotográficos, Belkin reconstruyó la memoria histórica de algunas de las tragedias más hondas de la historia nacional para favorecer la reflexión y elaboración colectiva de los traumas sociales.⁷

La artista feminista y crítica Mónica Mayer apunta que el sismo de 1985 actuó como un gran detonador no necesariamente para representaciones concretas sobre la tragedia, pero sí con el activismo artístico a través de la apertura de nuevos espacios tales como la Galería Frida Kahlo de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD) y la Galería Benita Galeana en el Sindicato de Costureras 19 de Septiembre. Mayer también señala otros espacios alternativos como El Archivero, La Agencia y Pinto mi Raya, concluyendo que, a partir del 68 y del sismo del 85, “por un lado la lucha comunitaria le abre un espacio al arte y por el otro los artistas se asumen como sociedad civil y toman las riendas de la difusión y distribución del arte” (2012). Además, con el terremoto la combinación de performance y activismo gana fuerza y aparece un personaje como Superbarrio Gómez que hasta la fecha es una referencia obligada en el artivismo nacional e internacional por haber encabezado manifestaciones, negociado a favor de los damnificados y denunciado la corrupción con su disfraz de luchador; y *La boda con la democracia* de la Asamblea de Barrios registrado en el Archivo Ana Victoria Jiménez (Mayer, 2012).

Con el sismo y el surgimiento de la organización sindical de las costureras también adquirió fuerza otro tipo de expresión artística: las mantas, que, si bien no tenían por temática específica el sismo como las obras reseñadas

⁷ Para un estudio de dicho mural ver mi texto “La memoria como forma de resistencia en el mural de Arnold Belkin, *Tlatelolco, lugar del sacrificio* (1989)”, publicado en *Reflexiones marginales*, año 6, núm. 36, 2016.

en esta sección, están íntimamente relacionadas con el evento. En efecto, el colectivo *Ojos de lucha*, integrado por David Gallegos, Daniel Camacho y Cassandra Smithies, desde sus inicios se acercó al Sindicato, y en diálogo con las trabajadoras, comenzó a crear una serie de mantas o murales móviles utilizados en los encuentros, marchas y plantones de las mujeres, lo cual ayudó a concientizar al público en general sobre sus demandas a través de las imágenes, así como al Sindicato para definir y difundir su identidad.⁸

Resulta interesante concluir este apartado resaltando los entrecruzamientos existentes entre el movimiento muralista maduro, representado por la obra de Chávez Morado y Belkin, y algunas de las producciones contemporáneas aquí mencionadas, incluida la neovanguardia. En efecto, aunque en la historiografía tradicional dichos movimientos artísticos suelen estudiarse como compartimentos estancos y separados entre sí, la iconografía compartida y sus respectivas intenciones de concientización social abren posibilidades para nuevos modelos de análisis que podrían resultar de gran interés para el estudio de la historia del arte nacional desde otras perspectivas.

El antecesor en el Centro Médico Nacional: Evolución y futuro de la ciencia médica en México (1959)

Como señalamos antes, a fines de la década de 1950 –en el mismo conjunto edilicio del Centro Médico Nacional– Chávez Morado había realizado un monumental mural escultórico (fig. 2), ubicado en el edificio destinado a las aulas del Hospital de especialidades. La oportunidad creada por la superficie ondulante del edificio, diseñado por el arquitecto Enrique Yáñez (1908-1990), fue aprovechada por Chávez Morado para concretar uno de los primeros proyectos de integración plástica de pintura, escultura y arquitectura que tanta trascendencia tendría en el país.

En cuanto al programa iconográfico, resulta de interés señalar que en su obra Chávez Morado representaba la función social, mágica y religiosa

⁸ Agradezco a mi hija, la historiadora Raquel Fundia, por su valiosa sugerencia de mencionar el trabajo de *Ojos de lucha* en el contexto de las manifestaciones artísticas surgidas a partir de la experiencia del sismo.

de la medicina, organizadas en distintas temáticas: el paraíso perdido, que demuestra el temor de los seres humanos a la naturaleza; los sacrificios rituales de las culturas prehispánicas; la ciencia y la hechicería; los comienzos de la atención hospitalaria y la asistencia pública en la etapa virreinal; una pareja sobre una serpiente y un feto humano; la seguridad social con el escudo nacional con una enfermera y un médico que atienden ancianos, mujeres y niños; el servicio de la medicina contemporánea a la sociedad, y la educación; la medicina preventiva, el deporte, la ciencia y la paz, y el futuro con el avance del conocimiento humano para dominar las fuerzas naturales y ponerlas al servicio de la salud. De acuerdo con su época y con los ideales del muralismo comisionado por el Instituto Mexicano del Seguro Social,⁹ la obra expresaba en conjunto una interpretación positiva de la ciencia médica a través del tiempo y, principalmente, de los logros de la modernidad.



Figura 2. José Chávez Morado, *Evolución y futuro de la ciencia médica en México*, 1959, relieve en cantera, Hospital de Especialidades Dr. Bernardo Sepúlveda en el Centro Médico Siglo XXI. Fuente: Wikipedia.

⁹ Otros murales comisionados por el IMSS fueron: *México* (1950) de Jorge González Camarena en el edificio central del IMSS; *El pueblo en demanda de salud* (1952) de Diego Rivera y *Por una seguridad completa y para todos los mexicanos* (1954), de David Alfaro Siqueiros, ambos en el Centro Médico Nacional La Raza y del mismo autor *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* (1958) en el Centro Médico Nacional Siglo XXI; y *El aire es vida* (1958) de Luis Nishizawa en el vestíbulo del Centro Médico Nacional Siglo XXI.

En su segundo mural del Centro Médico Nacional que aquí nos ocupa, *Homenaje al rescate*, el énfasis en las acciones de la sociedad civil refleja los profundos cambios experimentados por la sociedad mexicana durante aquellos años, y la reflexión de intelectuales y artistas como Chávez Morado en torno a dichas transformaciones.

El mural *Homenaje al rescate* (1989) y el trauma cultural

De acuerdo con el especialista Francisco A. Ortega Martínez (2011), “el trauma cultural ocurre cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un acontecimiento espantoso que dejó trazos indelebles en su conciencia colectiva, marca sus recuerdos para siempre y cambia su identidad cultural en formas fundamentales e irrevocables”; también afirma que “el arte y la literatura juegan un papel muy importante en la recuperación y socialización de la memoria, la reparación y la reconstitución de nuevas identidades [pues en] efecto, la literatura y el arte son campos de producción que permiten concebir un mapa social que recoja y elabore los síntomas de una sociedad conmocionada” (p. 125). En *Homenaje al rescate*, a través de distintos recursos técnicos, compositivos e iconográficos, Chávez Morado entrelazó distintos niveles de lectura sobre el sismo de 1985 y sus consecuencias sociales que favorecen la recuperación de la memoria colectiva del trauma ocasionado por la tragedia natural, pero también por la ineficacia del gobierno para atender las urgentes necesidades sociales de los ciudadanos en general y, principalmente, de las clases más desprotegidas.

La historia y las huellas de la memoria

Desde el punto de vista de la composición, *Homenaje al rescate* está organizada en tres partes principales: la de la derecha que arranca en el piso del vestíbulo de entrada (fig. 3); la central que se corresponde con la escalera de acceso (fig. 4); y la de la izquierda, más grande que las demás, extendiéndose sobre el nivel superior de dicho vestíbulo principal (fig. 5). La contemplación completa de la obra requiere del movimiento ascensional

de los espectadores, que recorren la historia desde las raíces de la fundación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en 1943, pasando por el terremoto de 1985, en el que el Centro Médico sufrió daños graves que forzaron su demolición, hasta llegar al presente con las demandas y logros de la nueva sociedad civil ejemplificados por la construcción del nuevo Centro Médico Nacional de la Ciudad de México.



Figura 3. José Chávez Morado, *Homenaje al rescate*, 1988-1989, sección lado derecho. Foto: Marco A. Pacheco.



Figura 4. José Chávez Morado, *Homenaje al rescate*, 1988-1989, sección central. Foto: Marco A. Pacheco.



Figura 5. José Chávez Morado, *Homenaje al rescate*, 1988-1989, sección lado izquierdo. Foto: Marco A. Pacheco.

Homenaje al rescate fue realizado sobre una base de placas de mármol rosado, esgrafiadas con cincel y esmeril, abriendo hendiduras, como si se tratara de una xilografía monumental, sugiriendo así, desde su misma materialidad, que la tragedia y las demandas sociales que originó, aunque algunos prefieran olvidarlas y no siempre lo reconozcamos de forma abierta y explícita, quedaron grabadas indeleblemente en la memoria de la gente. La alusión a la técnica del grabado de Chávez Morado también podría significar un guiño de reconocimiento a la tradición popular del grabado nacional, y un cierto distanciamiento afectivo del muralismo tradicional, del que el mismo autor había sido un actor protagónico cuando hizo su primer mural en la institución médica.

Homenaje al rescate se erige así como un archivo abierto que los espectadores pueden contemplar, no solo para evocar y recuperar las huellas de las experiencias vividas directamente, o bien conocidas a través de narraciones y fotografías, sino, y principalmente, para elaborar y construir nuevos sentidos.

Las dimensiones temporales del trauma

Ortega Martínez (2011) señala que el “trauma convoca y se refiere simultáneamente a tres dimensiones diferentes: el acontecimiento violento,

la herida o el daño sufrido, y las consecuencias a mediano y largo plazo que afectan al sistema” (p. 31). Todas estas dimensiones fueron referidas en el mural de Chávez Morado, en las tres partes principales que lo componen y que analizaremos a continuación.

La primera dimensión del trauma, el acontecimiento violento original, está representado a través de dos grietas anchas y profundas que de forma directa refieren al movimiento telúrico de gran intensidad que cimbró la Tierra en 1985. Las grietas diagonales dividen al mural, como señalamos anteriormente, en tres partes: la primera, a la derecha contiene un majestuoso árbol con figuras humanas, y nombres en ramas, el logo del IMSS y una maqueta de la institución que, creada en 1943, inició la construcción de hospitales y comenzó a ofrecer seguridad social a los trabajadores, obreros y campesinos que aparecen representados en recuadros al lado del médico, del enfermero y del investigador en la sección inferior. El mural destaca así la fuerza que sostiene el ideal de la comunidad médica que, pese a haber visto destruido su centro hospitalario y pese a la enorme tragedia ocurrida, siguió atendiendo a las víctimas.

La sección central, enmarcada por las dos grietas, alude a la segunda dimensión del trauma, la experiencia vivida, la terrible herida o el daño experimentado, con los hombres lastimados sacados de los escombros, las víctimas trasladadas a los hospitales donde los atienden médicos y enfermeros, y una pareja que resume la preocupación y el enorme dolor de la ciudadanía por la incertidumbre y el luto por parientes, vecinos y compañeros; pero también a la sociedad civil que referimos antes, la cual se organizó en cadenas humanas para remover escombros y rescatar cuerpos con sus manos. Tres manos gigantes sostienen el águila sobre un nopal inspirado por el Códice Mendocino que refiere a la fundación de Tenochtitlán por los mexicas en 1325. Del lado izquierdo dos ramas, una quemada y otra floreciente, simbolizan la tragedia original, la recuperación y transformación subsiguientes.

La tercera sección, del lado izquierdo de la composición, representa la tercera dimensión del trauma, las consecuencias del sismo a mediano y largo plazo. Por un lado, se ven los campamentos en los que los damnificados permanecían hacinados, pero también las distintas formas en las que la inconformidad por ineficiencia gubernamental dio pie a que manifestantes (incluyendo mujeres, hombres, ancianos y niños) marcharan para exigir

casa, agua, luz, cultura, trabajo, escuela, libros y deporte, tal y como rezan los carteles representados por Chávez Morado en el mural. En esta sección el autor simboliza también la reconstrucción de la ciudad a través de los obreros que construyen una torre, que completa el ciclo del árbol como metáfora de la fundación del primer Centro Médico de la institución de la derecha, como símbolo del nuevo complejo hospitalario donde se realizó el mural.

Las respuestas emocionales frente al trauma

En este contexto resulta significativo señalar que paralelamente a las dimensiones temporales del trauma recién referidas, las tres secciones compositivas del mural también se corresponden con algunas de las distintas etapas y reacciones que generalmente se experimentan frente a un trauma de gran intensidad emocional, como en este caso la experiencia del sismo: el impacto, la fase heroica y la reconstrucción.

Para Elizabeth Palomares Castillo y Patricia Edith Campos Coy (2018),

la primera fase, de impacto o choque, es cuando se presenta el evento catastrófico. Su duración es muy breve, pero genera una experiencia intensamente angustiante. Las personas tienden a presentar confusión, miedo, un estado de irrealidad, shock e histeria. Durante esta etapa el fin principal es la supervivencia (pp. 48-49).

En *Homenaje al rescate*, esta primera etapa se relaciona con el lado derecho de la obra, pues la gran grieta representa el impacto o golpe del sismo haciendo referencia a la fractura de la Tierra, pero también al dolor y a la confusión de los sobrevivientes que en tan solo unos segundos vieron sus vidas dislocadas para siempre.

Las mismas autoras señalan que luego de la reacción en la que se busca la compañía de amigos y familiares continúa la “fase heroica” que “se caracteriza por un breve estado de sensación de optimismo, un aumento en el altruismo y la cooperación. Se produce la vinculación de la comunidad y se fortalecen las redes sociales” (Palomares y Campos, 2018, p. 49). La parte central del mural evoca el persistente dolor y angustia después del evento, pero también al post impacto o fase heroica, cuando

se experimentó un aumento en el altruismo y los sentimientos orientados hacia la cooperación, vinculación de la comunidad y fortalecimiento de las redes sociales, simbolizado por la cadena de ciudadanos moviendo escombros con sus manos y salvando vidas.

Palomares y Campos (2018) describen que “Luego viene la fase de desilusión, durante la cual las personas deben enfrentar la realidad de su situación” (p. 9); y por último la “fase de reconstrucción, cuando “las personas deben adaptarse de nuevo a una vida normal; trabajan a pesar de la pena y comienzan a aceptar las nuevas situaciones que los rodean” (pp. 49-50). La tercera parte del mural se relaciona con la desilusión experimentada al enfrentar la realidad de la situación, pero también con la readaptación a la vida normal y, en el caso del mural, en las fuerzas para actuar y exigir la reconstrucción, no solo a nivel personal sino social que impulsó a la acción encaminada a la prevención y el cambio social.

La memoria fragmentada

Apuntaba Monsiváis (2005) en su crónica del sismo que después de la tragedia faltaba lo peor: enterarse “de modo fragmentario de seguro, de las proporciones de la catástrofe, de la identidad de amigos fallecidos, de los detalles dramáticos que ahora se nos ocultan, de lo que sucedió con los atrapados, con los sepultados en vida” (p. 23). Tras experimentar un trauma intenso como el del sismo, frecuentemente, en lugar de recordar ordenadamente lo ocurrido, se experimentan flashbacks disociados los unos de los otros.

Chávez Morado dio forma plástica a ese sentido de fragmentación y disociación, que es propio de cualquier evento traumático, a través de la incorporación de elementos visuales a modo de collage, distinguibles del resto de la obra: planos, letreros, pancartas y mosaicos. Comenzando por la sección del lado derecho de la obra, uno de los fragmentos de color que resaltan sobre el fondo del mural es el logo del IMSS,¹⁰ con el águila

10 El logo fue diseñado originalmente por Salvador Zapata, en 1944, un año después de la fundación del Instituto, para simbolizar su esencia como institución clave para el bienestar de las y los ciudadanos. Dicho logo fue variando a lo largo del tiempo, y el representado en el mural de Chávez Morado, reprodujo el rediseñado por Jorge Canales en 1983.

que representa la protección y la fortaleza de México, que con sus alas protege a la figura de la madre y su hijo, símbolo de las familias de los trabajadores.¹¹ Otro fragmento de color, en este caso azul, al lado del logo del IMSS, reproduce el plano o anteproyecto del nuevo Centro Médico, pues como mencionamos antes, la construcción original fue una de las gravemente dañadas por el temblor.

En la parte central del mural hay dos fragmentos de color. El letrero naranja redondo contiene la hora y día del terremoto “7:19 hs., 19 Sept. 1985”, como referencia concreta al lugar fundamental que ocupan esos datos en la memoria histórica, con los recuerdos ineludibles de todos los sobrevivientes sobre qué actividad estaban haciendo en ese momento. El letrero verde rectangular refiere a la cantidad de gente rescatada que se manejaba en ese momento, 2 300, otra cifra con un valor simbólico enorme, porque la vida de cada una de esas personas rescatadas se vivió como un triunfo por sobre la adversidad del destino y un momento de solidaridad y empatía humana sobresaliente.

En el lado izquierdo del mural, correspondiente a la reconstrucción, aparecen otros fragmentos de color como mosaicos, empezando por el emblema prehispánico de la ciudad de México, y continuando con otros dos, del lado izquierdo un árbol seco y en llamas, y del otro, otro árbol, pero esta vez vivo, con brotes y aves. Un fragmento de color azul contiene otra reproducción del plano del Centro Médico, ubicado ahora junto a la torre en obra, como símbolo del cierre del ciclo iniciado del lado derecho de la obra, en relación con toda la historia de la destrucción y reconstrucción no solo del Centro Médico, sino de la nación en general.

Palabras escritas aparecen también en la misma imagen, en la representación de las pancartas de los manifestantes que incluyen las demandas de todo lo que la sociedad necesitaría para seguir adelante: “Casa. Agua. Luz”, “Salud. Trabajo. Cultura”, y “Escuela. Libros. Deporte.” Chávez Morado sintetizaba así las principales demandas sociales que hizo estallar la tragedia junto a la reconstrucción del Centro Médico, como símbolo claro de las ganancias sociales que el pueblo exigió

¹¹ Cabe señalar que el mismo grupo de madre, hijo y águila, en una escultura realizada por Luis Ortiz Monasterio en 1961, estaba ubicada en el Centro Médico Nacional y no sufrió daños durante el temblor.

de forma rotunda en aquel entonces y que cambió a la sociedad mexicana para siempre.

Un lugar de la memoria

La catástrofe natural del sismo de 1985, además de la gran cantidad de pérdidas humanas y de damnificados, causó un duro golpe económico, social y psicológico en la sociedad mexicana, pero, como señalamos, también operó como un dispositivo de concientización no solo sobre las injusticias sociales, sino sobre la posibilidad de cambio, precisamente dos aspectos centrales en la obra de Chávez Morado.

En el mural, a través de sus recursos plásticos y del programa iconográfico descrito anteriormente, se testimonia la catástrofe natural y la solidaridad de la ciudadanía, los trabajos de rescate, la reconstrucción de la ciudad, las nuevas medidas de prevención y las demandas sociales de la ciudadanía originadas por el sismo que permitieron comenzar a reconstruir las heridas profundas de la comunidad.

Para la socióloga Elizabeth Jelin (2001) la memoria “se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan ‘materializar’ estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria” (p. 17). Podemos concluir así que ofrecer un espacio de contemplación de carácter permanente, como el mural de Chávez Morado, que conmemora no solo la tragedia, sino la solidaridad que emergió tras el sismo, constituye un artefacto de la memoria fundamental para la identidad colectiva así como para la expresión de ciertas emociones compartidas que de otra forma, expresadas en medios menos estables como noticias periodísticas y crónicas de la época, hubieran quedado menos visibles para el público en general, y consiguientemente no tan presentes (Capasso, 2019, pp. 32-33).

Reflexiones finales

Analizado en su propio contexto político y cultural, *Homenaje al rescate* de Chávez Morado, constituye un artefacto de la memoria, un intento de encontrar sentido de lo ocurrido y de rescatar la memoria como un espacio de trabajo, de elaboración del duelo colectivo y de resignificación. La técnica con sus referencias a la huella de la memoria, la composición y el programa iconográfico que reproduce las dimensiones temporales del trauma y sus emociones, así como la estética del collage que refleja la fragmentación de la experiencia del sismo, hacen de la experiencia de la contemplación de *Homenaje al rescate* un evento emotivo y reflexivo.

El énfasis que Chávez Morado dio en su obra a las actividades de rescate, a la solidaridad propia de la sociedad civil, a la reconstrucción de la ciudad y a la expresión de las demandas sociales de la ciudadanía ofrece una vía de identificación positiva frente a la tragedia sufrida, lo cual favorece la elaboración del trauma social del terremoto de 1985.

Señala Ignacio Padilla (2010) que “como el cuento de hadas y los ritos religiosos, la ficcionalización artística de un hecho real nos distancia de este último, los transforma en una experiencia universal y nos invita a implicarnos con él para ubicarnos en un tiempo mítico, un tiempo que nos permita, como propone Marc Augé, realizar el duelo necesario de lo vivido por nuestros antecesores” (p. 132).

Homenaje al rescate, en este sentido, sirve como elaboración discursiva del trauma social causado por el sismo de 1985 que reaparece y se reactiva en cada nuevo movimiento telúrico que sucede, en las desilusiones frente a las acciones o inacciones gubernamentales, pero también frente a las nuevas muestras de solidaridad ciudadana que lo siguen y que intentan llenar el hueco del trauma.¹² El narrar de forma organizada el temblor y el dolor, pero también el rescate y la solidaridad social que generó el desastre natural, tal y como lo hizo Chávez Morado en su mural, funciona como un acto reparador, pues permite no solo revisar, atestiguar y conmemorar de

¹² Esto ocurrió, muy especialmente en los recientes de 2017 y de 2022; a casi tres décadas de diferencia, ocurrieron el mismo día, el 19 de septiembre, fecha que en la imaginación histórica mexicana tiene una fuerte carga simbólica y genera angustia y temor, pues hizo revivir el trauma original con mucha fuerza.

forma sanadora al acercarse al sufrimiento experimentado y a las heridas sufridas por la sociedad, pero también al enfatizar y recordar el sentido de comunidad y solidaridad comúnmente referido como el nacimiento de la sociedad civil y la posibilidad de transformación social.¹³

Las demandas sociales de las clases más desprotegidas de la sociedad, que de un momento a otro lo perdieron todo, también quedaron inmortalizadas en el mural a través de la representación de la compacta manifestación retratada en la obra, convirtiéndose así no solo en un tributo a la solidaridad, coraje y valentía del personal médico y de la sociedad civil que participaron en el rescate humano y en la atención a los miles de damnificados, sino también en un fuerte recordatorio de las urgentes demandas sociales que comenzaron entonces a exigirse de forma contundente.

Referencias

- Calveiro, Pilar (2019). Los usos políticos de la memoria. En Gerardo Caetano (comp.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina* (pp. 359-382). Buenos Aires: CLACSO.
- Capasso, Verónica (2019). Conflicto social, arte y emociones: hacia la organización, la identificación y los repertorios de acción artísticos. *Desafíos*, 31(2), pp. 27-34.
- Comisarenco Mirkin, Dina (2016). La memoria como forma de resistencia en el mural de Arnold Belkin, *Tlatelolco, lugar del sacrificio* (1989). *Reflexiones Marginales*, 6(36).
- Chávez Morado, José (1989). “Solo soy fanático del trabajo y del amor a mi mujer”: un diálogo con Carlos Monsiváis. En *José Chávez Morado: para todos internacional* (pp. 13-28). Ciudad de México: Banco Internacional y Ediciones Patria.
- Chávez Morado, José (1973). *Apuntes de mi libreta*. Ciudad de México: Ediciones de Cultura Popular.
- Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- José Chávez Morado: modernidad de ayer, tradición de hoy* [exposición-homenaje] (1996). Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Antiguo Palacio del Arzobispado, Ciudad de México, marzo-junio de 1996.
- José Chávez Morado, Olga Costa: exposición-homenaje* (1983). Salón de la Plástica Mexicana-Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México.

¹³ En el texto antes citado, Alejandra Leal Martínez (2014) analiza algunos textos de periódicos de la época centrados en dichas acciones de solidaridad espontánea y desinteresada que antepuso, ante todo, el bien común (p. 446).

- José Chávez Morado: *su tiempo, su país, obra plástica* [catálogo de exposición] (1988). Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Fernández Félix, Miguel (coord.) (2000). *Visiones apocalípticas. Cambio y regeneración, siglos XVI al XX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Museo Nacional del Virreinato.
- Garmendia Carbajal, María Eugenia, José de Santiago y Ramón Vargas Salguero (1988). *José Chávez Morado. Su tiempo, su país, obra plástica*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Adriana Zapett, Edwina Moreno y María Eugenia Garmendia (2017). Representaciones apocalípticas, catastróficas y silentes en el arte mexicano contemporáneo. *Piso 9: Investigación y Archivo de Artes Visuales*. <https://piso9.net/representaciones-apocalipticas-catastroficas-y-silentes-en-el-arte-pictorico-contemporaneo-mexicano/>
- Homenaje al rescate* (septiembre de 2019). Familia IMSS, (3), p. 40.
- Leal Martínez, Alejandra (julio-septiembre de 2014). De pueblo a sociedad civil: el discurso político después del sismo de 1985. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(3), pp. 441-469.
- Mayer, Mónica (21 de marzo de 2012). Primavera, terremotos, arte y olvido. *De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*. <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/41-primavera,-terremotos,-arte-y-olvido.html>
- Monsiváis, Carlos (1989). Presentación. En *José Chávez Morado: para todos internacional*. México; Banco Internacional/Editorial Patria.
- Monsiváis, Carlos (enero-marzo de 1986). El día del derrumbe y las semanas de la comunidad (De noticieros y de crónicas). *Cuadernos Políticos*, (45), pp. 11-24.
- Monsiváis, Carlos (1987). *Entrada libre. Crónica de la sociedad que se organiza*. Ciudad de México: Era.
- Monsiváis, Carlos (2005). *No sin nosotros. Los días del terremoto*. Ciudad de México: Era.
- Nora, Pierre (1992). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard.
- Orellana, Margarita, coord. (2006). *Arte y arquitectura del Instituto Mexicano del Seguro Social*. Ciudad de México: Fundación IMSS y Artes de México.
- Ortega Martínez, Francisco A. (2011). El trauma social como campo de estudios. En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, ed. Francisco A. Ortega Martínez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ortiz Orozco, Jorge (2012). *Patrimonio arquitectónico del Instituto Mexicano del Seguro Social*. Ciudad de México: Conaculta.
- Padilla, Ignacio (2010). *Arte y olvido del terremoto*. Ciudad de México: Almadía.
- Palomares Castillo, Elizabeth y Patricia Edith Campos Coy (julio-septiembre de 2018). Impacto de los terremotos en la salud mental. *Ciencia*, 69(3), pp. 48-55.
- Polgowksy, Mara, ed. (2023). *The New Public Art: Collectivity and Activism in Mexico Since the 1980s*. Austin: University of Texas Press.
- Poniatowska, Elena (2005). *Nada, nadie. Las voces del temblor*. Ciudad de México: Era.



- Santiago Silva, José de (1984). *Chávez Morado: vida, obra, circunstancias*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Silva Cázares, Carlos David (2022). *Guía del Patrimonio Cultural del Instituto Mexicano del Seguro Social*. CDMX: Trilce Ediciones.
- Tibol, Raquel (1980). *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.



Balajú. Revista de Cultura
y Comunicación de la
Universidad Veracruzana

<https://balaju.uv.mx>

  @revistabalaju

Publicación semestral digital de acceso gratuito. Es editada por la Universidad Veracruzana (UV) a través del Centro de Estudios de Cultura y Comunicación.

Dirección: Benito Juárez 126, Zona Centro.
C.P.: 91000, Xalapa, Veracruz, México.
Teléfono: +52 (228) 167 06 20
Correo: revistabalaju@uv.mx

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

