

La plástica en CU: del muralismo al Espacio Escultórico /

Maricela González

Maestra en Historia del Arte por la
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Biblioteca Central. A la izquierda, escultura de Miguel Alemán, destruida posteriormente, CESU UNAM.



En los inicios de la década de los cincuenta, la presencia de murales en el magno proyecto cultural de la Ciudad Universitaria significó el reconocimiento a los artistas más relevantes del movimiento muralista, quienes tuvieron la capacidad de adaptar sus obras a los requerimientos espaciales y a las propuestas arquitectónicas funcionalistas que se implantaron en CU; los murales también respondían a la necesidad de presentar un discurso coherente con el sentido de la universidad como espacio promotor y conservador de la cultura, los valores y el conocimiento.

Independientemente de los distintos tratamientos y materiales con que se realizaron los murales, los temas se inscriben en el repertorio de la educación y el progreso de la humanidad e incorporan los acontecimientos, lugares y personajes significativos de la historia y la cultura de México. Esta unidad temática en el discurso y la necesidad de integrarse plásticamente a un concepto estético más amplio, donde arquitectura, pintura y escultura buscan ser parte de un todo, es su característica distintiva.

Al realizar una rápida revisión del movimiento muralista mexicano, observamos que desde su surgimiento, en la década de los veinte, mantiene vigente la idea de un arte público de grandes dimensiones, vinculado a la historia, cultura y tradiciones del pueblo mexicano. Asume por décadas un compromiso social, con distintos matices que van desde críticas directas contra el sistema capitalista, el nazismo, el fascismo, el imperialismo y la demagogia del Estado mexicano, entre otras, hasta posiciones más suaves o conciliadoras con un nacionalismo institucional, considerando en todo momento una relación directa con el espectador y otorgando en muchas ocasiones un sentido didáctico a la representación plástica.

Por otra parte, desde los años treinta se desarrollan nuevas propuestas y se realizan duras críticas y autocríticas al interior del muralismo. Es el caso de la conferencia "Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva" de Siqueiros, en 1932, y de la polémica Siqueiros-Rivera, en 1934-1935¹, donde, además de la adopción de una posición política diferente, los pintores cuestionan su relación con el gobierno o con los patrocinadores de los murales, el trabajo colectivo, los materiales y técnicas empleadas, la claridad del discurso, el manejo ideológico, la iconografía, y los espacios, entre otras cuestiones.

En los treinta y en los cuarenta se definen nuevas prácticas en el muralismo, como realizar murales de manera colectiva; experimentar con nuevos materiales; buscar espacios



Juan O'Gorman y Juan Martínez con la maqueta de la Biblioteca Central. IIE, UNAM.

Testimonio de Héctor Velázquez M.

La creación de nuestra Ciudad Universitaria tuvo para mí importantes significados, tanto emotivos como profesionales. Al terminar la década de los cuarenta, como pasante de arquitectura, me enteré con gran entusiasmo del avance del proyecto de conjunto para la construcción de la nueva sede de la Universidad Nacional.

Fue una gran sorpresa para mí, como recién egresado de la carrera de arquitectura, recibir la invitación para colaborar, junto con dos renombrados arquitectos mayores y mi socio, en el proyecto para la Facultad de Medicina; un proyecto en el que nunca hubiera soñado participar dadas mi juventud y entonces todavía poca experiencia en proyectos de esa magnitud.

El hecho de colaborar en uno de los grupos que tuvieron a su cargo el proyecto integral de los edificios universitarios fue muy valioso. La idea de formar equipos incluyendo en cada uno un número importante de arquitectos me sirvió de pauta, posteriormente, para llevar a cabo el proyecto de las instalaciones olímpicas del 68. Creo firmemente en el trabajo de equipo y considero que, en ambos casos, resultó un éxito.

Pienso que la construcción de Ciudad Universitaria cumplió de manera positiva en todos los aspectos, tanto desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico como desde una perspectiva académica, gracias a los generosos espacios con los que cuenta.

Relieve, acceso a la Biblioteca Central. Archivo: Augusto Pérez Palacios, Facultad de Arquitectura, UNAM.





Prometeo, Rodrigo Arenas Betancourt. Archivo Mario Pani.
Foto: Felipe Chano.

diferentes, como sindicatos, escuelas o mercados; considerar el dinamismo del espectador y la perspectiva múltiple; y proyectarse fuera del país. El movimiento muralista se diversifica en estos años, alcanza prestigio nacional e internacional y cuenta con el apoyo del régimen cardenista; establece vínculos con grupos afines en el planteamiento social del arte, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios o el Taller de Gráfica Popular, en el contexto de las alianzas nacionalistas, del antifascismo y de la Guerra Fría.

Con estos antecedentes, podemos entender que en los años cincuenta el muralismo ya contaba con una trayectoria sólida como movimiento, y en la realización de murales, tanto en espacios exteriores como en interiores, con dimensiones diversas y en edificios con gran variedad de condiciones, públicos, privados, coloniales o modernos.

El muralismo realizado en CU no sólo es un ejemplo más de la plástica que desde los años veinte se desarrolló en México, también es un ejemplo de la integración plástica que encontró una situación favorable con la tendencia desarrollista de los regímenes de Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines de fines de los cuarenta a fines de los cincuenta, cuando se construyen carreteras, hospitales, mercados, escuelas, multifamiliares, fábricas, etcétera, con la pretensión de acceder a la modernidad².

En estos años se aprovechan las bases y aparatos institucionales cardenistas y la coyuntura de la Guerra Fría para impulsar la industria nacional, incrementar o redefinir los servicios públicos, promover una infraestructura general, en un planteamiento progresista vinculado a la apertura al capital extranjero y, en especial, se fortalece la relación y la dependencia con Estados Unidos; en este contexto, se plantea un "nacionalismo moderno", distante de las tendencias socialistas y del populismo cardenista, buscando que lo regional tuviera como referente un contexto más amplio, el de la modernidad capitalista.

La integración plástica

Estoy de acuerdo en que la arquitectura no debe ser nada más que "una máquina para habitar", pero tampoco ha de convertirse en un cuadro o en escultura. La arquitectura es una expresión de realismo integral en la que lo funcional constituye la plataforma de lo bello.

DAVID ALFARO SIQUIEROS³

Desde la planeación de CU, los artistas manifestaron su inquietud por participar junto al equipo de arquitectos e ingenieros que estuvieron a cargo de su construcción. Siqueiros, el 15 de agosto de 1950, presenta un proyecto de coordinación de las artes plásticas con la arquitectura, y en 1951 le envía una carta a Carlos Lazo donde expresa su temor de que en la planeación no se defina el papel que jugarán la pintura y la escultura, corriendo el riesgo de adoptar una estética ajena al sentido humanista, social, realista o figurativo planteado por el muralismo mexicano. Afirma que el mal menor sería realizar una integración tipo Le Corbusier-Miró o Le Corbusier-Leger, y que lo peor sería adoptar una plástica donde el arte estaría al servicio de intereses comerciales, como en los bancos y cines⁴; sin embargo, el riesgo sería en ambas desdeñar la rica tradición plástica, la experiencia y la trayectoria del arte de contenido social del muralismo.



Facultad de Medicina. *La vida, la muerte y los cuatro elementos*, Francisco Eppens. Archivo Mario Pani. Foto: Guillermo Zamora.



Auditorio Alfonso Caso. *La conquista de la energía, la ciencia y el trabajo*, José Chávez Morado.

En la construcción de CU, no sólo se aceptó la participación de artistas plásticos, el muralismo ocupó un sitio relevante; pero su incorporación no fue sencilla. Una vez resuelta la presencia de los artistas, surgieron otras cuestiones: quiénes participarían y cómo se integrarían al proyecto arquitectónico general. Al respecto, es interesante retomar la carta que dirigió el doctor Atl (Gerardo Murillo) a Carlos Lazo, el 9 de febrero de 1951:

Mi querido Carlos: considero que constituye un error llamar aisladamente a pintores y escultores para que cada uno de ellos te exponga sus ideas sobre tu gran proyecto decorativo de la Ciudad Universitaria: las construcciones mismas que tú estás dirigiendo están dando el carácter decorativo que tú pretendes establecer en un programa escrito, ¿no será más lógico acoplar a cada uno de los grupos constructores otro de decoradores y hacerlos trabajar, desde luego, en un esfuerzo coordinado?

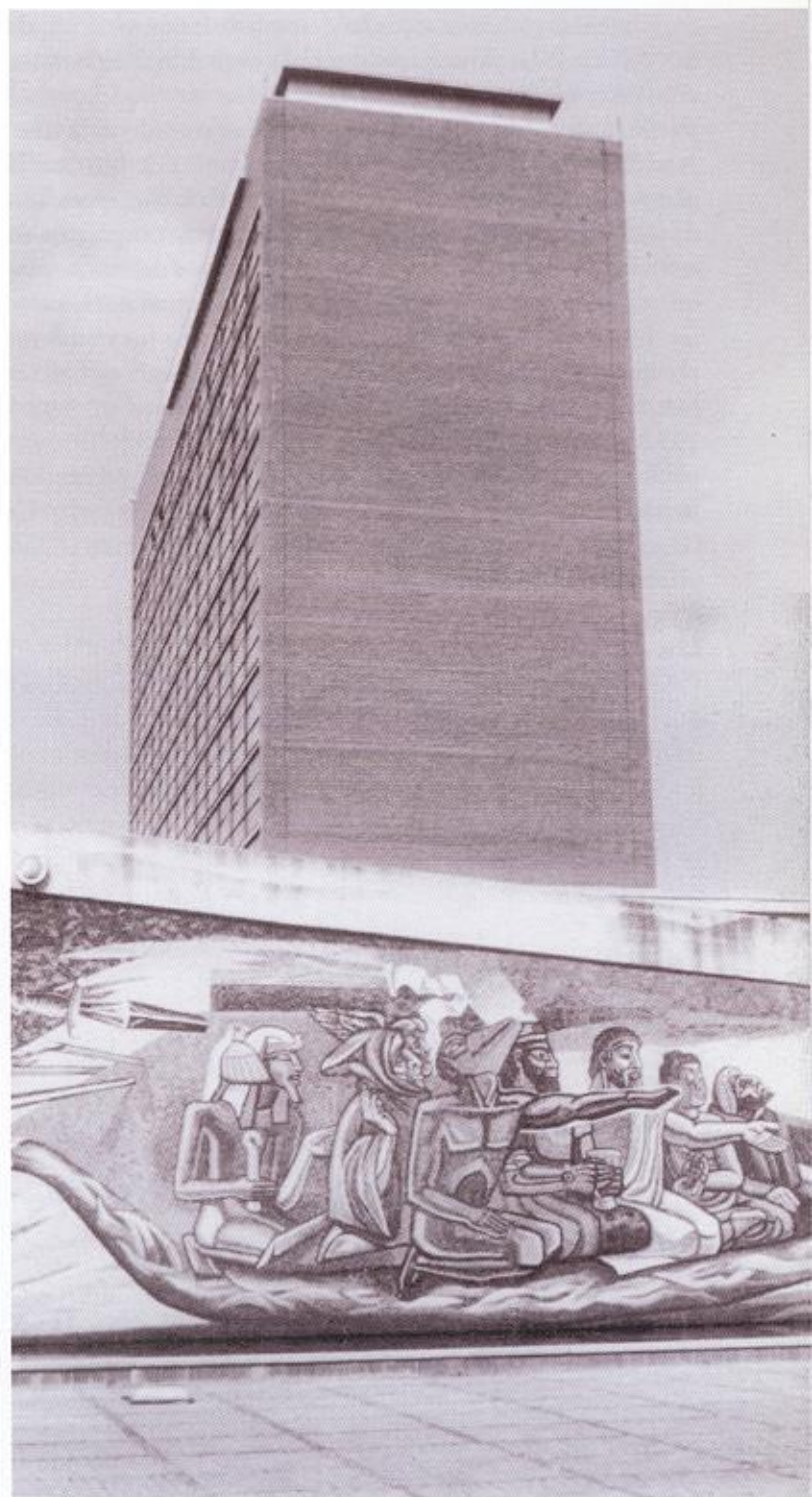
Me considero totalmente incapacitado para convertir tu idea en un plano director, y me veo forzado a declinar tu invitación. Así lo he dicho a quienes conmigo iban a trabajar sobre un tema que no he podido comprender.

Es la primera vez que yo no puedo complacerte, pero estoy seguro que en el futuro mi colaboración será posible.

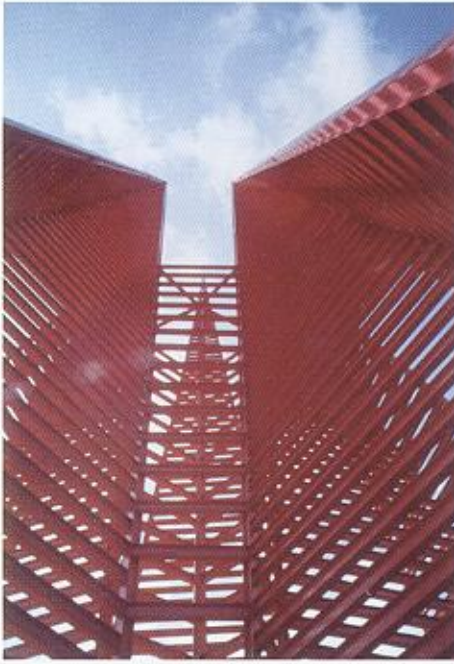
Tu viejo amigo, el Dr. Atl⁵

Como podemos constatar en los documentos y contratos entre los arquitectos y los pintores,⁶ los murales fueron realizados de manera aislada y no se trabajó a la par de los arquitectos, de manera paralela, como sugirieron Atl y Siqueiros, quien, finalmente, considera que los muralistas no logran realizar una integración plástica, y que en CU pesó más el formalismo y sólo se logró un plasticismo pictórico en la arquitectura.⁷

Situada en su contexto como una dura autocrítica del muralismo y de su propuesta de una obra integral, colectiva, dinámica, experimental o vanguardista, es posible que el muralismo no haya logrado en la práctica lo que en la teoría se planteaba, o que los arquitectos y responsables del proyecto general de CU limitaran la participación de los artistas para no incrementar la complejidad de una obra de tal magnitud, para no tener un punto vulnerable más frente a las críticas del momento, para no desbordar el proyecto y los presupuestos, etcétera.



El retorno de Quetzalcóatl, José Chávez Morado. CESU, UNAM.



La Corona del Pedregal, Mathias Gocritz.



Coatl, Helen Escobedo. Fotos: Maricela González.

Sin embargo, ahora, décadas después de la construcción de CU, revisando las diversas posturas y la obra mural de los años cincuenta en la universidad, la posición de Siqueiros nos puede parecer un poco extrema, ya que al considerar la integración de la plástica al diseño arquitectónico de CU, con la perspectiva del tiempo, nos parece adecuada la incorporación de los murales en espacios estratégicos que marcan puntos de referencia y son centros de atención visual que delimitan plazas, edificios y áreas específicas. También resultan apropiados las dimensiones y el tratamiento figurativo de los temas representados, para ser observados de cerca y desde distancias más alejadas, lo cual es significativo, si consideramos que en 1952 la superficie del campus era de 306 240 m².⁸

A pesar del temor de Siqueiros, CU sí expresa un sentido particular del arte mexicano, donde, como afirma Jorge Alberto Manrique, confluyen tres corrientes: la integración plástica, el formalismo y el regionalismo.⁹

Los murales

Los temas de los murales nos remiten al sentido humanista con que quiso definirse CU; tratan de la historia de la cultura nacional y de los momentos significativos, históricos o culturales del ser humano, del conocimiento, el desarrollo científico, los mitos, el mestizaje, los héroes nacionales, los símbolos y elementos representativos de México. Podemos mencionar, por ejemplo, los títulos *La conquista de la energía*, *Representación histórica de la cultura*, *El retorno de Quetzalcóatl*, *Las fechas en la historia de México*, en la tónica optimista que el arquitecto Carlos Lazo manifestaba en la orientación de CU:

Estamos necesitando una síntesis humanística integral, extraída del conjunto de los recursos intelectuales y morales que posee el hombre y en la que pueda fundamentarse un programa de desarrollo constructivo y práctico para lograr, en lo que se halle a nuestro alcance, el ideal del hombre y de la humanidad. Una interpretación de la Ciudad de Dios para diseñar la Ciudad del hombre.¹⁰

Los materiales empleados fueron diversos, y exigieron la superación de dificultades técnicas para adecuarse a los espacios y para la conservación de los murales por estar expuestos a la intemperie. Así, se realizaron mosaicos de piedras naturales, ya sea colocados en una superficie plana (Biblioteca Central) o en altorrelieve (Estadio Olímpico Universtario); mosaicos de vidrio, en plano (ex Auditorio de Ciencias, Facultad de

Medicina) o sobre estructuras de hierro revestidas de cemento (escultopintura del muro sur de la Torre de Rectoría). Algunos murales han resistido el paso del tiempo; otros, como *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo*, de Siqueiros, han tenido que ser sometidos a constantes restauraciones, que él mismo anticipaba desde 1956.¹¹

El mural de la Biblioteca Central, de Juan O'Gorman, es el de mayores dimensiones y se ha convertido en uno de los referentes de CU; en él, O'Gorman tuvo el acierto de incorporar piedras de colores de distintas regiones del país, y de concentrar en una especie de compendio de la historia y la cultura en las cuatro caras del edificio, además de incluir espejos de agua y relieves de piedra volcánica en los basamentos, con representaciones de la iconografía prehispánica, como las de Tláloc o Quetzalcóatl.

Uno de los arquitectos que han trabajado aquí, el arquitecto y pintor Juan O'Gorman, está emprendiendo... uno de los murales más grandes que se han hecho en el mundo; en esta Torre, que tiene 40 metros de alto por sus cuatro lados, con piedras de colores, habrá una síntesis de la cultura mexicana... se les puso una carta personal a los 1710 presidentes municipales de la República, pidiéndoles que nos enviaran piedras de colores de sus municipios, con el objeto de que del último rincón del país, hubiera en la CU, aunque fuera una pequeña piedra... La colaboración fue tan intensa, que aparte de ser un muestrario de piedras de colores para el mural, se ha hecho una de las mejores colecciones geológicas de este país.¹²

Por otra parte, entre los propios pintores surgieron enfrentamientos, como el de Siqueiros con O'Gorman, ya que para Siqueiros el mural de la Biblioteca Central se queda en el intento, que criticó por "mexicanizar la arquitectura recubriendo las estructuras cosmopolitas con vestiditos y camisas mexicanas, con huipiles, como la típica turista norteamericana que pasó por Cuernavaca".

Como vemos, aunque Siqueiros intentó ser coherente con su propuesta de un mural tridimensional, de fuerte colorido para impactar y resistir la luz solar, para un espectador en movimiento, incluso desde un automóvil, con el empleo de una composición dinámica, la consideración de la poliangularidad y de la observación desde puntos de ubicación extremos, etc., su intento fue fallido en el sentido de la resistencia de los materiales, a diferencia del de O'Gorman. Y la polémica



Llave de Kepler, Manuel Felguérez.



Pájaro dos, Hersua.



Ocho conejo, Federico Silva.
Fotos: Maricela González.

ca con éste resulta exagerada, pues, en todo caso, debió ser generalizada a los demás pintores, ya que el único intento de romper con los murales planos y de integrar arquitectura y pintura en unidad, considerando el movimiento del espectador, fue el del muro sur de la Torre de Rectoría, en este sentido, el de mayor experimentación entre los murales de CU, a pesar de que nunca dejó satisfecho al propio Siqueiros.

Los murales, en términos generales, logran armonizar con los andadores, plazas, jardines o rampas, así como con los materiales empleados en los edificios y los pavimentos de CU (ladrillo prensado, vidrio, piedra volcánica, mármol y concreto). Su presencia marca, al igual que el paisaje de El Pedregal, un sentido plástico en el espacio y un sello humanista en la arquitectura.

Murales posteriores

A lo largo de la existencia de la Universidad, la colaboración interdisciplinaria y la incorporación de las propuestas artísti-

cas ha sido una constante. Así, tanto en la parte antigua, como en los edificios del Circuito Exterior y los del Centro Cultural Universitario, encontramos poco más de cuarenta murales, testimonio de las distintas tendencias artísticas y de los contextos culturales en que fueron realizados.

Las temáticas de los murales responden a una multiplicidad de propuestas; por ejemplo, en la Facultad de Economía se encuentran los de Benito Messeguer y Mario Omar Falcón: *La creación humana* y *Ho Chi Minh*, respectivamente.

La Facultad de Arquitectura cuenta con varios murales de corrientes artísticas tan diversas como la minimalista *Poema plástico* de Mathías Goeritz, la del arte público del *Tepito Arte Acá*, de Daniel Manrique, o la intención didáctica del curso Perspectiva Modular de Tomás García Salgado, con su *Mural K305*. Otros se refieren concretamente a la arquitectura o a la historia de la Facultad, como *Arquitectura-autogobierno*, de

Espacio Escultórico. Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hersua, Federico Silva y Sebastián. Foto: Lourdes Grobet.





El Pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo, en proceso, David Alfaro Siqueiros, CESU, UNAM.

Antoni Peyrí; *Ratces formales de la arquitectura mexicana*, de Álvaro Yáñez Vélez y *Homenaje a Juan O'Gorman*, de Armando Ruíz Morales, entre otros.

También están presentes en diversos lugares artistas destacados como Lucile Wong (Facultad de Veterinaria), Arnold Belkin (Unidad de Posgrado de Ingeniería), Luis Nishizawa (Coordinación de Difusión Cultural), Carlos Mérida (puente de acceso al Centro Cultural Universitario), Manuel Felguérez (Auditorio de la Torre II de Humanidades) y Federico Silva (Facultad de Ingeniería). Asimismo, se han realizado murales para el Museo Universitario Contemporáneo de Arte (MUCA), que cuenta con obra de Guillermo Ceniceros, Nicolás Moreno, Alejandro Moreno y Enrique Cattaneo, entre otros. El Museo de las Ciencias Universum incorporó murales de Becky Guttin, Patricia Quijano, Mauricio Gómez Morín, Rafael Ortizgris, Meixueiro, David Kumetz, Sergio Santamaría y Arturo Orta, con temas relacionados con sus salas. Por último, se han realizado murales efímeros, pintados por alumnos, y se han borrado algunos otros, pero la tendencia a incorporar esta manifestación artística en CU es constante.

El Espacio Escultórico

Múltiples esculturas se encuentran en CU, integradas o no a los espacios, desde la muy planeada *Prometeo*, de Rodrigo Arenas Betancourt, que se trasladó de su sitio original en 1977, hasta los bustos de escritores y científicos, como Rosario Castellanos o Albert Einstein; también existen esculturas conmemorativas, como la de Federico Silva o Rufino Tamayo, en el Centro Cultural Universitario¹³.

Otra importante serie de esculturas son las del Centro Cultural Universitario, que junto al Espacio Escultórico buscaron ser el paralelo de fines de los años setenta y principios de los ochenta a los de los años cincuenta en la integración de la plástica a un espacio definido. Se ubicaron esculturas monumentales en un entorno natural; el fuerte colorido, el hierro y las formas geométricas se destacan en un paisaje constituido por la vegetación característica de la zona de El Pedregal, con arbustos y árboles de medianas dimensiones y piedra volcánica de múltiples y caprichosas formas, vestigio de la erupción del volcán Xitle (600 años a.C.).

Como parte de los festejos del cincuentenario de la Autonomía Universitaria (abril de 1979), se inauguró el Espacio Escultórico, resultado del trabajo conjunto de los mismos escultores que realizaron esculturas individuales en la zona: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hersua, Federico Silva y Sebastián, artistas vinculados al geometrismo.¹⁴

Buscando apoyos, tanto en la tradición como en la vanguardia de nuestro país, el centro del Espacio Escultórico tendría un carácter geométrico monumental, incorporado a la tradición de arte público. Su forma sería consecuencia de una búsqueda de rasgos comunes entre nuestro arte actual con estilos y conceptos formales del arte de las culturas prehispánicas.

El proyecto escultórico debería ser fruto de una concepción del arte como investigación, como extensión de la cultura y como compromiso con la realidad social. El Centro del Espacio Escultórico debería estar vinculado en su función a la que desempeña el Centro Cultural de la Universidad y ser a la vez que un área de encuentro, un espacio de investigación. El centro del Espacio Escultórico estaría plenamente integrado al paisaje por el libre uso imaginativo de los elementos escultóricos de la botánica y de la petrografía.¹⁵

La pretensión de este ejercicio artístico como arte público de compromiso social, en un sentido similar al del muralismo, o con reminiscencias prehispánicas, fue exagerada al tratar de explicar su sentido, como lo hizo durante la inauguración Manuel Felguérez; pero un gran acierto es el respeto por la naturaleza del lugar, que se ha convertido en un sitio de esparcimiento donde la escultura transitable juega un papel importante.

¹³ Raquel Tibol, "Documentación sobre arte mexicano", Archivo del Fondo, núm. 11, México, 1974, y David Alfaro Siqueiros, México, Empresas Editoriales, 1969.

¹⁴ Louise Noelle, "La integración Plástica: confluencia, superposición o nostalgia", en *Coloquio Internacional de Historia del Arte, XXI Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, In-disciplinas. Estética e Historia del Arte en el cruce de los discursos*, México, UNAM, 1999, págs. 537 a 551.

¹⁵ "Porfirismo y neoporfirismo en la arquitectura. La arquitectura a la zaga de la mala pintura", en: "David Alfaro Siqueiros en la Integración Plástica", selec. de Raquel Tibol, *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 20, INBA, s.f., pág. 23.

¹⁶ Obra citada, págs. 16 a 21.

¹⁷ Yolanda Bravo, "El arquitecto Carlos Lazo Barreiro y su labor dentro de la construcción de la Ciudad Universitaria: una nueva lectura", Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, DF, 2000.

¹⁸ Yolanda Bravo, obra citada.



David Alfaro Siqueiros ante su mural, CESU, UNAM.



Mural de Juan O'Gorman en proceso, CESU, UNAM.

⁷ David Alfaro Siqueiros en la Integración Plástica, obra citada, págs. 22 y 23.

⁸ Introducción de *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal. Concepto, programa y planeación arquitectónica*, de Mario Pani y Enrique del Moral, México, UNAM, 1979.

⁹ Cf. Jorge Alberto Manrique, "La arquitectura", en *Las Humanidades en México, 1950-1975*, México, UNAM, 1978.

¹⁰ Carlos Lazo, *Pensamiento y destino de ciudad Universitaria de México*, México, UNAM, 1952, p. 19.

¹¹ Siqueiros, "Mi experiencia del muralismo exterior", *Diorama de la Cultura, Escéltor*, 25, 03, 1956.

¹² Carlos Lazo, Obra citada, p. 214.

¹³ Cf. Lourdes Cruz, "The Sculptures of University City", *Voices of Mexico*, VII-IX, 1993.

¹⁴ Cf. "El Espacio Escultórico", *Museo Universitario de Ciencias y Arte*, México, UNAM, 1980.

¹⁵ "Se inauguró el Centro del Espacio Escultórico", *Gaceta UNAM*, 26, 04, 1979, vol. III, núm. 31, pág. 4.

Murales realizados en la década de los cincuenta

Biblioteca Central

Juan O'Gorman: *Representación histórica de la cultura*

Estadio Olímpico Universitario

Diego Rivera: *La Universidad, la familia y el deporte en México*

La llama olímpica

El escudo de la fundación de México-Tenochtitlán

Rectoría

David Alfaro Siqueiros:

El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo

Las fechas en la historia de México

Nuevo símbolo universitario

Antigua Facultad de Ciencias

José Chávez Morado: *Auditorio Alfonso Caso*

La conquista de la energía la ciencia y el trabajo

El retorno de Quetzalcóatl

Rosendo Soto: Sin título

Facultad de Medicina

Francisco Eppens Helguera:

La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos

Facultad de Odontología

Auditorio José J. Rojo

Francisco Eppens Helguera:

La superación del hombre por medio de la cultura.

Algunas esculturas del Centro Cultural Universitario, 1976-1980

Helen Escobedo: *Cóatl*

Manuel Felguérez: *Variante de La llave de Kepler*

Mathias Goeritz: *La corona del Pedregal*

Hersua: *Pájaro dos*

Federico Silva: *Ocho conejo y Serpientes del Pedregal*

Sebastián: *Cólotl*

Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz,

Hersua, Sebastián, Federico Silva: *Espacio Escultórico*. ⊗

Testimonio José Manuel Covarrubias Solís

Mi participación en la construcción de la Ciudad Universitaria de la Ciudad de México, cuando aún era estudiante de ingeniería civil, durante los años de 1951 a 1953, fue un hecho que sin duda marcó mi vida personal y profesional. Llegué a esta obra como ayudante de ingeniero, formando parte del personal de Ingenieros Civiles Asociados (ICA) para realizar la albañilería de la entonces Escuela de Contaduría, y posteriormente trabajé como residente en las obras de albañilería y acabados de la Facultad de Ciencias.

El proyecto de Ciudad Universitaria representó un paso muy importante en la historia de la institución y de su presencia en la sociedad, no sólo en el exterior, donde impuso el "sello" de un nuevo pacto entre la UNAM y el Estado Mexicano, sino también en su interior, por las posibilidades de una mayor integración. La Ciudad Universitaria surgió de la suma de un conjunto de instituciones con gran historia individual y presencia en la vida y la sociedad mexicanas. Su propuesta de reunir la ciencia, la técnica, las humanidades y el arte estuvo presente en la concepción arquitectónica y espacial de los edificios, y con ella la expectativa de integración de la docencia, la investigación y la difusión de la cultura. De igual manera, sentó un significativo precedente para futuras obras públicas en el país.

Quienes tuvimos la oportunidad de vivir esa maravillosa experiencia no podemos menos que considerar como un enorme privilegio el haber podido interactuar con los ingenieros, arquitectos, artistas, humanistas y científicos más destacados de la sociedad mexicana de la época.