

00287

1

2ef



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

15

ESTUDIO DEL MURAL "EL RETABLO DE LA INDEPENDENCIA" DE JUAN O' GORMAN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRIA EN ARTES VISUALES CON ORIENTACION EN PINTURA MURAL

P R E S E N T A :
FLOR GLADYS SUAREZ AMADOR

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

México, D. F.

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES

A MI HIJA, SONIA PILAR

A GUILLERMO

RECONOCIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo incondicional de mi madre Rosa Amador, y de mi padre Juan José Suárez; sin cuya colaboración no hubiese sido posible realizar mi viaje de estudios a México. A ellos mi más sincero agradecimiento y gratitud.

A la Universidad de Nariño de Pasto, Colombia; por otorgarme la comisión de estudios en mi calidad de profesora adscrita a la Facultad de Artes Plásticas.

A la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la División de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México; por la oportunidad que me dió de ingresar a sus talleres y aulas.

A los Maestros asesores del presente trabajo: Maestro Héctor Trillo, Maestro Anhele Hernández y Maestro Armando López Carmona por su valiosa colaboración.

A los compañeros Amado Lopera y Myriam Giraldo, por el apoyo brindado, especialmente en la revisión gramatical del manuscrito.

A quienes me honraron con su amistad y cariño, doy las gracias.

I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION	
CAPITULO I	<u>EL MURALISMO MEXICANO EN EL SIGLO XX</u>
I.1. Antecedentes Históricos.	2
I.2. El Movimiento Muralista.	11
I.2.1. Generalidades.	13
I.2.2. Principales Exponentes.	18
I.3. El Muralismo Después del Movimiento.	21
CAPITULO II	<u>JUAN O'GORMAN</u>
II.1. Breves Notas Biográficas.	27
II.2. Posición Ideológica.	35
II.2.1. Política.	36
II.2.2. Artística.	73
CAPITULO III	<u>OBRA PICTORICA DE JUAN O'GORMAN</u>
III.1. Pintura de Caballete.	54
III.2. Pintura Mural.	60
CAPITULO IV	<u>EL RETABLO DE LA INDEPENDENCIA</u>
IV.1. Elementos de Localización.	69
IV.2. Lectura del Mural.	73
CONCLUSIONES	92
BIBLIOGRAFIA	94

INTRODUCCION

El muralismo ha originado numerosos estudios y comentarios a raíz del movimiento desarrollado en la década de los años veinte. Pero aún hoy en día, sigue siendo tema vigente y atractivo para quienes encuentran en él, un campo de expresión; un motivo de estudio o de crítica; o un arma de compromiso social de lucha.

Mi intención al abordar el tema específico de estudio del mural "El Retablo de la Independencia", obra del arquitecto y pintor Juan O'Gorman, es profundizar por una parte en los aspectos plásticos fundamentales de la obra de arte como tal; y en segundo lugar, analizar las implicaciones del entorno histórico-social que la originaron.

El propósito principal de este mural es testimoniar el proceso económico, político y social del colonialismo y neocolonialismo, sociedades de consumo, como fenómeno histórico origen de la lucha de clases. Las escenas en él representadas, fueron realidades de común ocurrencia en los países latinoamericanos invadidos por potencias extranjeras; pero Juan O'Gorman logra concretar aspectos comunes de la idea general de independencia en esas escenas.

Para lograr la valoración objetiva de esta obra mural, es imprescindible buscar el apoyo conceptual en las ideas rectoras de la conducta humana y artística; así como en el quehacer pictórico de su autor, porque son las bases fundamentales de su sensibilidad.

Juan O'Gorman surgió del movimiento muralista mexicano, se inspiró en las fuentes históricas, artísticas y sociales del pasado, y proyectó en formas expresivas su ideario revolucionario.

Antes de definir las calidades y cualidades de una obra artística es necesario ubicarla dentro del contexto histórico que la enmarca y por esa razón capitularé el presente trabajo en cuatro temas a partir del muralismo en el siglo XX. Después haré un seguimiento de la vida, ideología y obra pictórica de Juan O'Gorman, para concretar finalmente el reconocimiento de la propia obra mural.

CAPITULO I

EL MURALISMO MEXICANO EN EL SIGLO XX

1.1. Antecedentes Históricos

La actividad tradicional muralista de México se inicia en la época prehispánica con el florecimiento de la cultura Olmeca; a la que se atribuye los primeros murales considerados como los más antiguos de México, del siglo VII antes de Cristo, que se encuentran en las Grutas de Juxtlahuaca, en Chilpancingo, Guerrero.

La expresión pictórica se manifestó a través del arte mural expuesto a la vista pública, con extraordinario vigor, coherencia estilística y consistencia conceptual. Cumplía una doble función: conceptual y ornamental. Esta pintura, al igual que la contemporánea, registró tradiciones, hechos históricos, realidades sociales y expresó, mediante el uso de elementos plásticos, las diversas vivencias religiosas y políticas en los muros de las paredes, cuevas o rocas, fachadas de pórticos, templos y palacios.

La figura humana fue el tema preferido, porque la encontramos en las más variadas actitudes: en grupo o aislado, desnuda o vestida, dinámica o estática, a varias escalas, y con el rostro visible o enmascarado.

Es indiscutible el mérito del arte prehispánico en México, que ha perdurado a través de los siglos. Podemos apreciarlo aún en ruinas, gracias a la labor realizada por los numerosos antropólogos, arqueólogos, críticos de arte, o historiadores, mexicanos y extranjeros, para descubrir, investigar e interpretar el arte mural de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

esa época.

Los murales prehispánicos merecen sin duda estudio ; pero no vamos a detallarlos aquí. Reseñaremos sólo algunos de estos murales, como parte de los antecedentes históricos al movimiento muralista mexicano; para lo cual seguiremos un orden cronológico.

En el siglo VII A.C., se encuentran, - como ya dijimos-, los más antiguos pertenecientes a la cultura Olmeca. También en la zona de Hualpalcalco, explorada entre 1952 y 1957, hay vestigios de pintura al fresco.

En Teotihuacán, considerado el centro más destacado por su Arquitectura y pintura mural, cuyo florecimiento se dió entre los siglos III y VIII, hay una serie de edificios que contienen frescos, representando coyotes y jaguares emplumados, y otros motivos dedicados a Tláloc; dios de la vida, de la humedad y de la lluvia.

En el siglo VI, la cultura Cacaxtla recoge numerosos y variados murales representando guerreros y personajes vestidos de animales como aves, jaguares y otros.

Zapoteca, del siglo VI al siglo VII, contiene 180 tumbas pintadas con temas alusivos a dioses, procesiones sacerdotales, animales, signos jeroglíficos y fechas. Se conoce como Monte Albán y está situada en Oaxaca.

La cultura Maya contiene cantidad de frescos ejecutados en el siglo de oro, en Bonampak; en donde se reconoce un gran dominio del oficio de los pintores, muy rica en colorido, muestra con fidelidad el mundo socio-económico de esa época, con grandiosas escenas que cubren la totalidad de las paredes. "Los grupos de personajes, la composición en general, el realismo buscado en muchos detalles y aún la colocación de las escenas dentro de un marco real de cielo, plataformas o escaleras indican un avance extraordinario en la composición de un fresco."¹

Yucatán y Campeche, son también notables por guardar restos de pinturas en muros y bóvedas. Datan de los siglos VIII y X. Chichen Itzá es una importantísima zona arqueológica de Yucatán. Los temas de la pintura mural son históricos y representan combates y escenas rituales de sacrificios, danzas u ofrendas.

En Tulum, Quintana Roo, un bellissimo lugar situado a orillas del mar, se conservan pinturas en el templo de los frescos, representando el tema de la adoración del dios del maíz.

En el siglo IX se destaca la cultura Huasteca de Tamaulín, en San Luis Potosí, y en los siglos XI y XII la Tolteca en el valle de México. En Barranca del diablo, hay pinturas realizadas directamente sobre roca que representan dioses y figuras con vestidos -

1. Orlando Suárez, Inventario del Muralismo Mexicano, U.N.A.M., 1972, pág. 17.

característicos. En Tula, Hidalgo, hay vestigios de murales representando a los dioses Quetzalcoatl, Tláloc y otros. Al siglo XV corresponden las culturas Mexica del Estado de México y Totonaca de Veracruz.

Estas zonas y otras no mencionadas aquí para no extendernos mucho, demuestran haber sido verdaderos centros culturales de gran riqueza artística, no sólo en cuanto a pintura mural se refiere, sino en arquitectura, escultura y cerámica. Pero al llegar los invasores españoles a América, la gran mayoría de dichos centros culturales fueron eliminados. Con esta invasión, se inicia otro período histórico para el muralismo en México.

Dicho período histórico se conoce con el nombre de descubrimiento, conquista y colonia.

Según la historia oficial, América fue descubierta por unos "héroes" venidos del viejo continente a conquistar el nuevo mundo, desconocido hasta entonces por los europeos. Y esa misma historia contada por los vencedores describe a la Iglesia como la redentora y benefactora más generosa.

En realidad esos "héroes", - para España eran sus héroes -, resultaron ser unos aventureros. No tenían nada que perder y buscaban colmar sus ambiciones de riqueza y capital. Arrasaron y destruyeron toda la belleza, riqueza y cultura que encontraron en nombre de Dios y de los Reyes Católicos de España. La Iglesia era el ser

supremo y los nobles sus aliados. Ese siglo, el XV, fué el de la dictadura teocrática: Dios y el Rey; y en consecuencia, la cruz y la espada. Con la cruz mandaban creer y con la espada mandaban callar.

En la siguiente cita veremos claramente esto:

"América era el vasto imperio del diablo, de redención imposible o dudosa, pero la fanática misión contra la herejía de los nativos se confundía con la fiebre que desataba en las hues²tes de la conquista, el brillo de los tesoros del nuevo mundo ... han llegado a América por servir a Dios y a su majestad y también por haber riqueza. "³

América aparecía en el momento mismo del Renacimiento como si fuera una novedad inventada junto con la pólvora, la brújula, la imprenta y el papel. Había un nivel de desarrollo opuesto a la civilización del viejo mundo; la cual les permitió dominar a los indígenas con relativa facilidad; los deslumbraron, los traicionaron y los obligaron a creer en un dios nuevo, a fuerza de terror y muerte. Traían además, toda clase de plagas y enfermedades contagiosas tales como venéreas, viruela y tétanos.

Los "conquistadores", después de dominar a los nativos e invadir

-
2. Galeano, Eduardo, Las Venas Abiertas de América Latina. Siglo Veintiuno Editores, México 1984, pág. 18.
 3. Galeano, Eduardo. Op., Cit. pág. 18



sus propiedades, lo que primero hicieron fue construir fortalezas, conventos e iglesias. A éstas inundaron de pinturas; esto lo hicieron para "educar" a los indígenas en la religión cristiana. "... no solamente eran un acto de devoción, sino que servían para adoctrinar a los neófitos."⁴

La catedral católica metropolitana del Distrito Federal, la construyeron sobre el templo más importante de la capital indígena, y el palacio nacional sobre la residencia de Cuauhtémoc.

La pintura empieza de esa manera a cumplir la función alienante por evangelizadora; y como las imágenes traídas desde Europa eran costosas y además escasas e insuficientes para establecer su predominio tuvieron necesidad de crear una escuela de arte.

"... fray Pedro de Gante creó junto a la capilla de San José de los Naturales, lo que puede considerarse la primera escuela de bellas artes del hemisferio."⁵

Como los indios conocían la pintura y los colores vegetales, fue fácil hacer la sustitución temática y obligarlos a pintar las imágenes de modelos españoles; de esa manera realizaron muchas pinturas murales. Se conoce el fresco en Cholula de 1580, que describe

4. Carrillo A., Rafael. *Pintura Mural de México*, Panorama. Editorial, S.A. México 1983. pág. 25.

5. Rafael Carrillo. *Op. Cit.*, pág. 27.

la vida de San Francisco. También pintaron murales en el convento franciscano de Cuervanaca, y en otros conventos y capillas del país. La temática, obviamente, era sobre santos, pasajes bíblicos, mártires y dignatarios de las órdenes religiosas de franciscanos y agustinos.

La Iglesia afianzó su dominio, en la época de la terrible inquisición. En ella procesaron y torturaron a los herejes: un pintor flamenco destacado, Simón Pereyⁿs; considerado como el más grande de la época; y otro pintor curandero que vivía en Pátzcuaro, Alberto Enríquez, fueron sometidos a torturas.

La Iglesia, los mineros, comerciantes y latifundistas, capas superiores de la sociedad virreinal, supieron explotar muy bien los recursos naturales y humanos para amasar enormes fortunas que les permitían disfrutar de todos los lujos y construir y hermosear las fastuosas iglesias y palacios. Es la razón por la que abundan tantas iglesias que compiten en adornos, estilos, tamaños, imágenes y pinturas. Los ricos deseaban asegurar su ingreso a la vida eterna y la prosperidad de sus bienes en la tierra. Hacían regalos a la Iglesia como lo dice el siguiente comentario:

"Para asegurarse el ingreso a la vida eterna, los dueños de la riqueza daban a la Iglesia verdaderas fortunas en forma de donaciones o legados..."

No menos de la mitad de la propiedad raíz y del capital total de México pertenecía a la Iglesia. Esta misma situación fue común denominador en los demás países latinoamericanos.

Estos países latinoamericanos fueron los mayores productores de bienes, las fuentes más caudalosas de capital. Irónicamente hoy se encuentran marcados por el subdesarrollo y la pobreza. El sub desarrollo no es una etapa del desarrollo como nos hacen creer, sino una consecuencia del capitalismo.

Viene luego la guerra de liberación contra España. Esta fue llevada a cabo por quienes durante tanto tiempo se habían opuesto a ella; la alta jerarquía eclesiástica, los comerciantes poderosos, los terratenientes, y el mismo ejército virreinal. Dicho conflicto ocasionó frecuentes sublevaciones, las leyes de Reforma, la na cionalización de los bienes de la Iglesia y con ello la separación de ésta y el Estado para más tarde, con el Porfiriato, volver a ca minar de la mano.

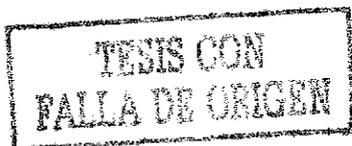
En cuanto al aspecto artístico y cultural hubo una marcada dependencia del arte europeo, por la influencia de los artistas venidos de varios países del viejo continente: Claudio Linati, pintor y litógrafo italiano; Carlos Nebel, arquitecto y diseñador alemán; Egerton, pintor y dibujante inglés. Además otros escultores y gra badores que venían de Europa para ejercer la enseñanza artística en varias disciplinas.

José Clemente Orozco, célebre muralista de México, se refiere con toda su ironía a aquella época así:

"En las pasadas épocas el mexicano había sido un pobre sirviente colonial incapaz de crear nada ni pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas pues éramos una raza inferior y degenerada."

Por la anterior cita podemos concluir que el dominio europeo fué absoluto y en todos los campos, inclusive en el arte. Vamos a conocer ahora los aspectos históricos del movimiento muralista mexicano, cuáles fueron sus orígenes, quiénes sus participantes, y en qué consistió dicho movimiento.

7. Orozco, José Clemente, Autobiografía. Ediciones Era. México, 1970. Pág. 21.



1.2. El Movimiento Muralista.

"La pintura mural de este siglo aparece en el momento en que un grupo de artistas con una visión revolucionaria del arte y de la vida social comienzan a pintar, bajo los auspicios del poder público, la vida de su pueblo y su historia."

Antonio Luna A.

El muralismo ha estado presente en México desde las remotas épocas precolombinas hasta nuestros días. Pero indudablemente el movimiento encabezado por José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, conocido como Renacimiento Artístico Mexicano, ha marcado la pauta, como forma de expresión en el ámbito cultural y social.

"Las inquietudes plásticas surgieron en México con las inquietudes políticas de la época en su conjunto."⁸

Los artistas no pueden y por lo tanto no deberían ser ajenos a los problemas sociales y políticos. Esto lo comprendieron claramente quienes vivieron aquella época de inconformidad y rebeldía, como reflejo natural ante las injusticias de una dictadura política hasta lo pedagógico. El porfiriato no permitía evolución, ni había libertad de expresión.

Como reacción a la dictadura, el pueblo mexicano se alzó en armas

8. Siqueiros, David Alfaro. Me llamaban el Coronelazo. Pág. 94

contra esas formas de represión. Vino la revolución y con ella se abrió un período de reformas buscando eliminar la tiranía aristocrática de características europeas, impuestas por el régimen de Porfirio Díaz durante treinta años.

David Alfaro Siqueiros en su autobiografía - Me llamaban el Coronelazo- , describe su vivencia de aquella época como protagonista directo, de la siguiente manera:

"Nuestro movimiento principió con una huelga de estudiantes de pintura, escultura y grabado en la Escuela Nacional de San Carlos. Una huelga que tenía dos motivos, uno pedagógico y otro político, que estalló en el año de 1911, es decir en la cuna misma de la revolución."

1.2.1. Generalidades.

El movimiento muralista considerado producto de la revolución "agrario-democrática burguesa", es paralelamente respuesta al mercado academismo procedente de Europa. Esta tendencia era impuesta con mucho rigor y disciplina por los artistas docentes. "Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud, no importando el tiempo ni el esfuerzo...⁹ Un mismo modelo, en la misma posición duraba semanas y aún meses frente a los estudiantes, sin variación alguna. Hasta las sombras eran trazadas con gis para que no variara la iluminación. Al terminar de copiar un modelo determinado durante varias semanas, un fotógrafo tomaba una fotografía del modelo a fin de que los estudiantes compararan sus trabajos con la fotografía."¹⁰

Para el academismo lo más importante era el completo dominio del oficio sin importar la creatividad. Esta misma situación perdura aún, en la gran mayoría de las escuelas de arte; lo cual obliga a muchas personas a retirarse de la academia y convertirse en autodidactas. Realmente para tener despliegue publicitario, éxito comercial y por consiguiente acceso a galerías y a consumidores de arte, no se necesita poseer título de artista, ni experiencia académica.

9. Orozco, José C. Op. Cit., pág. 17

10. Ibid.

El artista plástico necesita para desarrollar su oficio de un programa de conocimientos básicos donde se cumpla el proceso información-formación-aprendizaje y esto se lo proporciona la academia; pero ya lo relativo a talento, originalidad o genialidad, es exclusivamente personal e intransferible.

Imperaba pues, el criterio de copiar, reproducir e imitar, cuando aparece un pintor conocido como el doctor Atl, quien hizo notables aportes a la generación de estudiantes de arte de 1910. Había recorrido Europa e inventado unos colores secos a la resina; era polemista y suspicaz. Su criterio nacionalista influyó entre sus compañeros.

Cuando el gobierno hizo festejos para celebrar el grito de Dolores en 1910, con una exposición de pintura española, como reacción los pintores mexicanos resolvieron exponer también, pero con criterio nacionalista. Hicieron una selección de obras aceptadas por aclamación pública, lo cual se constituyó en un rotundo éxito. El doctor Atl propuso entonces organizar una sociedad, a la cual denominaron "Centro Artístico". El objetivo era conseguir muros en los edificios públicos para pintar. Pero al estallar la revolución tales proyectos quedaron pendientes hasta 1921 cuando los llevaron a cabo.

Para la formación de un arte nuevo humanista era importante la realización de un arte público y social. En él los artistas aplicaron en actitud colectiva el primer acto de rebeldía teórica y práctica

surgida como una necesidad de reconquistar las grandes formas sociales de expresión en las artes plásticas, con el patrocinio del Estado. Los muros utilizados fueron los de los edificios públicos.

Hubo choques entre los artistas y el público, en su mayoría estudiantes influenciados por aquéllos que no veían con buenos ojos las nuevas formas de pintar.

"A los estudiantes por influencia de muchos de sus viejos maestros reaccionarios, tanto en política como en arte, nuestras obras les parecían una especie de resurrección idolátrica pre hispánica y algo positivamente feo. Para ellos nuestra pintura era atezante horrenda, una verdadera blasfemia a Dios y al arte."

No faltaron las agresiones y hubo hasta balazos, lo cual muestra que la lucha era en varios sentidos. Pero a pesar de todo los artistas continuaron trabajando; formaron un sindicato de pintores, grabadores y escultores revolucionarios de México; quienes sustentaron su posición política y artística con sus obras y con un periódico llamado "el Machete". En él trataron problemas como el de la nacionalización del petróleo. El lema, que redactó Graciela Amador junto con su esposo Siqueiros, para dicho periódico reza:

"El Machete sirve para cortar la caña.

11. Siqueiros, David Alfaro. Op. Cit. Pág. 191.

Para abrir las veredas en los bosques umbríos.

Decapitar culebras, tronchar toda cizaña.

Y abatir la soberbia de los ricos impíos."

Exponían además su ideario y su pensamiento con el fervor propio de su enorme sensibilidad social. Rivera, por ejemplo, tituló un artículo: "Fíjate, trabajador". En él decía:

"...el trabajador comienza a tener la facultad de adivinar de qué lado están sus intereses y de qué lado debe ponerse él para defenderlos mejor."

Consideramos interesante transcribir una parte del artículo mencionado que fué publicado en marzo de 1924, donde Rivera expone su visión de la desigualdad social:

"Los ricos y todos los que viven trabajando poco y ganando mucho, chupando la sangre del pueblo, empiezan a aperebirse de lo que pasa y a formar planes y poner ganchos para el trabajador. Los que viven con el sudor del pueblo componen partidos nuevos a los que ponen nombres socialistas o algo parecido; por eso éste es el momento en que el trabajador debe tener cuidado para no caer en la trampa que le ponen esos señores que lo que quieren es subir y se proclaman, con tal fin, amigos del pueblo cívico - progresistas y al mismo tiempo invitan a los burgueses empleados y profesionistas a defender sus intereses en contra de los del obrero y campesino; esos entes son iguales a los que en Italia se llamaban "fascistas", quieren y hacen lo mismo que aquéllos; apoderarse del poder y poner el pie en el pescuezo del trabajador."

En el año de 1970 el escritor uruguayo Eduardo Galeano escribió

el libro titulado: "Las Venas Abiertas de América Latina", en don de describe antológicamente la vida, pasión y pobreza de América desde la llegada de los españoles. No podemos dejar de relacionar estos dos autores, Rivera y Galeano, pues aunque son de distinta na cionalidad, época y profesión, enfocan una situación bajo el mismo criterio; "Hay pobres porque hay ricos y hay ricos gracias a que hay pobres ¹²... Se extiende la pobreza y se concentra la riqueza."¹³

Cuando decimos: enfocar una situación bajo el mismo criterio, nos referimos a la manera como el pintor mexicano y el escritor urugua yo plantean las injusticias sociales y por tanto las desigualdades, el manejo de una clase social en desventaja, y en menos de una cla- se dominante. Precisamente es lo que trae como consecuencia la po- breza de muchos y la riqueza de pocos.

12. Galeano, Eduardo. Op., Cit. Pág. 8

13. Ibid. Pág. 8

I.2.2. Principales Exponentes.

Encontramos varios nombres de artistas, de aquella gloriosa época del muralismo mexicano. Unos, de pintores principales y otros, de ayudantes y colaboradores: Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Emilio García, Ernesto García, Fermín Revueltas, Eduardo Villaseñor, Angel Zárraga, Amado de la Cueva, Carlos Mérida, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Jorge Enciso, Dr. Atl, y naturalmente José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Pero indiscutiblemente, quienes tienen el crédito de principales exponentes son Orozco, Rivera y Siqueiros. Su posición y su trabajo, tanto en arte como en política, son el mejor testimonio. Realizaron mayor obra, buscaron nuevas soluciones plásticas y técnicas; defendieron su producción e ideología y en consecuencia le aportaron al mundo como individuos, como revolucionarios, y como artistas.

El movimiento de estos artistas muralistas, floreció y marcó la ruta teórico-técnica de un arte público-humanista y fundamentalmente político. Se oponía al arte tradicional apolítico, bohemio, intelectual y purista, que no reflejaba actitudes comprometedoras ni de conciencia social.

Aunque la idea de pintar muros y desarrollar un movimiento nacionalista ya los venía inquietando desde hacía veinte años, fué un

proceso que sólo adquirió forma definitiva en 1922. Con el apoyo brindado por el Secretario de Educación Pública en ese momento, José Vasconcelos.

Atl, fué el precursor teórico y político; Orozco, el precursor formal-profesional; Rivera, el primer impulsador en la práctica; y Siqueiros, el creador de la ruta teórico-práctico-técnica.

"Rivera cronista, Orozco fustigador y Siqueiros justiciero". Los tres pintores trabajaron juntos contra el academicismo establecido. A pesar de sus diferentes estilos, se unieron en un trabajo común, pero conservando sus particularidades individuales.

Orozco fué el único del grupo que no ingresó como militante activo al Partido Comunista. Vivió la revolución mexicana sin correr riesgos, según dice: "La revolución fué para mí el más alegre y divertido de los carnavales". Su obra, sin embargo, se caracteriza por las abstracciones humanistas, una enorme ironía, su indiscutible sarcasmo, y el sello que un tiempo, lo definió como caricaturista.

La trayectoria política de Diego Rivera y Alfaro Siqueiros, abunda en hechos, relacionados especialmente con su militancia dentro del Partido Comunista. Las constantes innovaciones ideológicas de Rivera, le permitieron hacer planteamientos y replanteamientos, y hasta pasar de una línea política a otra. Esto originó enfrentamientos, controversias y discusiones con Siqueiros, los cuales no

sólo tenían carácter político, sino también personal.

Rivera redactaba sus ideas, polemizaba con otros artistas y figuras de la vida política; elaboraba informes, planes y teorías. Era tan apasionado políticamente, que Raquel Tibol lo describe con acierto como: "Zapatista, Leninista, nacionalista, antimperialista, comunista, troskista, almanista, panamericanista, Lombardista, Stalinista." Pero definitivamente, siempre fué un luchador por la paz, y, si se le puede llamar cronista gráfico, es porque sus murales describen precisamente, las crueldades de la conquista, de la inquisición y de las intervenciones extranjeras.

Además, fue director de la escuela central de artes plásticas, misma donde él se formó. Allí presentó un programa con profundos alcances sociales y pedagógicos para reformar los métodos establecidos. Dicho plan, contemplaba por una parte, los conocimientos básicos de los principios de arquitectura en la formación de los artistas plásticos; y por la otra, daba posibilidades a obreros y trabajadores, para estudiar artes en horas no laborales.

David Alfaro Siqueiros se diferenció de los demás muralistas, no sólo por su participación directa en la Revolución Mexicana al lado de Obregón, contra las tropas de Pancho Villa; sino porque empleó nuevos métodos, nuevas herramientas y nuevos materiales en la pintura. El integró la forma real del espacio arquitectónico con el espacio pictórico, y en consecuencia convirtió el espacio visual, en ilusión óptica, con el encuentro de tres muros. Se

dierde así, la noción física del lugar, por el cambio de la realidad pictórica. Es la poliangularidad.

Después de resolver este problema, de la poliangularidad, rompió también con las técnicas tradicionales. Experimentó con nuevos materiales y herramientas del campo industrial. Incorporó elementos tales como la pistola de aire, la fotografía como modelo y documento de la realidad, el proyector eléctrico, resinas sintéticas y los más variados materiales. También utilizó, por primera vez, la pintura automotiva o piroxilina, y a los setenta y dos años, añadió otra nueva experiencia a su actividad artística: hizo construir un polyforum, en donde integró arquitectura, escultura y pintura monumental, en una sola obra. La tituló: "La marcha de la humanidad en la América Latina." El conjunto ha sido denominado: Polyforum Cultural Siqueiros, y actualmente es un importante centro cultural, donde se realizan varias actividades; teatro, exposiciones de arte, exposición y venta de artesanías mexicanas y museo permanente.

Esta corta reseña sobre los principales exponentes del movimiento muralista más importante que ha tenido el arte, nos permite ubicarlos en la historia mexicana y aproximarnos a ellos para comprender el sentido que le dieron a sus vidas y a sus obras. Ahora veamos lo ocurrido después del famoso movimiento muralista mexicano, en el siguiente numeral.

I.3. El Muralismo Después del Movimiento.

El gran ímpetu que originó el movimiento muralista, se concentró en las posteriores tres décadas; aunque cada una tuvo diversas características. En los años inmediatamente siguientes a 1922, los artistas tuvieron discrepancias ideológicas con el gobierno, y con otros pintores que se declararon contrarios a las ideas de un arte social. Esto, lógicamente hizo descender la producción muralista.

Pero, los artistas herederos del espíritu revolucionario, fundaron en 1928 el grupo de pintores "3D-3D", para desarrollar una acción contra "los académicos, los covachuelistas, los salteadores de puestos públicos toda clase de zánganos y sabandijas intelectuales."

Se incorporaron nuevos pintores.- Cincuenta y ocho nombres. - Se incrementó la producción de murales. Los artistas se volvieron a unir, para crear un arte nuevo, con nuevas soluciones en el contenido ideológico de las obras. Organizaron un nuevo frente de lucha y apoyo: la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios - LEAR -, la cual, abre el segundo capítulo del arte público de este siglo.

Los artistas formaron equipos de trabajo, ligaron las luchas políticas y profesionales con colegas de otros países y se propusieron prevenir al pueblo contra el fascismo.

Entre 1933 y 1937, pintaron murales precisamente con temática anti fascista, anti-imperialista y anti-bélica. La importancia de esta época no radica en aportaciones propiamente formales, sino en la difusión de un lenguaje plástico revolucionario.

Quienes revelaron mayor personalidad en la tendencia ideológica histórico-política, fueron : Julio Castellanos y Juan O'Gorman. El primero pintó murales en la escuela Gabriela Mistral, en 1934 y O'Gorman, realizó murales en el antiguo edificio del aeropuerto central; usó la técnica llamada "fresco-seco", en tres tableros in dependientes. Actualmente, sólo se conserva uno. Los otros dos fueron destruidos por el tema. Era una mofa que hacía el pintor de los dictadores fascios, Hitler y Mussolini.

En esta misma década de los años treinta, se ubica Rufino Tamayo. Aunque contemporáneo de Siqueiros, por nacer a fines del siglo pasado, aparece incorporado al directorio de muralistas en 1933. Su pintura, además, ha tenido otra orientación.

Rufino Tamayo, es tan famoso mundialmente en la pintura, como Jorge Luis Borges lo es en literatura. Y se nos ocurre esta analogía porque así mismo tienen otra característica; siempre toman una posición conciliadora tolerada por la clase dominante. Lo criticable de ellos no es su trabajo artístico ni literario, sino su actitud. Es la gran diferencia entre ellos y los artistas y escritores revolucionarios.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Borges ha sido continuamente "huésped de honor", de Videla y Pinochet, dos de los militares que se tomaron el poder con golpe de estado; los verdugos más represivos de los últimos años en Argentina y Chile.

No se trata de pintar como Rivera, Orozco o Siqueiros. Ni de escribir como Carlos Marx, Julio Cortázar o Eduardo Galeano. Tampoco de utilizar temas "oportunistas" de Bolívar, Zapata, o Villas. Se trata de tomar una posición como latinoamericanos en las luchas por la autodeterminación de nuestros pueblos.

Una cosa es luchar por un ideal social y otra es aprovechar temas de la revolución para lograr cargos burocráticos, premios y simpatías con fines puramente egoístas.

Precisamente los artistas, escritores, poetas, cinematógrafos y músicos, - quienes manejan los instrumentos culturales - son quienes deben aportar en el verdadero sentido humano y social.

En el caso de la música, los compositores e intérpretes sandinistas merecen "mención honorífica". Por medio de canciones, mezcla de poesía-mensaje-cancillería-alegría, enseñan la verdad y el amor a la libertad. Un pueblo sumido en el analfabetismo por la dictadura de Somoza, logró liberarse de un tirano; nos basta escuchar a los hermanos Mejía Godoy, para comprender el aporte de la música a la revolución de los nicaragüenses.

Obviamente, es necesario trabajar para subsistir, pero así mismo se debe trabajar para que el obrero, el estudiante, el campesino y el pueblo en general, conozcan la justicia, negada por los explotadores y los poderosos.

No es lo mismo trabajar para capitalizar y volverse verdugo, que trabajar para dignificar los valores humanos. No deseamos vivir miserablemente, sino igualdad en las condiciones de vida para todos.

Se produjeron también, los murales de la Ciudad Universitaria. O'Gorman decoró con piedras naturales el edificio de la biblioteca central, - símbolo de México -: Rivera trabajó el mural del estadio, en relieve cubierto con piedras naturales; Siqueiros realizó los murales de la torre de rectoría; Chavez Morado, el mural del auditorio de Ciencias; y Francisco Eppens, el de la escuela de Odontología. La característica de estos murales, es la intemperie.

Otro sitio al cual podemos denominar museo de murales, es el Palacio de Bellas Artes. Allí encontramos el testimonio de Rivera, Siqueiros, Orozco, González Camarena y Tamayo. También en el museo de Historia, del castillo de Chapultepec, existe otra gama muralista, donde la característica es el contenido histórico. De esa importante muestra, vamos a interesarnos particularmente en una de las obras de Juan O'Gorman: "El Retablo de la Independencia".

Es verdaderamente emocionante recorrer México y los lugares por

donde los pintores de murales han legado los frutos de sus trabajos, sus pensamientos y sus ideales. Y donde podemos encontrar valiosos continuadores de esa corriente.

Conozcamos a partir del siguiente capítulo, aspectos de la vida de Juan O'Gorman, su posición ideológica y su trabajo artístico.

CAPITULO II

JUAN O'GORMAN

II.1. Breves Notas Biográficas

Nacido en Coyoacán, Distrito Federal, el seis de julio de mil novecientos cinco, Juan O'Gorman fué el primogénito entre cuatro hermanos, en el hogar formado por don Cecil Crawford O'Gorman y su pariente, en lejano grado, Encarnación O'Gorman. El, Ingeniero Químico de minas y además pintor de origen Irlandés, formado en Inglaterra, llegó a México a la edad de veinticuatro años. Ella, descendiente de una rama de la misma familia de su esposo, nació en México, donde su familia se estableció un siglo atrás. Contrajeron matrimonio en 1904.

A los cuatro años el pequeño Juan residió con sus padres en Guanajuato y allí curso los primeros años escolares. Regresaron a Ciudad de México donde continuó estudios. A la edad de veintidos años egresó como arquitecto de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional. Había combinado su experiencia teórica con la práctica, pues durante los últimos cuatro años de carrera trabajó con varios arquitectos. Con Carlos Obregón en la construcción del Banco de México, en el edificio de la salubridad pública y en la escuela Benito Juárez. Como pasante, trabajó con los arquitectos José Villagrán García y Carlos Tarditi.

En el año de 1922, mientras era estudiante de la escuela nacional preparatoria, conoció al pintor Diego Rivera cuando éste realizaba su primer mural a la encáustica, "La Creación". Este hecho marcó el inicio de una relación trascendental para Juan O'Gorman,

según reconoce en el siguiente párrafo:

"El haber podido presenciar la ejecución de este mural fue para mí una revelación, ya que por primera vez me encontré con el maestro Rivera, realizando una obra monumental. De manera que este primer acercamiento ¹⁴fué para mí fundamental a lo largo de mi carrera artística."

El libro de Le Corbusier titulado: "Hacia una Arquitectura", se convirtió para el inquieto y precoz Juan, en el evangelio fundamental de sus ideas para crear en México una nueva arquitectura: la funcional. Veamos el concepto de O'Gorman:

"... se me ocurrió que era necesario hacer en México una arquitectura que fuera totalmente funcional, alejada de todo lo académico y desprovista de lo que pudiera ser ortodoxia o sectarismo ¹⁵estético, creando una arquitectura estrictamente funcional."

Esto le ocasionó serias críticas porque su posición iba en contra del tradicionalismo.

Con ese concepto de arquitectura funcional, basado en el mínimo costo por el máximo de eficiencia, construyó gran número de escuelas primarias, muchas casas de habitación, entre ellas una a su

14. Rodríguez, Ida. La Palabra de Juan O'Gorman. UNAM, México 1983. pág. 19.

15. Luna Arroyo, Antonio. Juan O'Gorman. Cuadernos Populares de pintura Mexicana Moderna. México 1973. Pág. 92.

hermano y otra al pintor Julio Castellanos; una casa-estudio para Diego Rivera en San Angel Inn. A este último pintor le construyó otra casa-estudio en el Pedregal de San Pablo Tepetlepa, a la cual Rivera denominó "Anahuacali", que significa "casa sobre la tierra entre dos mares". Precisamente durante la construcción de esta segunda casa-estudio, surgió la idea de recubrir los muros con mosaicos de piedras de colores, sistema utilizado posteriormente por O'Gorman en diversos lugares.

Contrajo matrimonio por primera vez con la rusa Nina Wright, el cual duró cinco años; y por segunda vez, con una norteamericana de nombre Helen Fowler, cuyo nombre lo encontramos también entre sus modelos de retratos.

En los años treinta ocupó algunos cargos burocráticos. Fue nombrado jefe de la oficina de construcción de edificios del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación; y Director de oficinas nacionales en la Secretaría de Hacienda, respectivamente.

En el año 1935 se afilió a LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, cuya organización fué creada durante la administración del General Lázaro Cárdenas y bajo los auspicios directos de la administración pública. Treinta y cinco años más tarde, comentó en una entrevista, su desilusión por esta experiencia, porque era una especie de agencia de colocaciones, de viajes y otras distinciones diferentes a los objetivos por los cuales fué creada.

En el año 1952 participó en la formación del Frente Nacional de Artes Plásticas, junto con la mayoría de pintores y escultores de esa época; pero se retiró por ser una agrupación similar a la anterior, LEAR.

Participó en concursos de pintura, obteniendo algunos premios. En 1937 la pintura titulada "Aeroplano" ganó el primer premio en un concurso convocado por una fábrica de cemento, en donde también presentaron obra Tamayo y González Camarena entre otros. En 1937 ganó otro premio por el cuadro "La Ciudad de México", en concurso del periódico Excelsior.

Se había retirado de la arquitectura, pero volvió nuevamente a ella. Durante los años 1951 a 1953 cambió totalmente su concepción de arquitectura funcional y se inclinó por la que se llama: arquitectura orgánica. Ese criterio consiste en relacionar el edificio o la construcción, con el espacio que lo rodea. Con ese principio realiza el primer ensayo: una casa de habitación en San Ángel, D.F. Tomemos su explicación:

"De acuerdo con este concepto arquitectónico, la habitación humana se convierte en vehículo de armonía entre el hombre y la tierra...¹⁶ Este concepto se basa en la relación de la geografía y de la historia con la cultura, representa una continuidad viva de la tradición humanista que rechaza los conceptos

16. Rodríguez Prempolini, Ida. Juan D'Gorman Arquitecto y Pintor. UNAM, México 1982. Pág. 126.

comerciales y de la moda en la expresión estética arquitectónica."

Es así como construye una casa de habitación sobre una roca, integrando la arquitectura, con escultura y pintura y este conjunto a su vez con la topografía y el paisaje del lugar. Una verdadera integración plástica. En ella residió con su familia por espacio de dieciséis años, cuando por razones económicas, pagar los estudios de su hija, se vió obligado a venderla.

Utilizó piedras de colores y vidrio para recubrir la fachada, el piso y el interior, con libertad de imaginación y mucha fantasía.

Lamentablemente las personas compradoras de la casa no midieron la importancia ni el valor artístico de la obra, y la destruyeron causando a su creador una gran pena y para el arte y arquitectura la pérdida del mejor ejemplo de una verdadera integración plástica.

Entre los años 1949 a 1952, proyectó y supervisó junto a otros arquitectos, la construcción del edificio de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. Los muros exteriores fueron recubiertos con mosaicos de piedras de colores. Es decir O'Gorman fue arquitecto y muralista en la misma obra. Al aspecto mural nos referiremos posteriormente en el capítulo de su obra pictórica.

17. Rodríguez Prampolini, Ida, Ob. Cit. Pág. 128.

Realizó varios viajes. A Chile, a Europa, a Estados Unidos de América. Participó en exposiciones en diferentes épocas tanto individual como colectivamente. (Su trabajo pictórico lo trataremos más adelante).

El padre de Juan, quien también pertenece a la nómina de pintores muralistas que han vivido y trabajado en México, era completamente ateo, mientras su madre en cambio era extremadamente católica. O'Gorman hijo no creyó en ninguna forma teológica.

Desde los diecinueve años sus tendencias ideológicas fueron siempre de izquierda.

Creía que la vida es una permanente lucha para no morir y que la muerte es la culminación de una vida pero también la resolución de todas las contradicciones.

En enero de 1982 es decir a la edad de 76 años, decidió quitarse la vida y así resolver todas las angustias que tanto lo inquietaron a lo largo de su existencia.

Su versatilidad la encontramos reflejada en las acciones de su vida: se formó como arquitecto, pero tuvo mayor claridad como pintor. Su posición como arquitecto fué en extremo contradictoria; al comienzo practicó lo funcional y al final lo orgánico, conceptos que se basan en principios opuestos. Este hecho es una muestra de su evolución a través de la experiencia.

Sus dos matrimonios fueron con una rusa primero y luego con una norteamericana. Diego Rivera fué su amigo y Siqueiros su enemigo. Nunca se llevó bien con su padre pero se sentía muy querido por su madre.

Hizo enormes aportes a la arquitectura, a la pintura y al arte en general por la profundidad y la claridad con que abordaba cada una de sus intervenciones.

A manera de conclusión de esta breve biografía, insertamos una cita de una de las conocedoras de la crítica, historia y arte de México, Raquel Tibol.

"Una de las personalidades más singulares del arte mexicano contemporáneo es Juan O'Gorman (1905) - escribía en 1969, - el más europeo de los pintores mexicanos. No se entienda europeo en sentido imitativo; la integridad de su talento le ha impedido deslizarse en frivolidades de ese tipo. Lo europeo lo heredó de su padre, el minero y pintor de ascendencia irlandesa, Cecil Crawford O'Gorman (1874-1943) radicado en México desde 1895. Por sensibilidad y temperamento es tan irlandés como James Joyce; la misma mixtura de ironía, misticismo y rebeldía; la misma empeñada paciencia para reordenar la realidad de un molde anárquico, fortalecido con los prestigios académicos de la erudición. De su padre aprendió a admirar a los primitivos flamencos - especialmente a Jerónimo Bosch - y a practicar una manera de naturalismo con primeros fotográficos en el retrato y fantaseos simbólicos en el paisaje y en los objetos. Sus estudios de arquitectura e ingeniería le proveyeron de un instrumento artístico dúctil y complejo. Su devoción incondicional por Rivera le dió la preocupación estética - humanista y el criterio político y

mexicanicista para la monumentalidad.¹⁸

18 Tíbol, Raquel. Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea. México, Harmsa, 1969. Pág. 336.

II.2. Posición Ideológica.

Como parte de un mecanismo valorativo de su concepción ideológica, reuniremos algunas ideas sobre sus relaciones con la sociedad y con los demás hombres, así como lo relativo a su propia actividad.

Juan O'Gorman desarrolló una gran fuerza creativa y capacidad de trabajo, conjugando operaciones manuales-sensitivo-visuales, con discursos y teorías artístico-políticas a través de su existencia; lo cual lo hizo versátil y polemista.

Fue poseedor de aguda y abundante retórica y creemos necesario conocer el pensamiento de un humanista profundo, preocupado por la problemática social, y comprometido frente al mundo como individuo y como artista.

Conozcamos pues, algo de su tarea teórica, para luego apreciar y comprender mejor su quehacer práctico.

II.2.1. Política.

"El fascismo está opuesto al progreso colectivo y es la forma más aguda de la explotación de los trabajadores en la sociedad capitalista."

Juan O'Gorman

Preocupado siempre por todo aquello que significara la mejora de condiciones sociales del hombre, O'Gorman tuvo una concepción muy clara de los fenómenos históricos, como hechos concretos generados por la lucha de clases.

Observemos algunos de estos, desde su posición.

O'Gorman define la conquista española con una visión muy aproximada a la realidad, pues nos dice:

"... fué un acto de brutalidad espantoso, semejante a la conquista de Polonia por Hitler. Las huestes del imperio español al llevar a cabo la matanza masiva de indígenas, destruir monumentos, esculturas y obras de arte en general; quemar la biblioteca de Tenochtitlán por orden del primer arzobispo Zumárraga, y el aniquilar la cultura prehispánica en su totalidad, cometieron un acto de salvajismo, de brutalidad y de imbecilidad humana indiscutibles."¹⁹

19 Rodríguez P., Ida. La Palabra de Juan O'Gorman. UNAM. México. Pág. 25.

A pesar de no haber participado directamente en la revolución mexicana por encontrarse cursando sus estudios medios durante esa época, posee de ella mucha claridad:

"La revolución de 1910 corresponde históricamente a la revolución francesa de 1789, en que se destruye el feudalismo para instaurar una nueva organización económica, alentando el desarrollo capitalista con su sistema financiero y monetario así como el impulso industrial. En el ámbito social repercute en la liberación de los obreros y campesinos proporcionándoles mejores condiciones laborales. Fué, pues, una revolución promovida por la burguesía mexicana que buscaba alianzas con el pueblo de México. ... no se puede desvirtuar este pasaje histórico confundiendo con una revolución socialista."²¹

Acertada la comparación entre la revolución mexicana y la revolución francesa al haber sido lideradas por la burguesía. Pero la táctica de la burguesía mexicana fué mejorar las condiciones de los obreros y campesinos haciéndoles algunas concesiones y repartiéndoles tierras para evitar una revolución de corte socialista. No fué gratuito el asesinato de los líderes populares, Francisco Villa y Emiliano Zapata.

La reforma agraria no correspondió a las aspiraciones del campesinado. La tierra no fué repartida equitativamente porque las mejores tierras se las apropiaron los caudillos de la revolución:

20 Ibid en pág. 33.

21 Ibid en pág. 34.

"Con la revolución agraria se destruyó el viejo sistema de la explotación del campo e hizo posible el desarrollo industrial en gran escala, creando el régimen capitalista y la clase rica mexicana dentro del sistema de libre competencia."²²

Las alianzas que buscaba la burguesía con el pueblo de México fueron para evitar la unión entre los obreros y campesinos, y de esa manera tener el dominio del pueblo. En realidad el proceso revolucionario se presentó por las rivalidades existentes entre las fracciones de la misma clase social dominante: la burguesía. Esta y sus aliados exteriores promovieron la alianza a fin de salvar sus intereses sociales y políticos; pero el pueblo fué quien jugó el triste papel de "carne de cañón" como soldado en las trincheras y es quien paga las consecuencias.

De su práctica política personal como afiliado a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR, y como participante en la formación del Frente Nacional de Artes Plásticas, FNAP, concluyó su desconfianza por este tipo de agrupaciones. Se sintió atraído por los objetivos contenidos en los estatutos, pero en la práctica no eran cumplidos; porque muchos de los pintores que se hacían pasar por revolucionarios, solamente buscaban obtener una situación de ventaja y provecho personal, tal y como lo denuncia en el siguiente párrafo refiriéndose a FNAP:

22 Ibid en III.

"Esta agrupación se suponía que era una especie de sindicato de trabajadores de artes plásticas, por lo menos esto se pretendía en sus estatutos, matizados con una ideología de izquierda. Sin embargo en la práctica se comprobó que los directivos del frente aprovecharon su posición de privilegio para conseguir prerrogativas sobre los miembros del propio frente mediante chantajes al gobierno y presiones a la Secretaría de Educación Pública con el fin de conseguir chambas. Afortunadamente al darnos cuenta de lo que sucedía, el entonces presidente del frente, el gran pintor Francisco Goitia, con Francisco Dosamantes, Roberto Verdecio, Ramón Alba de la Canal, Jorge González Camarena, Jesús Guerrero Galván y yo, denunciemos este hecho de corrupción ante la opinión pública a través de la prensa y renunciemos a participar en la mendicada agrupación. Ante nuestra denuncia, los dirigentes muchos de ellos miembros del partido comunista - protestaron enérgicamente acusándonos de traidores al pueblo de México, lo cual naturalmente era una pifia absoluta, ya que como mencioné anteriormente, era una asociación que de ninguna manera sirvió a los intereses del pueblo de México sino a un grupo de malabaristas de la política. De ahí que me interesa denunciar enérgicamente este tipo de agrupaciones y la manera en que algunos de sus inscritos desvirtuaron sus funciones iniciales."²³

Otra de sus manifestaciones políticas la podemos confrontar en la manera como enfatizó su repudio al régimen totalitario (fascismo). En este sentido pintó un mural en tres lecciones - tríptico -, en donde desarrolló parodias - religiosa y política-, criticando el poder de la Iglesia y la clase social que se escuda tras ella y a los dos jefes fascistas de Alemania e Italia, Hitler y Mussolini.

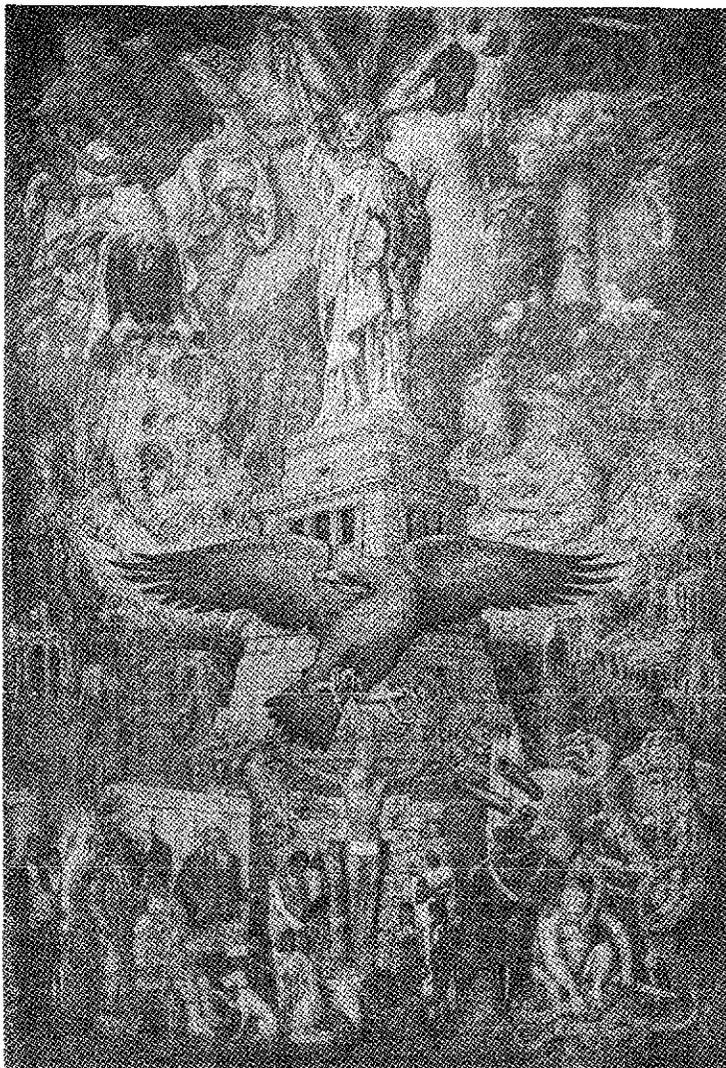
23 Rodríguez P., Ida. Op., Cit., Pág. 29.



A esta sección, donde caricaturizó a los fascistas, la denominó "Los mitos paganos". La intención era prevenir al pueblo contra el régimen absolutista y policiaco que produjo tanto terror a la humanidad y que causó un período muy doloroso en la historia de los pueblos que lo padecieron.

Como consecuencia de esa crítica, los alemanes protestaron con ame nazas al gobierno mexicano, de que suspenderían el comercio petro- lero - la compra -, si esos murales no eran destruidos. En acti- tud entreguista, el Estado Mexicano destruyó dos de las secciones de la obra de arte lo cual produjo gran decepción con relación al verdadero compromiso popular de la "familia" revolucionaria mexica na. La tercera sección del tríptico corresponde al mural localiza do actualmente en el aeropuerto internacional de Ciudad de México, y se denomina "La conquista del aire por el hombre". Este fue un caso concreto donde la libertad de expresión del artista fué condi cionada por parte de un gobierno.

Un ejemplo más, de su compromiso político progresista y de repudio al fascismo lo encontramos en un proyecto trabajado durante ocho meses para realizar una serie de frescos en la asociación de jóve- nes judíos en la ciudad de Pittsburg, USA. Tuvo que ser suspendi- do por razones políticas. Ya no fué obligado directamente por un gobierno o partido político, sino por temor de quienes lo auspicia ban. La temática era una crítica al nazismo que resultaba peligro sa por la persecución desatada contra los judíos con motivo de la segunda guerra mundial. A cambio le ofrecieron que seleccionara



THE GREAT VANDERBILT HOTEL, NEW YORK, N.Y.

un muro en México, y el artista eligió un gran espacio con excelentes condiciones para pintar, en la biblioteca Gertrudis Bocanegra, en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán. A ese mural nos referiremos oportunamente en el capítulo dedicado a la obra pictórica de O'Gorman.

Como una síntesis de su ideología y de su visión del mundo desarrollada gráficamente, incluimos en el presente capítulo, por la carga política que contiene, la obra titulada "Muestra maravillosa civilización", pintada en 1976. Es una verdadera profecía para reflexionar. Es la premonición artístico-arquitectónica de un revolucionario mostrando el futuro del mundo. En el centro del cuadro situó a la estatua de la libertad, no como la conocemos actualmente, sino convertida en esqueleto y envuelta en harapos. Mirada en el contexto donde es usada, Estados Unidos, resulta una caricatura de la libertad y es más bien una visión apocalíptica simbolizando las guerras y la represión política que en nombre de la libertad utiliza para la explotación de los demás pueblos.

Para no tomar sino otro ejemplo de dicha obra, colocó al pie de la estatua de la libertad, el símbolo descarnado de la iglesia católica. En la parte occidental el poder de estado capitalista con las jerarquías clasistas, y hacia el centro nos da la visión religiosa del Cristo revolucionario.

En los últimos años de su vida, observaba el desenvolvimiento histórico de la humanidad con profunda decepción. Comprendió que el

capitalismo como régimen inhumano basado en la explotación del hom
bre por el hombre conduciría a la ruina y destrucción de la humani
dad. Esto lo expresó en una entrevista que le hicieron poco antes
de suicidarse:

"No me gustaría vivir muchos años más, 'ahí si no', no me ven
ga con esos cuentos horribles. Cómo voy a querer vivir más
tiempo; es una cosa espantosa. Están haciendo horrores con
la atmósfera, acabando con los bosques... se verán muchas
cosas difíciles, catástrofes tremendas. Cuando cada tortilla
llegue a valer cinco pesos la gente no se resignará a morir
de hambre; van a matar para comer. Habrá guerras civiles, lu
chas entre personas, gente contra gente y empezarán a comerse
unos a otros... Ante esto hay muchos dispuesto a morir. Yo,
como soy civilizado, culto, tengo perfectamente condicionado
mi pensamiento, de suerte que me muero y muero contento de no
vivir más en un mundo lleno de contradicciones que no tiene
solución"²⁴.

A partir de todas estas prácticas y teorías políticas concluimos
que fué un intelectual revolucionario muy comprometido con los pro
cesos históricos no sólo de México sino del mundo. Profundamente
humanista observó con desilusión y a la vez con acerbía crítica, las
lacras ocasionadas por los sistemas capitalistas y totalitarios so
bre el futuro de la humanidad. Su acción comprometida y progresis
ta reflejada en su quehacer artístico - teórico, así como en su
práctica personal, ligó en esta forma la teoría con la práctica.

24. Ibid. pág. 396.

II.2.2. Artística.

Para conocer la posición ideológica con respecto al quehacer artístico, nos basaremos en sus reflexiones teóricas puesto que su práctica pictórica la veremos en otro capítulo. Sin embargo haremos algunas alusiones a sus obras pictóricas, para reforzar su concepción teórica.

Su producción teórica fué muy abundante; abarcó muchos temas relacionados con el arte y sus manifestaciones dentro de las formas culturales e históricas. Podríamos dedicarle un volumen completo a los diversos temas que abordó pero solo tomaremos algunos escritos más ilustrativos por su profundidad analítica, crítica y además correlacionados con la secuencia lógica de antecedentes para el estudio de el mural "El Retablo de la Independencia." Es así como nos referiremos a sus conceptos con respecto a la creatividad, mercado artístico, crítica de arte, y el planteamiento valorativo de "bueno" o "malo" aplicado al arte.

Para D'Gorman la creatividad es un fenómeno resultante de la necesidad de expresión, mediante la cual el individuo encuentra una canalización conductual de su energía; destacando claramente la importancia que tiene para el ser humano la realización de su expresividad. Transformar una parte de su energía vital en ideas y actos, implica buscar la manera de manifestarse y por consiguiente reflejar su mundo. Esto es lo que expresa en la siguiente cita refiriéndose a la creatividad:

"... es la capacidad que solo tiene el hombre de transformar una parte de su energía vital en ideas y actos que, mediante un esfuerzo, le producen ²⁵condiciones de mayor adaptabilidad en el mundo que lo rodea."

La creatividad científica también preocupó a O'Gorman. Estudioso y conocedor de los procesos tecnológicos, comprendió el peligro inminente originado por los instrumentos creados por la ciencia. Bajo la denominación de progreso, separa al hombre de su naturaleza y lo convierte en un apéndice de la máquina.

Este planteamiento crítico lo desarrolló también en muchas de sus obras. Podemos citar como ejemplo, el cuadro titulado "El imperalismo y la polución en nuestra maravillosa civilización", en donde parodia los avances tecnológicos con la deshumanización total, y en otro cuadro llamado "Lo que nos trajo el arca", donde nos enseña una ciudad industrializada a punto de desintegrarse. Es la censura de un humanista muy profundo hacia el desarrollo equivocado de la tecnología, y a la manipulación de los sistemas capitalistas, que con la bandera de la civilización, coartan la libertad humana.

Otro de los temas abordados por O'Gorman fué el relacionado con los conceptos de bueno y malo; bello y feo con los cuales son calificadas las manifestaciones artísticas. Tomemos el párrafo siguiente:

" La necesidad del arte es característica de todos los hombres, pero aquello que les gusta a unos puede ser abominado por

otros, y esto es lo que produce la impresión de que en el arte existe, como fenómeno objetivo, lo bello y lo feo, lo malo y lo bueno, cuando en realidad esta diversidad de gustos no es sino la forma en que se manifiesta el mundo interno del individuo (condicionado por la familia, la herencia, la educación, las experiencias personales, etc.) en relación con el mundo externo a él (condicionado por los factores sociales, su desarrollo histórico y el medio telúrico donde vive)."²⁶

Para O'Sorman es claro que el individuo vive siempre condicionado por una serie de estructuras sociales y culturales que limitan su visión del mundo. Le imponen patrones tradicionales que su mente mecaniza hasta convertirlos en parte de su sentir y su pensar. El individuo desde su niñez se aferra a los ideales de belleza predominantes en el medio familiar y social donde crece, y por lo tanto esos conceptos se vuelven parte de su formación.

Fué muy respetuoso por todas las formas posibles con que el ser humano expresa su necesidad creativa. Todas las manifestaciones expresivas de una región, que representen la relación entre el hombre y el medio a través de la historia, tuvieron gran interés para O'Sorman. No le parecía justo cuando una sola o unas pocas personas discriminan a un artista catalogándolo como malo, basándose en el criterio de su propio gusto personal. "Muchas personas consideran 'mala' una obra de arte plástica si el director del museo de arte moderno la rechaza.". No tenía en cuenta el gusto del intelectual, ni del crítico, ni el mercado artístico.

Con los críticos de arte fue excesivamente acerbo. En realidad su gran interés fué llegar por medio de su obra al hombre común no al intelectual. Por eso a los críticos los define como a los elementos encargados de clasificar a los artistas y a sus obras, encasillar a las obras en escuelas y dividir el arte en popular anónimo y profesional, dándole categoría de inferior al primero. Por otra parte los ubica como elementos activos de la manipulación capitalista con respecto al mercado artístico, tal y como nos lo aclara en el siguiente texto:

"... la crítica de arte es simplemente una parte de la máquina de propaganda mercantil que sirve a los intereses de los negociantes de este género de mercancía."²⁷

Consideramos excesivamente dura esta apreciación de los críticos. No todos forman parte del circuito manipulador. Los críticos verdaderamente honestos y profundos, conocedores de la historia del mundo en general y del arte en particular; y si tienen conciencia social y política, son imparciales en sus valoraciones con respecto al arte y a los artistas.

Otra de las consideraciones interesantes planteadas por un creador de arte como lo es O'Gorman, es el mercado artístico. Este tema lo abordó frecuentemente y con mucha objetividad en sus discursos. Vamos a ilustrarnos con una de sus explicaciones:

27 Op. Cit. Pág. 76

"... las condiciones inherentes al régimen de la propiedad privada en su etapa de dominio del capital monopolista su-
 peditan el arte al mercado y a la promoción necesaria para
 mantenerlo como negocio e incrementarlo. Esto ha producido
 un arte especializado de una élite profesional ligada a los
 críticos y mercaderes de arte, y en muchos casos, bajo su
 control directo ya que utilizan una enorme maquinaria comer-
cial y de promoción para impulsar la venta de las obras.
 Esta maquinaria de comercio y promoción ha llegado a dominar
 la producción de arte al grado de que la calidad de la obra
 artística se mide en razón directa de las cotizaciones de
 las ventas. " ²⁸

El arte adquiere así la condición de mercancía, para satisfacer la
 oferta y la demanda. Las obras artísticas pierden su valor de uso
 y adquieren valor de cambio, gracias a un aparato mercantil de pro-
ducción, distribución y consumo: porque la adquisición de una obra
 de arte significa una inversión cuyo valor puede aumentar conside-
 rablemente con el tiempo.

Poseía una gran capacidad para interpretar los fenómenos históricos,
 sociales y artísticos, determinantes en las estructuras culturales
 de los pueblos. Su increíble facilidad para asimilar dichos fenó-
 menos y proyectarlos con una inquebrantable conciencia revoluciona-
ria además de su actitud profundamente crítica-analítica, le permi-
tieron difundir profusamente sus planteamientos. Utilizó como re-
 cursos, la imagen y la palabra como claro ejemplo de su gran talen-
to, características poco comunes. Fué un humanista en todo el
 sentido de la palabra.

28 Ob. Cit. Pág. 74.

Como conclusión a este breve seguimiento ideológico, incluimos el siguiente pensamiento, que hemos seleccionado por sintetizar algunos de sus discursos:

"Sólo con la emancipación de la clase oprimida primero y enseguida con la liberación de todos los homores, el arte podrá encontrar el terreno fértil para su pleno desarrollo. La liberación de las cadenas de la explotación también lo liberará de los conceptos que hoy llamamos culturales y de las categorías estéticas, y cuando todo el mundo practique el arte como función de su ser, se acabarán los artistas profesionales, los críticos de arte, los estetas, los connaisseurs, los seudointelectuales, los marchands de arte y toda la gama de esnobes que hoy viven como buitres alrededor de un cadáver podrido, para dar lugar a un florecimiento de expresión que es función de todo ser humano, como hablar, como respirar, como hacer el amor y luchar para obtener el placer en todos los órdenes, que es la razón fundamental de la vida".

CAPITULO III

OBRA PICTORICA DE JUAN D' GORMAN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Colocarnos ante la obra de Juan O'Gorman implica enfrentarnos a un mundo diferente, porque trasciende lo pictórico. No es solamente una mano maestra manejando los elementos estéticos con asombrosa habilidad. Tampoco es el ojo fotográfico reproduciendo los pasajes históricos de la vida real. O'Gorman va más allá porque su conciencia es esencialmente revolucionaria y por consiguiente la visión que proyecta de la historia y del mundo, traspasa los relatos históricos, lo anecdótico y lo fantasioso. Fué un artista de su tiempo, investigador del pasado y profeta del futuro. Ha sido además uno de los pocos artistas revolucionarios en lograr una gran elocuencia política, tanto con la palabra como con la imagen.

Con asombrosa honestidad y franqueza reconoció y acreditó a quienes influyeron en su estructuración artística. Consideramos importante inventariar dichas influencias como antecedentes a su trabajo práctico tanto de caballete como de muralismo.

Su iniciación se la atribuyó a su abuela materna, quien en su niñez le facilitó el primer taller improvisado, con materiales para pintar cuanto quisiera.

Luego su formación inicial con Antonio Ruiz, pintor nacionalista muy bien preparado en los aspectos técnicos. "Artesano excelente y magnífico pintor", fué quien le enseñó el oficio de pintar.

En los paisajes la influencia de José María Velasco fué decisiva.

Sintió gran admiración por él, y lo consideró como el pintor más grande del mundo. Su origen artesano, una extraordinaria sensibilidad de pintor auténtico y un gran amor por la tierra de América, fueron algunas de sus características.

Por afinidad estética y política, se aproximó a la forma expresiva de Diego Rivera y por esta razón se consideró discípulo suyo. Absorbió sus lecciones de composición y geometría dinámica así como las de integrar el mural a la arquitectura del edificio.

En la fantasía realista recibió el aporte del surrealismo en los nombres de Max Ernest y Dalí.

De su padre heredó el entusiasmo por la escuela primitiva flamenca, especialmente de el Bosco.

O'Gorman - padre realizó una serie de retratos y paisajes donde aplicó el oficio pictórico con gran dominio técnico. Aprovechó las experiencias del pasado, el temple; y los recursos de la ciencia moderna, - era químico - . Veamos cómo la historiadora Ida Rodríguez Prampolini incluyó en su libro sobre O'Gorman hijo, una cita del también historiador Manuel Toussaint refiriéndose a los conocimientos químicos del padre, aplicados en el oficio pictórico:

"... no debe olvidarse que es un químico: dispone de sus reactivos y conoce los efectos de un color sobre otro, sabe las alteraciones que el tiempo y la luz producen en las tierras colorantes; conoce el daño de las bacterias sobre las

las materias orgánicas. Así pudo llegar a crearse una técnica propia, que tiene la experiencia pasada y los recursos de la ciencia actual." ³⁰

Por lo tanto no es casualidad el que Juan O'Gorman se apoyara en esos mismos elementos temáticos, estéticos y técnicos, para lograr su camino en la pintura. Sin embargo el hijo no acepta la influencia paterna debido a sus diferencias conceptuales.

Lo importante fué haber aprendido el oficio pictórico y asimilado las influencias externas para crear su propia obra, como sintió, y como vieron sus ojos de arquitecto, pintor, humanista, crítico y ante todo revolucionario, porque su preocupación estético-humanista es una de las constantes que encontramos en toda su obra. La relación temática con el marco histórico de México y del mundo, trata da con gran profundidad, la proyecta siempre en su actitud crítica con conciencia política y social, tanto en su trabajo de caballete como en los murales. Otra constante es el detallado dibujo, la riqueza colorística, un enorme dominio compositivo, línea destacada y buena proporción. Es la mixtura entre la formación de arquitecto y la experiencia como artista plástico, con la influencia Riveriana.

Si en algunas ocasiones se contradijo, fué precisamente por buscar la verdad y la justicia. Solamente quienes no opinan, no se contradicen ni se equivocan.

Debido la variedad y abundancia de su producción artística, nos

permitiremos clasificarla en obra de caballete y obra mural. Además de la obvia diferencia dimensional, existe la diferencia contextual y por esa razón consideramos oportuno estudiarla separadamente.

III.1. Pintura de Caballete.

Nuestra intención al estudiar por separado la pintura de caballete y la mural del artista O'Gorman, es detenernos un poco en las obras que merecen más atención: no por más, o menos importantes, puesto que todas lo son, sino por los nexos entre la posición ideológica, la visión histórica y su proyección humanista.

Lógicamente las pinturas realizadas con carácter específico de encargo personal, difieren en enfoque a las que no tenían destino privado, y son estas últimas las que expresan su posición comprometida.

Encontramos pues, la obra de formato menor resumida en tres gamas: retratos, paisajes de México y otros paisajes denominados de fantasía realista.

"Mis cuadros de caballete los dividí, según su temática en tres grupos: los retratos, los paisajes de México y los paisajes fantásticos de tipo surrealista. De estos últimos quiero hacer la advertencia de que no son propiamente surrealistas, sino que ³¹entran dentro de la clasificación de "fantasía realista".

Por tanto, nos referiremos a las pinturas más representativas para nuestros propósitos. El género de los retratos, lo ejemplarizaremos

31 Ibid. Pág. 15



© AUTORETRATO, 1950

con su autorretrato múltiple, pintado en 1950: en él se representa cinco veces mediante cuatro rostros y una mano en primer plano. Es la mano misma del pintor con el pincel ejecutando la primera figura sentada de espaldas, mientras está en actitud de detallar su rostro, reflejado de perfil en un cuadro - espejo - de la derecha. En la parte izquierda situó la figura de cuerpo entero sosteniendo el plano del mismo cuadro. Es como si se tratara de un desdoblamiento de imágenes, en varias actitudes y distintos tiempos, - reflejo de los diferentes seres encerrados en uno - . Una concepción filosófica existencial.

Recré el ambiente con elementos de extracción popular tales como pajaritos de feria, ranas y pequeños monstruos sosteniendo curiosos letreros: la enredadera envolviendo el caballete, la banderita mexicana, la raqueta de tenis y los elementos del arquitecto. Es la pintura más representativa del nexo que siempre quiso establecer entre su pintura y el arte popular. Esta idea la tomó de Antonio Ruiz y Frida Kahlo - esposa de Rivera y su gran amiga -, quienes convirtieron la expresión popular en fuente de inspiración, y que a su vez aplicó Juan O'Gorman pero con impecable maestría y con más dominio.

"Es difícil encontrar una pintura de este artista donde no exista una nota irónica o burlesca, (o informativa como es el caso en "El Retablo de la Independencia" motivo de este estudio,) en forma de letreros alusivos graciosos o crueles."³²

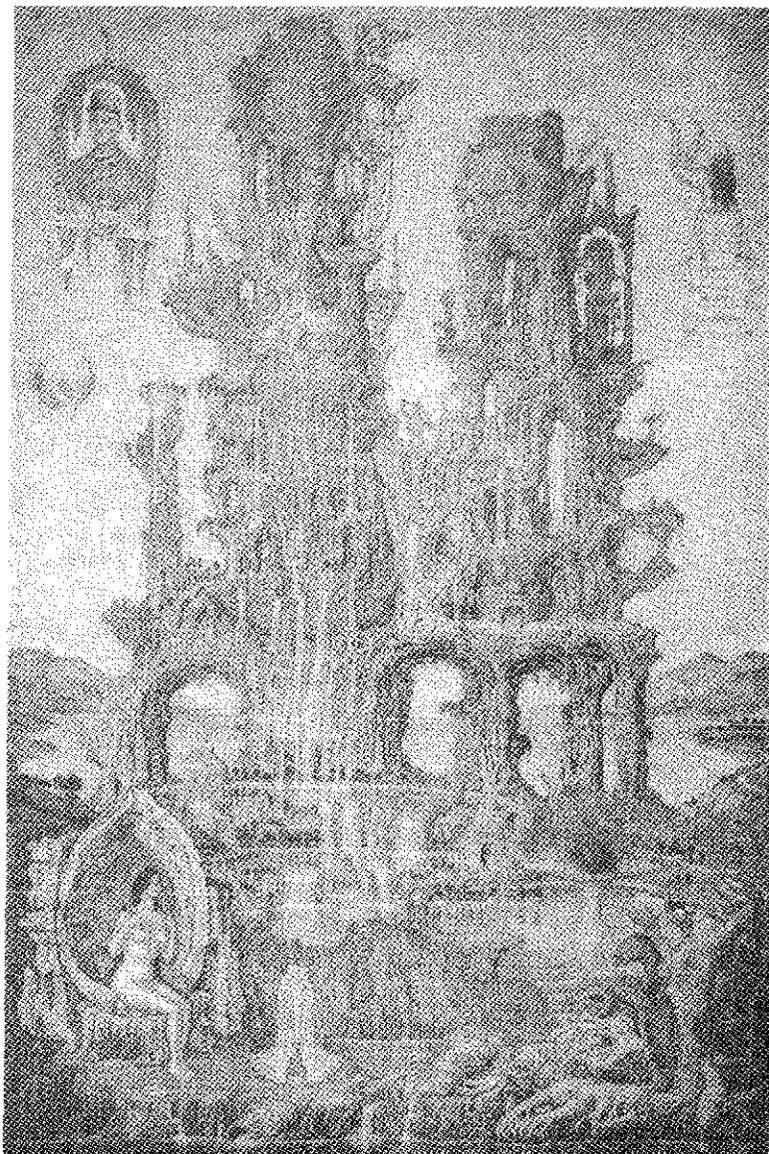
32 Pamprolini, I. Ob. Cit. Pág. 66



En los retratos individuales, realizados con tema directo, registró los rasgos que circunscriben la personalidad en sentido testimonial, más que interpretativo. En su galería de retratos con características similares, - en cuanto a detalles, letreros y animalitos -, encontramos uno de su segunda esposa, Helen Fowler, pintado en 1940. Otro de la escultora Angela Gurría fechado en 1966. También pintó de medio cuerpo a Diego Rivera en 1958 y a José Clemente Orozco en 1943.

El género de los paisajes de México corresponden al entorno de un mundo real, pero enriquecido por la destreza manual y técnica, y complementado con la habilidad imaginativa del artista. Esta serie de paisajes responden a características distintivas que identifican los lugares de sus vivencias visuales. Nos referimos a la serie titulada "Los Recuerdos". Fueron realizados al temple sobre masonite, - como la mayoría de su obra de caballete-. Son estos: "Recuerdo del Cerro de Tepeyac", "Recuerdo de Guanajuato", "Recuerdo de los Remedios", "Recuerdo de Cuernavaca", y "Recuerdo de Chalma". En ellos recrea minuciosamente la arquitectura de los pueblos de sus recuerdos, con el paisaje que los rodea.

El otro género de paisajes son los imaginarios, fantásticos y de tipo surrealista: los cuales a su vez forman tres gamas con características comunes pero diferente intencionalidad temática. Primeramente están los paisajes inventados, pero descritos fantásticamente con desbordante riqueza de elementos, con alardeos imaginativos. Tomamos como ejemplo, el "Proyecto del Nacimiento de Venus". En él plasma su mundo interno y personal, sugiriendo un encantamiento

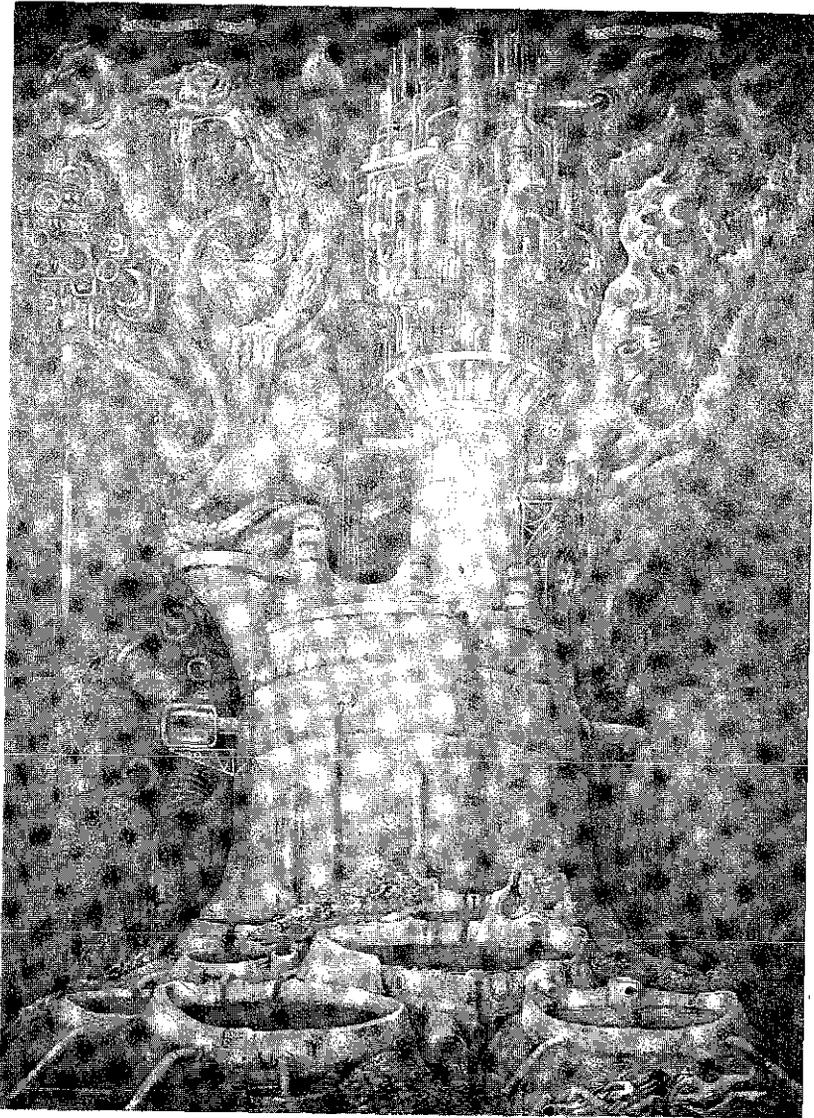


PROBABLY A MONUMENT OF JESUS, 1967

entre mitológico e inconsciente y dilucidando imágenes que van desde la realidad hasta la irrealidad, pero recreadas con elementos naturales como fuentes, montañas, lagos. Otro ejemplo, es la obra llamada "En recuerdo de Antonio Gaudí y Cornet". Parece como si ilustrara fantásticamente, paisajes encantados por la magia de la leyenda. De este mismo corte son los siguientes: "Retrato de Carolina"; "Flores Imaginarias" y "Pínteme Volando".

La segunda gama de este mismo género de los paisajes imaginarios, forman otro grupo por tener distintas características temáticas. Son también paisajes, pero a partir del mundo orgánico. Dentro de este grupo encontramos los cuadros titulados de la siguiente manera: "El Reino Mineral", "El Reino Vegetal", "Paisaje de la Muerte", "De Unas Ruinas Nacen Otras Ruinas", "Consumatum Est", "El Camino Perdido" y "La Guerra Atómica". Son mundos inventados por O'Gorman, con elementos de la naturaleza a partir de rocas plastificadas genialmente. O'Gorman las integra a las construcciones arquitectónicas y motivos geográficos comunes, como caídas de agua, túneles, caminos, lagos, montañas, etc.

En tercer lugar, encontramos otro grupo de pinturas de este mismo género, pero indudablemente con otra intencionalidad crítica más directa y con características condenatorias muy definidas. Tal es el caso de la pintura cuyo título es "Nuestra Maravillosa Civilización", a la cual hicimos alusión durante el seguimiento político por ser tan significativa su elocuencia. Con este mismo corte temático tenemos otro ejemplo. Su título lo describe acertadamente:



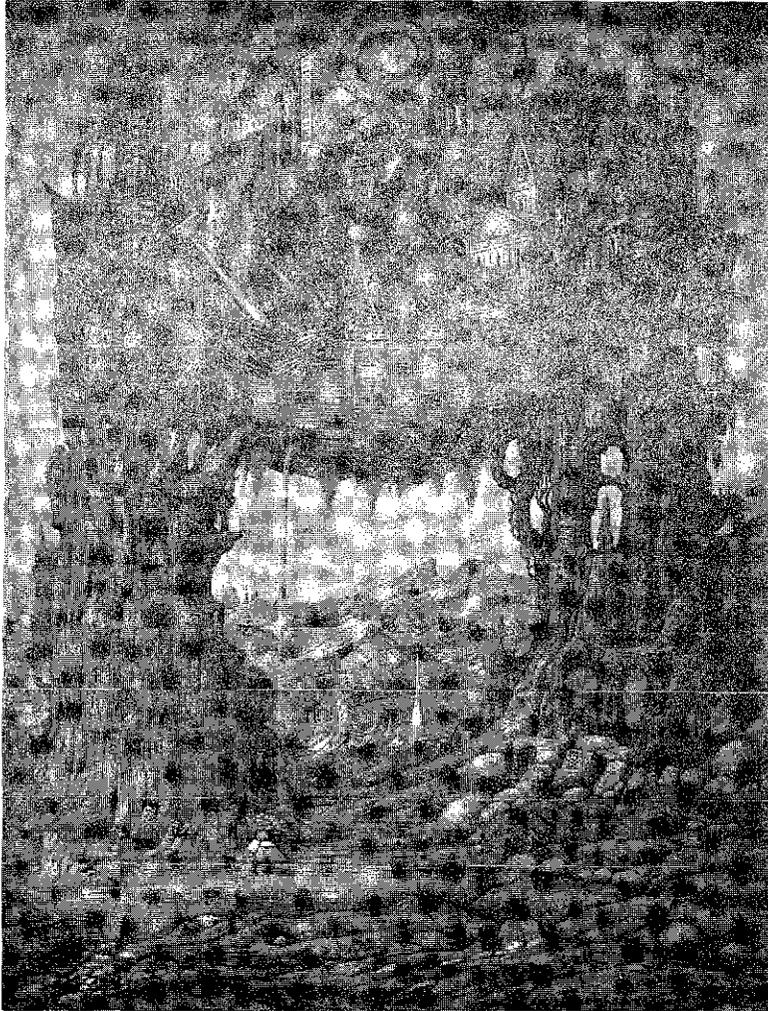
EL IMPERIALISMO Y LA POLUCION EN NUESTRA MARAVILLOSA CIVILIZACION,

1975

"Neofascismo Imperialista, Corrupción y Polución en Nuestra Maravillosa Civilización", pintado en el año de 1975. Aparecen ciudades industrializadas yuxtapuestas a monstruos mecanizados, los cuales emergen envolviendo las construcciones en donde ha aplicado sus amplios conocimientos arquitectónicos. Transforma una realidad, - la fiel -, para sugerir otra: la estructurada por el capitalismo. Plasma una nueva realidad, sintetizando gráficamente la visualización del futuro de la humanidad. Se inspiró en el mundo real, en la historia real, para referirse a los procesos tecnológicos, como hechos secuenciales conducentes a la destrucción de la humanidad. Otros ejemplos concretos son las pinturas tituladas de la siguiente manera: "El Clero Militante", "Monumento Fúnebre del Capitalismo Industrial", "Lo que Nos Trajo el Arca" y "La Humanidad Es el Cáncer del Mundo Orgánico". Este último es una visión cómica de la tierra erosionada, de donde sale la civilización en forma de hongo. En la base superior amorfa y monstruosa, aparece una gran ciudad cosmopolita mostrando una mezcla de computadoras, robots, armas nucleares y otros elementos indefinibles. Nos recuerda sus palabras textuales: "Son los horrores de un mundo lleno de contradicciones que no tienen solución."

No establecemos si su obra pictórica apoya su posición ideológica o a la inversa, su ideología refuerza la pictografía. Pero definitivamente, existe una asombrosa concordancia en el manejo de esos recursos: la imagen y la palabra.

Por lo anterior, concluimos que la intención temática de Juan



LO QUE NOS TRAJÓ EL ARCA

O'Gorman no se queda solamente en la crítica. También profetiza con un sentido verdaderamente didáctico. "Mi mayor preocupación ha sido servir al pueblo de México. He pintado para él, de suerte que no me importa si lo que hago son obras de arte o no. Lo fundamental es que una obra sirva para la enseñanza, para la formación," decía poco antes de su suicidio. Y efectivamente sus obras son el mejor testimonio de sus lecciones.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III.2 Pintura Mural.

Juan O'Gorman encontró en el muralismo el recurso más apropiado para llegar a una mayor cantidad de público, proyectar la realidad histórica mexicana y reflejar los fenómenos del mundo circundante; aportando su propia cosmovisión. Fundamentó su obra en las investigaciones científicas e históricas y en sus recursos técnicos.

Ocasionalmente utilizó la técnica del temple en los murales - la cual fue distintiva en la obra de caballete -, pero básicamente son dos las técnicas que identifican su obra mural: frescos y mosaicos, cuyas características difieren en esencia, materiales y ejecución. En los muros exteriores, la técnica fué definida por las exigencias físicas y locativas, - intemperie -, para lo cual utilizó el mosaico con propósitos decorativos y como respuesta a las posibilidades de fijez y resistencia de las piedras de colores. Allí los símbolos triunfan sobre el mensaje político y social. En cambio, en los frescos - ubicados siempre en recintos cubiertos -, mostró su afán para activar la conciencia social.

La obra mural del notable pintor mexicano fué realizada en un lapso comprendido entre 1924-1967. En el año de su iniciación ejecutó al fresco los primeros encargos en algunas pulquerías de la ciudad. Cursaba entonces, estudios de arquitectura y era tradición popular decorar las paredes de pulquerías y restaurantes. En tales pinturas, cuyos fines eran puramente decorativos, empezó a mostrar su gran capacidad crítica. Caricaturizó irónicamente y directamente a las

capas superiores de la sociedad. Lamentablemente, esas pinturas así como muchas otras, fueron destruidas al cambiar el destino de los edificios donde fueron ejecutadas.

No abarcaremos todos los murales sino los de mayor potencia expresiva, más audacia política y de más envergadura.

La primera importante obra mural-realizada con fresco-seco-, fue un tríptico transportable. Tuvo libertad para elegir el tema y por consiguiente la ocasión para expresar su inquebrantable y sincera actitud de repudio al fascismo. Pero el tema resultó demasiado evidente y el gobierno alemán, cuyo sistema era criticado en dos de los tableros, en represalia requirió al gobierno mexicano destruir esos murales. Dos secciones fueron eliminadas, y de esa manera agredieron la libertad de expresión del artista. La tercera sección estuvo a punto de desaparecer por negligencia y descuido de las personas encargadas de la conservación del patrimonio cultural. El propio artista solicitó el rescate y protección legal de ella hasta cuando fué destinada al sitio para el cual fué ejecutada el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, donde se encuentra actualmente. El mural se llama "La Conquista del Aire por el Hombre". La investigadora de la vida y obra de Juan O'Gorman, Ida Rodríguez Prampolini, se refiere a este mural en los siguientes términos:

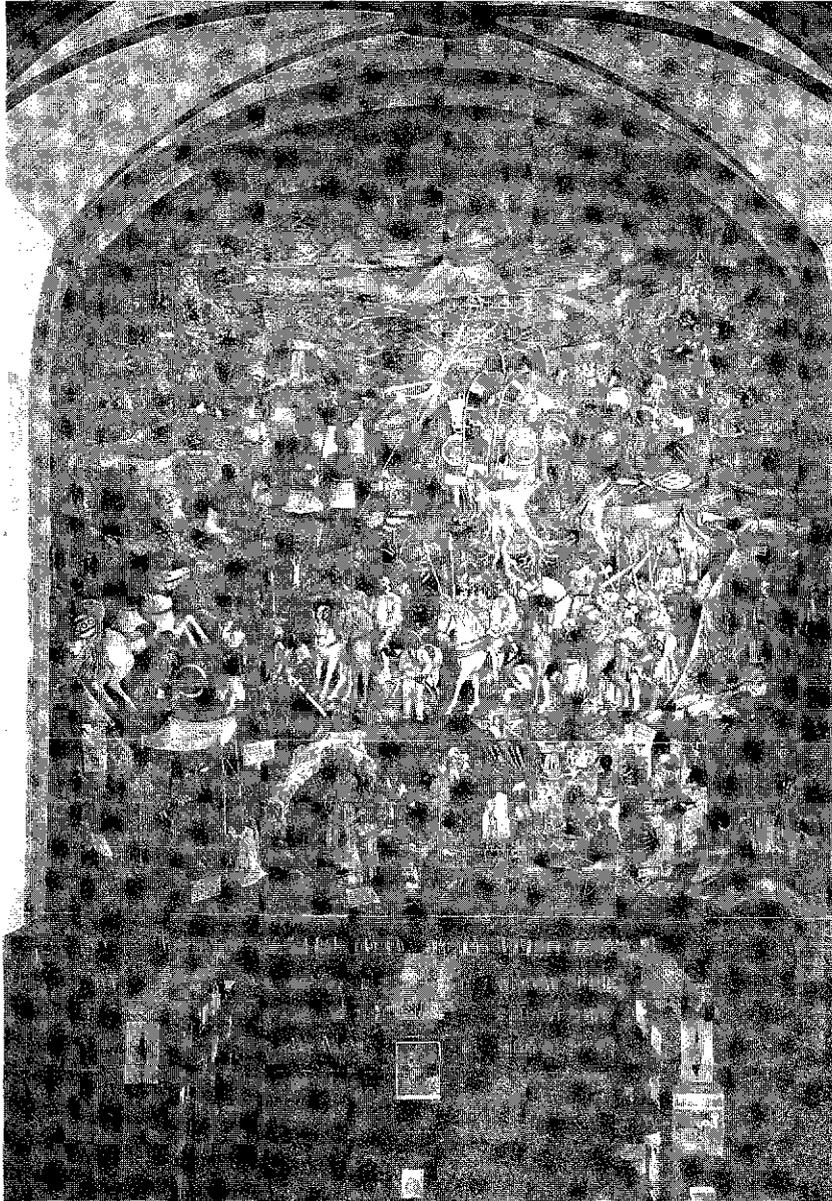
"Este es el primer mural del artista donde revela como historiador, su método de investigación y narración, con admirable

talento va urdiendo un tejido de relaciones entre globos y cápsulas modernísimas, entre pasados, presentes y futuros descubrimientos, los científicos y reales mezclados a sueños o experimentos y, en este caso sí, a utopías de dominio del aire."³³

Como característica común en todos los murales al fresco, realizadas por O'Gorman, encontramos los paisajes como escenarios que complementan la historiografía desarrollada en ellos. Gran cantidad de variaciones topográficas: montañas, volcanes, poblados y ciudades caracterizadas por los ricos elementos arquitectónicos, magistralmente manejados. En los mosaicos hay más homogeneidad y es posible tipificarlos con un solo ejemplo.

En el decenio 1940-1950, fueron realizadas grandes obras murales por los pintores mexicanos Orozco, Rivera, Siqueiros y O'Gorman, en distintas ciudades de la república. O'Gorman ejecutó un gran mural en Pátzcuaro, Michoacán, al fresco, con dimensiones de 13 X 12.5 metros. Se conoce con el nombre de "Historia de Michoacán". Para desarrollar ese tema, de carácter histórico, el artista se basó en los documentos fundamentales representativos de la vida de Michoacán y todo lo relacionado al período de la conquista española en la localidad. Veamos la explicación con las palabras del propio O'Gorman, sobre la temática del mural:

"Traté de acentuar las figuras antagónicas en este pasaje histórico: la personalidad de Nuño de Guzman que llevó a cabo la conquista de manera arbitraria y brutal, en contra posición con la intervención humanista del padre don Vasco



Mural LA HISTORIA DE LICHONDA, 1841

de Quiroga. Fué por ello que representé al primero como al demonio, y a don Vasco como al ángel libertador. Partiendo de esta interpretación histórica, traté de significar la obra destructora de Nuño de Guzmán, quien era un nazi de aquella época que aniquiló la cultura local y torturó al pueblo hasta el límite de encarcelar en cuevas a los niños purepechas, asesinando a miles de nativos; hasta que se instituyó la segunda audiencia con don Vasco de Quiroga se humanizó el trato para con los habitantes del lugar. Conjuntamente, exaltó a la comunidad indígena prehispánica donde regía una sociedad liberal con un sistema democrático de tipo primitivo, naturalmente, en donde el reparto de tierras se hizo con ecuanimidad; mediante los ejidos que formaban parte del patrimonio familiar, la riqueza se distribuía de manera equitativa. En el campo artístico dominaba una clase artesanal que produjo un arte de calidad, propio de una sociedad con un importante grado de desarrollo cultural. Al representar el pasado prehispánico, lo que exaltó es la tradición antigua de México, donde se encuentran nuestras raíces.

El artista recibió la información sobre la tradición cultural e histórica del pueblo de Pátzcuaro, para actualizarla y establecer una comunicación espectador-artista. El Pintor se convierte aquí en un narrador analítico. Retoma los elementos esenciales para orientar al espectador sobre las realidades del proceso que la historia oficial, ha llamado "Conquista". Muestra la verdadera historia del dominio, explotación y exterminación de un pueblo - el indígena -, empobrecido y dominado por unos guerreros profesionales armados de muchos recursos, especialmente de la avaricia. En ese relato gráfico se encuentran las dos formas de dominio español: la espada

para dominar a las malas y la cruz para dominar a las buenas. Lo dice las dos figuras antagónicas del pasaje histórico, Nuño de Guzman, con la espada, es el bárbaro y el padre don Vasco de Quiroga, con la cruz, es el paternalista, pero igualmente dominador.

En 1961-1962, pinta Juan O'Gorman otro gran mural en el castillo de Chapultepec en la Ciudad de México. En él desarrolla el proceso histórico de la "colonia e independencia" de México, para ilustrar los principales acontecimientos de ese hecho. Es la obra más representativa de este pasaje histórico, y siendo el motivo del presente trabajo, lo estudiaremos en el siguiente capítulo. También en el Castillo de Chapultepec, donde hay murales de otros importantes pintores como Siqueiros, Orozco y González Camarena, pintó O'Gorman otro mural histórico con el tema de "El Retablo de la Revolución". Mide 6.50 X 4.50 metros y usó la técnica del fresco.

En el año de 1966 pintó O'Gorman otro enorme mural de ochenta metros cuadrados, en el Banco Internacional - Paseo de la Reforma 156 -. Es un paisaje natural por un lado y arquitectónico por el otro. Desarrolló dos escenas alegóricas: el pasado y el presente rural, y el futuro urbano, para escenificar el título de la obra: "El crédito transforma a México.". Es quizá el más metafórico de sus murales. El tema no es tan audaz políticamente - la empresa bancaria lo patrocinó-; sin embargo, aunque la crítica no sea tan directa, la simbología fué sutilmente manejada para significar que el crédito es una mentira. Cabe recordar sus anteriores experiencias con los

murales de tema político directo. Sufrió limitaciones expresivas.

Un evento de mucha importancia para México fué la terminación de la Ciudad Universitaria, en el año de 1954. Allí se resume la obra muralista de cinco pintores. La novedad en cuanto a muralismo se refiere, consistió en que las obras fueron realizadas en los muros exteriores. Los artistas retomaron allí la técnica antigua del mosaico.

La imagen plástica con la cual se identifica el México moderno ante el mundo entero, es con el edificio de la Biblioteca de Ciudad Universitaria. Esta construcción fué llevada a cabo en el año de 1950-1951, por los Arquitectos Velasco, Saavedra y Juan O'Gorman. Y fué precisamente Juan O'Gorman quien diseñó el recubrimiento total del edificio con piedras naturales de colores. Después de recoger muestras por diversos lugares del País, seleccionó algunas de las cuales coleccionó un total de diez colores. Esas piedras fueron un estupendo recurso, por su permanencia, para resistir la intemperie, los rayos solares y los cambios de temperatura. A O'Gorman se le debe el reconocimiento de la utilización del mosaico en el exterior. Aparentemente la función del mural, a base de mosaico es decorativista, - el propio O'Gorman acepta que es más útil al turismo que a la educación - . Pero tiene un fondo contextual interesante. Recurrió a un amplio lenguaje prehispánico y universal para exaltar simbólicamente la evolución de la cultura. Se inspiró en los códices prehispánicos y en las teorías opuestas de la concepción del universo: la bíblica según Ptolomeo y la física según Copérnico.

Por ese mural de la Biblioteca, recibió crueles y fuertes críticas; Siqueiros dijo sarcásticamente que se trataba de una "gringa disfrazada de china poblana". Quizá el estilo arquitectónico internacional no tenga relación con el sentido realista tradicional del mosaico en piedra. Pero el mayor mérito - además de la magnitud dimensional -, es el sentido popular mexicano del mosaico, como variación en las técnicas muralistas.

En 1953 realizó con el también notable muralista mexicano José Chávez Morado, otro mosaico de características similares al de Ciudad Universitaria. Es el mural de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, en donde siete mil metros cuadrados de superficie fueron recubiertos con mosaicos de piedras de colores. En él esquematiza figuras de indígenas, campesinos, niños, y elementos de la naturaleza tales como animales y frutos.

Para un hotel de Taxco diseñó también un mural de mosaicos con algunas variantes respecto a los anteriores mosaicos. Esta vez se incrustaron directamente las piedras-seleccionadas en la región - sobre la superficie. Raquel Tibol, crítica de arte, hizo el siguiente comentario, sobre dicho trabajo:

"El arqueologismo infantil de estas decoraciones nada agrega a la obra de Juan O'Gorman, sólo demuestra que momentáneamente el artista se ha estancado en las estériles fórmulas del idealismo nacionalista." 35

En la década de los sesenta realizó otros dos mosaicos; uno en Chile y otro en U.S.A. Al primero lo llamó: "La fraternidad de los pueblos indoamericanos", simbolizada, dicha fraternidad por los mártires prehispánicos de los dos países, Coauhtémoc y Cuauapolicán además de animales y flora. El otro mural lo ejecutó en San Antonio Texas. Como tema tomó la civilización europea basada en la tecnología y la ciencia, opuesta a la cultura prehispánica, cuya base es el arte y la creatividad.

Después de este seguimiento de la vida, ideas y obra del gran humanista-pintor, O'Gorman, podemos afirmar como conclusión que fué un historiador gráfico - con una visión muy clara de los fenómenos reales originados por el poder individualista, la lucha de clases y las injusticias sociales. A través de un lenguaje signico, quiso comunicar su mensaje social como propuesta para la lucha del pueblo por su liberación. Su obra es por lo tanto, el testigo fiel de sus principios, de su personalidad y de la profundidad de su conciencia revolucionaria.

El realismo y claridad de su capacidad visionaria, están implícitos en su mural preferido: "El Retablo de la Independencia"; al cual, nos vamos a referir a continuación por ser el mejor ejemplo para testimoniarlo.

CAPITULO IV

EL RETARDO DE LA INDEPENDENCIA

IV.1 Elementos de Localización.

Después de haber abordado las fases más relevantes de la vida y obra de un creador de arte, su quehacer artístico, pictórico y teórico, las raíces conceptuales y objetuales de su trabajo y su ideario filantrópico, vamos a fijar nuestra atención en una de las obras fundamentales de su fecunda actividad artística: "El Retablo de la Independencia." Mural realizado por el notable pintor mexicano Juan O'Gorman; se localiza en el Museo Nacional de Historia, Sala de la Independencia, Castillo de Chapultepec. La trayectoria histórica de este lugar se remonta a principios del Siglo XVI, cuando los aztecas eligieron allí su espacio de recreo. Después de la toma de Tenochtitlán, por parte de los invasores españoles, encabezados por Hernán Cortés, éste último se apropió del bosque y del cerro y los demás se repartieron los solares. Cortés construyó allí mismo una fortaleza, la cual con el tiempo se convirtió en fábrica de pólvora y posteriormente en residencia veraniega.

En el año de 1843 se instaló allí el Colegio Militar, cuyos alumnos participaron en la defensa del país contra la invasión norteamericana. Este episodio encierra la trágica historia de los Niños Héroes. Después fué residencia imperial del Archiduque Maximiliano de Austria, quien mandó a construir el Alcázar. Luego fué residencia presidencial de Porfirio Díaz, y en el año de 1940 el General Lázaro Cárdenas decretó el destino del Castillo como Museo Nacional de Historia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Actualmente se conservan en este museo numerosos objetos del pasado histórico mexicano. Hay una colección de retratos de los Virreyes de la época colonial, libros, instrumentos musicales, ejemplares de cerámica y platería de procedencia europea, elementos religiosos y muchos otros; ilustradores del poderío de las clases dominantes del pasado, - mismas del presente y probablemente del futuro.- También guarda como "reliquias", armas utilizadas por los españoles para aterrorizar y dominar a los nativos. Testimonio triste de la historia que dió inicio a la dependencia de nuestros pueblos hacia los países invasores, dependencia que tuvo principio pero no ha tenido fin.

En los alrededores del Castillo de Chapultepec nos encontramos con otro museo que vale la pena destacar. El Museo Nacional de Antropología, - sin lugar a dudas el más grande de Latinoamérica -, sirve de marco a los testimonios de las culturas prehispánicas de México y Mesoamérica. Relacionando comparativamente estos dos museos, - el de Historia y el de Antropología-, comprenderemos claramente lo que fué el México de hace siglos con sus numerosas civilizaciones, destruidas por la avaricia de riqueza y poder de los mal llamados conquistadores, y así mismo, veremos las enormes diferencias entre las culturas indígenas y la nueva civilización importada del occidente.

Pero también se pueden apreciar en el Museo de Historia, diversos pasajes de la vida mexicana, a través del enfoque revolucionario de los pintores muralistas, destacados para ilustrar temas de

carácter histórico y particularmente de México. Varios murales forman parte de la riqueza pictórica del Museo; entre los cuales figura "El Retablo de la Independencia". El motivo principal que originó este gran mural fué el encargo específico que hiciera el director del museo de esa época, - 1960 -, don Antonio Arriaga Ochoa, al artista Juan O'Gorman; con el carácter concreto de mural didáctico.

El muro que contiene la obra pictórica del maestro O'Gorman, es de forma cóncava; por lo cual se deben buscar varios puntos de apreciación visual. Aclaremos que no tiene ninguna relación con los puntos visuales característicos de la poliangularidad practicada por Siqueiros, sino porque la curvatura del muro no permite observar lo desde un punto fijo. El espacio para su observación es muy reducido e incómodo. Si nos situamos en el centro, se nos pierden los extremos, y al ubicarnos en un extremo, apreciamos el opuesto pero no el más próximo. Por esta razón, se hace obligatorio seccionar el mural en varios espacios visuales.

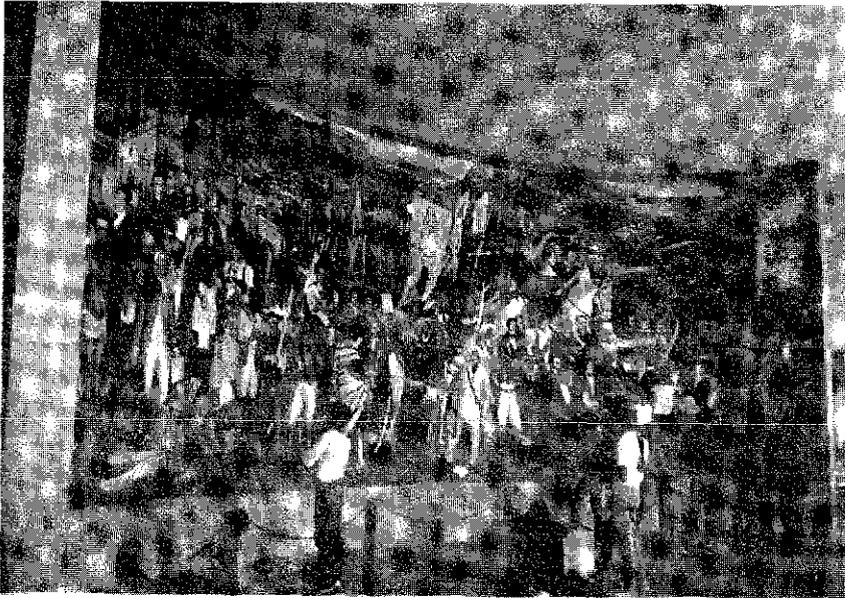
Las dimensiones del mural son: 16 metros de largo por 4.5 de ancho, es decir tiene 72 m^2 de superficie. Su ejecución tardó un año y se realizó entre 1960 y 1961; diez años después, de pintar el mismo artista otro mural: "La Historia de Michoacán". Estos dos murales "El Retablo de la Independencia" y "La Historia de Michoacán", tienen características relativamente similares: utilizó la misma técnica, -el fresco-, la misma metodología de investigación - la iconografía-, el mismo sistema de escenarios como fondos - los paisajes

de México -. Además tienen en común la temática histórica. 3 ses,
son del mismo corte.

77

Guardan la misma unidad temática y estética, analítica y crítica, pero obviamente, difieren en la estructura formal y en la distribución espacial de los elementos que los conforman. Mientras el mural de Pátzcuaro mide 13 X 12.5m, el de Chapultepec tiene 16 X 4.5 m.

Después de haber determinado los anteriores factores de localización física e histórica del mural que nos ocupa, proseguiremos en el siguiente numeral, con su lectura.



Vista General del Mural RETABLO DE LA INDEPENDENCIA

IV.2. Lectura del Mural

Nos encontramos frente a una obra mural que enfoca la realidad en doble sentido: como práctica concreta de la independencia artística latinoamericana, - continuando los lineamientos determinantes en las expresiones artísticas del movimiento muralista-; y como instancia para conocer nuestra identidad en la exploración de los fenómenos históricos.

Iniciaremos el proceso de reconocimiento del mural, como obra de arte y como producto cultural, bajo un ángulo de apreciación que abarque la dualidad esencial forma-contenido y por lo consiguiente imagen-ideología. No vamos a profundizar en un análisis formal, pues implicaría el desmenuzamiento detallado y estricto de todos los aspectos técnicos y estéticos. Simplemente generalizaremos en la estructura del conjunto de la obra como objeto artístico, para encontrar un apoyo conceptual y como punto de partida, para finalmente valorarla como hecho artístico.

El siguiente texto nos da una idea clara y manejable del significado de forma, y lo incluimos como referencia informativa:

"Forma en su sentido más abstracto equivale a estructura, a articulación, a un todo que resulta de la relación de factores mutuamente dependientes o, con más precisión, el modo en que se reúne el conjunto o todo."³⁵

35 Sánchez Vázquez, Adolfo. Textos de Estética y Teoría del Arte, La obra Artística como forma expresiva, Susanne K. Langer, UNAM, México, 1982. Pág. 145.

Identificaremos fundamentalmente los componentes formales y temáticos, sin aislarlos del plano ideológico, como metodología para la recepción artística.

La característica dimensional del muro, más largo que ancho, permite leerlo de derecha a izquierda y/o viceversa; pero para conservar el sentido histórico debe recorrerse de izquierda a derecha.

El abundante y detallado dibujo, por la enorme cantidad de figuras y la gran variedad de elementos, obliga a detenernos en su observación; y nos coloca ante un hábil artesano, con dominio impecable del oficio; y a la vez, un artista profundamente analítico, realista y exageradamente disciplinado, pues llega hasta los detalles más singulares.

Nos recuerde el tríptico "El Jardín de las Delicias", Museo del Prado de Madrid -, pintado por el Bosco, la cual es una obra artística voluntariamente sobrecargada de motivos plásticos, pero adecuados magistralmente. La observación toma muchísimo tiempo, pero el efecto es muy rico y muy impactante. El maestro O'Gorman llegó a la culminación estética con el mismo procedimiento de El Bosco, en cuanto al manejo de detalles. Tengamos en cuenta la influencia del flamenco en la formación de O'Gorman.

El espacio ha sido cuidadosamente manejado; las figuras y elementos han sido distribuidos con simetría, tanto horizontal como verticalmente, por lo cual, resulta proporcional y equilibrado. Las figure

en apariencia son monótonas por su estaticidad y verticalidad rutinaria, -salvo las pocas yacentes, sentadas y en actitud de movimiento-, pero finalmente, es recreante identificarlas.

El color es definitivamente el elemento plástico más atractivo del mural por su impacto visual inmediato; y es indicativo del dominio técnico del fresco, del cual hizo alarde el artista. La gran cualidad de la técnica del fresco, es precisamente conservar el colorido original; parece recién pintado a pesar de tener veinte años de ejecutado.

Es también indiscutible su habilidad como colorista; equilibra la frialdad tonal de la parte superior izquierda, con los tonos cálidos del centro. Al referirnos al equilibrio tonal de fríos y cálidos, no se trata en sentido estrictamente proporcional de uno a uno - porque los amarillos, naranjas y rojos, es decir, los óxidos de hierro y los cadmios dominan el espacio ante el menor uso de los cobaltos, los neutros, los negros y los blancos-; sino por el efecto lumínico que produce sin violencia ni agresividad. Los colores apropiados para el fresco adoptados naturalmente por O'Gorman, son: los óxidos de hierro, combinación de tierras naturales con hierro, (ocres, sienas y almagres), los cadmios, de derivación metálica, (amarillos, rojos, naranjas) cobaltos, (azul turquesa y violeta); y además los negros y los blancos.

En cuanto a la perspectiva, la encontramos empleada en la franja

superior, con la cual determina la profundidad del paisaje escenificador de la historiografía. Por la curvatura del muro creemos que la perspectiva empleada es curvilínea. En cambio las figuras no guardan ninguna perspectiva, pues las del primer plano son del mismo tamaño aunque por relación deberían ser mayores que las ubicadas en los planos posteriores.

En este mural encontramos la constante de sus frescos; el hombre, el símbolo y el paisaje. Así mismo, vemos los elementos típicos de su simbología pictórica; letreros, banderas, herramientas de lucha y de trabajo y animales.

El nivel formal de esta obra mural, depende directamente del nivel ideológico. Esta interdependencia resulta de necesidades intrínsecas; y de hecho la obra artística es una síntesis de esos dos niveles.

Para continuar con la identificación temática, consideramos oportuno insertar uno de los textos interpretativos del mural, por el propio Juan O'Gorman:

"Quise hacer patente cómo entendieron Hidalgo y Morelos la lucha libertaria; el primero en forma vertical, violenta y casi romántica en contraposición con el segundo, horizontal, estratégica, racional y científica. Dividí el mural en cuatro partes que hacen referencia a diversos períodos históricos. En la primera traté la organización social que existía en la Nueva España, acentuando la injusta división entre los peniñsulares y criollos como grupo dominante en contraposición

con los mestizos e indios de los que se discutía su jerarquía humana; hice mención a la frase del Virrey Marqués La Croix: "Los mexicanos no tienen por qué meterse en los altos asuntos del Estado, esto es para hombres superiores". Siguiendo la secuencia histórica, representé a los precursores ideológicos de la Independencia. Tal es el caso de Fray Servando Teresa de Mier, que se inspiró en los lineamientos de la revolución francesa y advirtió la necesidad de una organización militar para la lucha libertaria, Juan J. Eguiarra y Eguren, que defendía el movimiento independiente para fortalecer la economía local; el ingeniero del Río, que posibilitó medios modernos para la extracción de la materia prima; el Barón Humboldt, que analizó la política de la Nueva España y aportó interesantes conceptos que influyeron en el ámbito social. En la tercera parte del mural representé a Hidalgo abriendo las puertas a México para su independencia, inspirándome en la magnífica historia sobre la independencia de Lucas Alamán, en la que comenta que las hordas de Hidalgo parecían más que ir a la guerra participar en un gran rito de iniciación, festivo hacia la libertad. Finalmente represente a Morelos con una concepción militar jerárquica y organizada para conseguir los objetivos propuestos. De ahí que al desarrollar esta secuencia histórica el mural cumpla con sus fines didácticos."³⁷

A pesar de la intención de dividir el mural en cuatro secciones estas guardan unidad compositiva. Pero claro está, los cuatro períodos históricos señalados por el autor, saltan a la vista ilustrando las situaciones y los acontecimientos principales ocurridos desde las épocas colonial y virreinal, hasta las etapas de la insurrección; para sintetizar apologeticamente la Independencia. Utilizó un convincente lenguaje artístico para convertirlo en fuente historiográfica. Este mural es tan descriptivo como el de la "Historia de Michoacán". La profunda investigación histórica e iconográfica de los hechos, personajes, costumbres, vestidos y demás características

de las clases sociales, - explotadoras y explotadas de las épocas aludidas -, le permitieron a O'Gorman jugar con toda esa serie de elementos de la realidad. El los utilizó como recursos, para transformarlos en propuestas. Fue su vocabulario figurativo.

Iniciaremos pues, la lectura cronológica-visual, para describir el desenvolvimiento temático de esta pintura. Vamos a seccionar el mural en cuatro partes, correspondientes a los cuatro períodos históricos aludidos por Juan O'Gorman, en la versión textual transcrita anteriormente:

En el extremo izquierdo del mural, la primera sección abarca aproximadamente dieciocho metros cuadrados del espacio. Representa la decadencia de las clases acomodadas y la explotación inhumana padecida por el pueblo. Aparece la corte virreinal como clase dominante en las figuras reaccionarias del Virrey, el Obispo y el General - Iglesia y Estado -, y el intelectual, el político y la nobleza quienes conforman el grupo elitista de clase social alta. Entre estos últimos vemos un personaje muy curioso sosteniendo en las manos una cinta con la siguiente leyenda: "Soy crítico de Artes". Posiblemente las fuertes críticas, recibidas a lo largo de sus experiencias plásticas, lo afectaron profundamente y de allí la animadversión exageradamente implacable que sintió O'Gorman, por los críticos de Arte, lo cual manifestó en la ridiculización que intencionalmente caricaturizó en esta imagen.

La inclusión de letreros como en casi toda la obra artística de



Primera Sección del Mural



Segunda Sección del Mural

O'Gorman, son aquí una cotidianidad. Los manejó como recurso, y como lenguaje narrativo; por lo cual los iremos señalando textualmente. El primero de estos letreros, lo sostiene el Obispo en una mano; es un indicativo de la represión ejercida por la Iglesia cuando alguno de sus miembros, - llámense curas revolucionarios, - se involucran en las luchas populares, el texto dice así:

"Como Obispo electo y gobernador de esta mitra declaro que don Miguel Hidalgo cura de Dolores y sus secuaces los tres citados capitanes son perturbadores del orden público, seductores del pueblo, sacrilegos que han incurrido en la excomunión mayor."

Aún hoy en día, se sigue dando la persecución por parte de la Iglesia, - además del Estado-, contra sacerdotes concientizados de los problemas sociales que padecen las clases marginadas. Recordamos algunos casos como el de Camilo Torres, cura colombiano quien fue perseguido por revolucionario; y en Nicaragua actual, la guerra desatada entre la Iglesia de arriba, - la elitista-, contra la Iglesia de abajo, la que participa en el proceso revolucionario; para citar sólo dos ejemplos.

En la parte inferior de la primera sección vemos representado al pueblo hambriento y semidesnudo, víctima de la tortura y explotación. La figura indígena aparece crucificada en una parte, y en la otra, aparece atado a una columna en medio de dos verdugos: el azotador y el inquisidor. Este último señala una incisión en la



Frammento del mural



Frammento del mural

columna con la siguiente leyenda:

"Sepan los habitantes de esta Nueva España que habeis nacido para callar y obedecer y no para discurrir ni opinar en los altos asuntos del Gobierno. C. Francisco Criox. Virrey de Nueva España"

Encontramos un personaje a caballo, frente a la entrada a una mina. Tengamos en cuenta: que las minas fueron la mayor fuente de riqueza de América con las cuales colmaron las ambiciones de poder, los invasores y clases dominantes españolas. El mercurio era para la corona y la plata para la burguesía; y así mismo, eran motivo de dominio y explotación de nuestros indígenas. Sabemos que la Iglesia promulgaba la fé cristiana mientras usurpaba y saqueaba las riquezas nativas. Era obligatorio creer en Dios para lo cual tenían justificaciones ideológicas. La Iglesia sostenía: "que los indios merecían el trato que recibían porque sus pecados e idolatrías eran una ofensa contra Dios". Fueron muy escasos los benefactores sinceros de los indígenas, pero recordamos a Fray Bartolomé de las Casas, quien denunciaba ante la corte española a los conquistadores y sus crueldades. Se dedicó a defender a los indios y decía que éstos preferían ir al infierno para no encontrarse con los cristianos.

La deducción crítica de O'Gorman ante las injustas intervenciones de la Iglesia para obligar a los nativos a creer en ella, la describe en un letrero cuyo contenido es el siguiente:

"Tal parece que los españoles trajeron a Cristo a América para crucificar al indio."

En la parte superior de este período histórico, el paisaje es frío, nocturno. Tiene haciendas y latifundios, las bases de la economía feudal de la época de la colonia.

Pasamos ahora a la segunda sección del mural, donde los motivos principales son catorce retratos: escritores, filósofos, sacerdotes, ingenieros y hombres de ciencia; quienes participaron en la formación del pensamiento del México independiente, fueron los ideologos de la independencia; los precursores de ella. Uno de estos intelectuales sostiene un libro abierto con la siguiente leyenda: "ensayo político sobre el reino de la Nueva España. Barón Alejandro Humboldt." Otro de estos personajes lleva en su mano otro de los letreros, refiriéndose a un humanista jesuita, el cual dice:

"Francisco Javier Clavijero en su historia antigua de México inició el sentimiento de amor a la patria mexicana. Fué uno de los jesuitas expulsados de México en 1767 por oponerse a la monarquía absoluta."

Entre tanto, un cura escribe con su pluma: "Así es la vida".

Otro de los textos sostenido por una de las figuras de la parte inferior dice lo siguiente:

"El licenciado Francisco Primo Verdad y Ramos Síndico del Ayuntamiento de esta ciudad dijo en el año de 1808 que la soberanía debe recaer en el pueblo a falta de gobierno legítimo de España. Murió ahorcado en la Ciudad de México el día 4 de octubre de el mismo año por defender los derechos del pueblo Mexicano. 1780-1808".

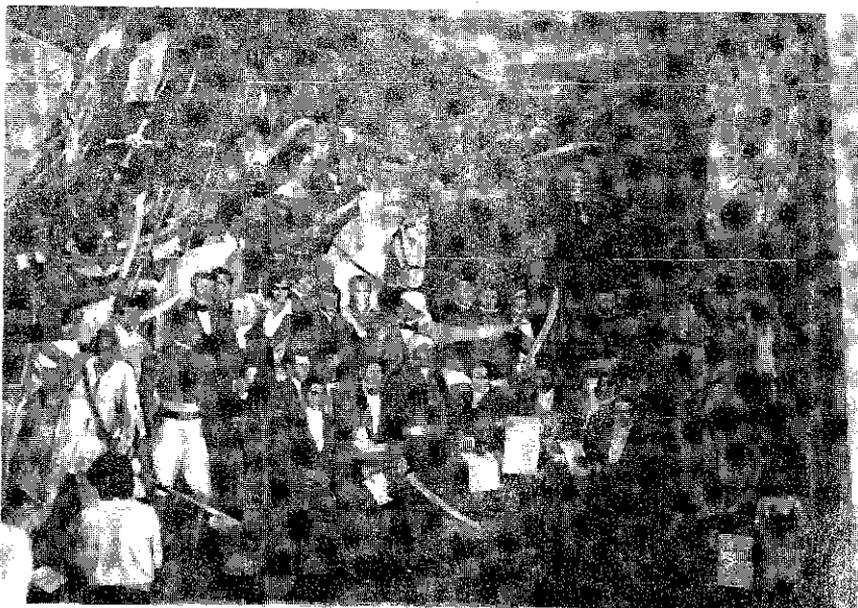
Este episodio, nos da una idea aproximada de la implacabilidad de la Inquisición, contra quienes se oponían a las injusticias cometidas contra los nativos americanos.

En el siguiente letrero se encuentran los nombres y las respectivas fechas-natalicio y muerte - , de los catorce sabios que conformaron este grupo. O'Gorman los describe como católicos pero anticlericales, liberales pero feudales; humanistas, pero místicos. Esta segunda sección está coronada en la parte superior por un paisaje arquitectónico. En primer término un edificio de estilo neoclásico y en segundo lugar otros edificios de estilo feudal. Su autor dice que la primera parte simboliza el pensamiento de la Revolución Francesa y la segunda el pensamiento católico.

Veamos ahora la sección más iluminada del mural. Esta corresponde a la lucha armada independentista. Muestra el movimiento encabezado por el cura revolucionario Miguel Hidalgo quien fue representado en dos fases: en una lleva el estandarte de la Guadalupeana y en la otra, como revolucionario - en su edad madura -, sostiene en la mano derecha la antorcha de la libertad y en la izquierda el decreto



Tercera Sección del Mural



Cuarta Sección del Mural

de Guadalajara. En dicho decreto propuso la abolición de la esclavitud y la repartición equitativa de la tierra. A la letra dice el texto:

"... que se entreguen a los naturales las tierras pertenecientes a las comunidades para su cultivo sin que para lo sucesivo puedan arrendarse, pues es mi voluntad que su goce sea únicamente de los naturales en sus respectivos pueblos. Dado en mi cuartel general de Guadalajara a 5 de diciembre de 1810. Miguel Hidalgo Generalísimo de América."

El cura Miguel Hidalgo fué un héroe nacional. Por lo tanto fué también tema pictórico de algunos artistas. Orozco, por ejemplo lo representó en una espléndida imagen. en el mural situado en el palacio de Gobierno de Guadalajara. El propio artista O'Gorman destacó al héroe en otra obra monumental en la ciudad de México. En esta parte del mural aparece, como ya dijimos, la figura más destacada de la independencia: Miguel Hidalgo, quien lleva el liderazgo en la búsqueda de reivindicaciones. Está seguido por la multitud que tomó parte activa en la lucha por la independencia. Veamos en la siguiente cita la manera sintética descrita por el pintor O'Gorman, sobre su visión de la lucha independentista:

" ... cuando los insurgentes llegaron a Guanajuato parecía como si fueran miles de personas que acudían a una feria y no a una guerra, ya que las banderas de colores, los cantos de la muchedumbre y su actitud hacían pensar en una fiesta. Tomando

en cuenta esta actitud festiva del pueblo mexicano en lucha, la he reflejado en el mural. Y así ha sido en lo sucesivo, ya que la independencia de México no es ahora más que una enorme fiesta para todos los mexicanos"³⁸

En esa gama de figuras, vemos la representación del pueblo unido. El indígena, el campesino, el obrero, el artesano y así mismo intelectuales y próceres - mezclados con todo el grupo; estos últimos vestidos característicamente con los uniformes de la época. Uno de estos próceres, sostiene un oficio en su mano, con la siguiente descripción:

"Que todos los dueños de esclavos deberán darles la libertad entre el término de diez días so pena de muerte, la que se aplicará por trasgresión de este artículo. Que cese para lo sucesivo la contribución de tributos respecto de las castas que lo pagaban y toda exacción que a los indios se les exija. Miguel Hidalgo. Por mandato de su Alteza Lic. Ignacio Rayón, Secretario."

Recordemos los miles de esclavos de procedencia africana, traídos a América por iniciativa de los ingleses, para venderlos. Los astutos europeos engañaban a los jefes negros, obsequiándoles con fusiles, joyas y licores, para sonsacarles a su gente. Los negros

38 Ibid. Pág. 314.

eran convertidos en fuente de riqueza por oartida doble: como mercancia - fabuloso negocio para vendedores-, y como mano de obra, - obreros gratis para los compradores- . El tráfico de esclavos fue el gran recurso para mercaderes y propietarios de minas. Fué además, el origen de la negritud en Latinoamérica y por lo tanto, el origen del racismo. Es la historia del mestizaje, de la Revolución Industrial, de los inventos, de la lucha de clases y en consecuencia, la historia del capitalismo.

Como hemos visto en la tercera sección del mural, el pueblo estaba unido en la lucha por la independencia. Encontramos una gran cantidad de elementos característicos del trabajo de campesinos, indígenas y obreros, tales como palas, hoces, machetes; y armas, tales como rifles y lanzas. En la parte inferior de esta sección, sobre el piso, hay una nota muy significativa, con el siguiente verso:

"Vuela, vuela palomita al cerro de chapulines, que viva la independencia y mueran los gachupines. Debajo de un chapulín triste meditaba un cuervo nunca podrán los tiranos contra la fuerza del pueblo."

Este verso forma parte de un elemento folclórico musical. Nos referimos al corrido mexicano. Con ese ritmo se enmarcan acontecimientos cotidianos: la vida del campo, de la ciudad, el amor, la guerra, la revolución, la tragedia, el humor. Es una forma de expresión popular, para narrar en versos cantados las historias comunes. A través de los corridos se han inmortalizado no sólo historias de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Parte Superior de la Segunda Sección



Parte Superior de la Tercera Sección

héroes y personas, sino hasta historias de animales; como es el caso de caballos famosos y peleas de gallos.

En la parte superior de esta sección, el paisaje es Guanajuatense. Están las torres de la Iglesia de Dolores y un bello amanecer en el Valle de México, para significar que el grito de independencia fue originado en el pueblo de Dolores pero se generalizó en todo el país; y que este grito de independencia simbolizó una nueva etapa para México como parodia de un nuevo día, un bello amanecer.

Y llegamos ahora a la parte final de "El Retablo de la Independencia", cuya sección se relaciona con Morelos y el Congreso de Chilpancingo. La figura central es José María Morelos y Pavón, líder de este episodio histórico de México, quien se encuentra rodeado por los congresistas constituyentes sentados en torno a una mesa en actitud estática y totalmente pasiva. Es la representación de los legisladores quienes ven el paso de la historia sin inmutarse.

Estos congresistas sostienen en las manos los extractos del manifiesto de Dolores, denominado "Los Sentimientos de la Nación" y así mismo algunos apartes del "Manifiesto de Valladolid", suscrito por Hidalgo. Ellos, Morelos e Hidalgo, coinciden en los planteamientos que abogan por la abolición definitiva de la esclavitud, de la discriminación racial, y del respeto por los derechos humanos. Coinciden además en su lucha por la independencia mexicana de la dominación española.



Fragmento del ilusa.



Fragmento del Mural

Sobre la mesa en la parte anterior vemos el siguiente extracto firmado por Don Miguel Hidalgo:

"Abrid los ojos americanos, no os dejéis seducir de nuestros enemigos ellos no son católicos sino por política. Su Dios es el dinero y las comisiones sólo tienen por objeto la opresión. Creéis acaso que no puede ser verdaderamente católico el que no está sujeto al déspota español? De dónde os ha venido este nuevo dogma? Este nuevo artículo de fé? Abrid los ojos vuelvo a decir medita sobre nuestros verdaderos intereses, de este precioso momento depende la felicidad o infelicidad de vuestros hijos y de vuestra numerosa posteridad. Manifiesto de Valladolid. Diciembre 15 de 1810. Miguel Hidalgo".

José María Morelos aparece representado dos veces; una en traje de campaña como líder popular y otra vestido de General encabezando una sesión del Congreso de Chilpancingo. En su actitud frente al congreso sostiene un extracto de su manifiesto, con sus propuestas de respeto a los derechos humanos. El contenido es el siguiente:

"Que la América es libre e independiente de España y de toda otra nación, gobierno o monarquía. La soberanía dimana inmediatamente del pueblo, el que sólo quiere depositarla en sus representantes que deben ser sujetos sabios y de probidad.

Que como la buena ley es superior a todo hombre las que dicte nuestro congreso deben ser tales que obliguen a constancia y patriotismo moderan la opulencia y la indigencia de tal suerte se aune ante el jornal del pobre. Que la esclavitud se proscriba para siempre y lo mismo la distinción de castas, quedando todos iguales y sólo distinguirá a un anciano de otro el vicio y la virtud. Que a cada uno se le guarden las propiedades y respeten su casa como un asilo sagrado. Que en la nueva legislación no se admitirá la tortura. Sentimientos de la nación. José María Morelos y Pavón."

El Congreso fué establecido en Chilpancingo el día 13 de septiembre de 1813, según reza otro de los carteles. Fué considerado como el acto democrático con auténtica representación del pueblo mexicano para la formación de su gobierno.

Los congresistas aparecen rodeados de figuras representativas del pueblo quienes muestran participar política y militarmente. Así mismo, en la parte superior vemos la figura de una mujer a caballo, como símbolo de la participación femenina en la lucha por la independencia. Junto a ella se destacan otras figuras a caballo. La descripción de estos personajes, la podemos comprender mejor a través de la explicación del Maestro O'Gorman, quien hizo la siguiente definición:

"En la parte superior y a caballo se destacan las figuras de

los bravos guerrilleros y héroes de la independencia: Valerio Trujano, el rancharo; Pedro Ascencio, el chinaco; Mariano Matamoros, el sacerdote y brazo derecho de Morelos, y Vicente Guerrero que siendo Presidente de la República se alzó en armas contra el gobierno que él mismo presidía porque no podía gobernar a favor del pueblo."³⁹

El paisaje complementario de esta sección, corresponde a la representación de una hacienda en llamas, una batalla sobre un cerro y en el fondo la bahía de Acapulco.

Después de hacer la lectura cronológica-visual del mural, finalizaremos el capítulo con las siguientes conclusiones:

Los rasgos europeos empleados en las figuras que simbolizan las clases dominantes, como son los vestidos lujosos, joyas y coronas; y los rasgos indigenistas y campesinos, propios de los nativos, tales como rebozos, sombreros, y herramientas, connotan de hecho lucha de clases y lucha de culturas. Esta idea de lucha cultural, es así mismo reforzada por los elementos arquitectónicos de estilo europeo y por los paisajes naturales mexicanos.

En cuanto al registro de los rasgos fundamentales para la identificación de los personajes, - se basó en documentación histórica e iconográfica-, utilizó la metáfora pero en sentido moralizante para distinguir a los buenos de los malos, a los sabios de los oscurantistas, y a los dominados de los dominadores. Su simpatía por

39 Ibid, pág. 315.

unos, lo llevó a nacer la representación literal de rostros bondadosos, luchadores y sufridos, en oposición a los rostros que reflejan crueldad y despotismo de los otros.

No podemos pasar inadvertida, la vinculación de este mural, "El Retablo de la Independencia", con las miniaturas religiosas de estilo Gótico, del arte francés del Medievo, - finales del Siglo XIV y Siglo XV- . En estas pinturas encontramos características comunes con las definidas en el mural en referencia: abundantes retratos muy modelados, cintas con inscripciones y leyendas, minuciosidad en los ropajes, paisajes montañosos y elementos arquitectónicos como escenarios, y también caballos y otros animales.

Tomemos como ejemplo, una pintura de Pol Limbourg y sus hermanos, titulada: "Los Tres Reyes Magos". Tiene elementos arquitectónicos de estilo gótico; hay abigarramiento de figuras minuciosamente detalladas hasta en lo más mínimo de los ropajes; personas a caballo en diversas actitudes llevando banderas con letreros. Advertimos en la composición un ritmo dinámico que permite lectura propia.

Aunque el mural de O'Gorman tiene los mismos elementos formales de las miniaturas de la Edad Media, está concebido con otros criterios conceptuales. El aporte de O'Gorman al muralismo de México radica especialmente en las propuestas temáticas más que en las formales. De ahí que la lectura de su mural no sea propia sino de pieza literaria. Y se cumple su intención

Porque tras el nivel racional de la obra, el artista transmite el plano ideológico con sus fuertes críticas de carácter social, político y cultural. A pesar de ser un tema local, las escenas representadas sucedieron en todos los países latinoamericanos; y O'Gorman logra concretar en este mural aspectos comunes de la idea general de independencia. Fué un suceso de común ocurrencia en estos países invadidos por españoles, portugueses e ingleses. Igualmente los líderes mexicanos Hidalgo y Morelos, son equivalencia de los sureños, Bolívar y San Martín. Ellos lucharon siempre por la autodeterminación de nuestros pueblos. Quisieron forjar un destino autónomo para los pueblos americanos, pero las intervenciones colonialistas y neocolonialistas de las potencias europeas, y actualmente la influencia del imperialismo norteamericano, han impedido una verdadera evolución en donde el hombre no explote al hombre, ni la minoría domine a la mayoría.

Indiscutiblemente esta obra mural nos presenta una síntesis contundente del desarrollo histórico del colonialismo e imperialismo, - sociedades de consumo -, y origen de la dependencia de todos los países latinoamericanos. Es además, la proyección de las capacidades de un pintor para testimoniar verídicamente nuestras realidades histórico-sociales.

CONCLUSIONES

Para sintetizar finalmente los aspectos fundamentales estudiados en el trabajo anterior, sobre la vida y obra de Juan O'Gorman, concluimos con lo siguiente:

- Juan O'Gorman fué un pintor de su tiempo, investigador de la Historia y el Arte del pasado, y profeta del futuro.
- Fué un humanista muy profundo, preocupado siempre por la problemática social, y comprometido frente al mundo como individuo y como artista.
- Tuvo una gran capacidad visionaria para interpretar los fenómenos históricos, sociales y artísticos, determinantes en las estructuras culturales de los pueblos.
- Con mucha habilidad manejó los elementos técnicos característicos de su trabajo pictórico, tanto de formato menor como de los murales.
- La mayor importancia de la obra mural "El Retablo de la Independencia" no radica en aportaciones formales propiamente; sino en la difusión de un lenguaje plástico con identidad propia, para comunicar propuestas revolucionarias.
- Como sugerencia final propongo lo siguiente: para emitir juicios o críticas ya sea positiva o negativamente sobre

alguna obra ya sea ésta musical, literaria, cinematográfica o ar
tística, se debe recurrir a la mayor cantidad posible de informa-
ción sobre el tema y su autor; para así tener suficientes elementos
de apreciación objetiva de análisis o crítica.

BIBLIOGRAFIA

Acha, Juan,
ARTE Y SOCIEDAD: LATINOAMERICA EL SISTEMA
DE PRODUCCION

México

Fondo de Cultura Económica
1981

Acha, Juan
ARTE Y SOCIEDAD: LATINOAMERICA EL PRODUCTO
ARTISTICO Y SU ESTRUCTURA

México

Fondo de Cultura Económica
1981

Acha, Juan
EL ARTE Y SU DISTRIBUCION

UNAM

México, 1984

Berger, John
MODOS DE VER
Gustavo Gili, S.A.
Barcelona
1980

Carrillo Azpeitia, Rafael
PINTURA MURAL DE MEXICO
Panorama Editorial, S.A.
México
1983

Carrit, E.F.
INTRODUCCION A LA ESTETICA
Breviarios Fondo De Cultura Económica
México
1983

Colección HISTORIA DEL ARTE MEXICANO
Salvat
Fascículos Nos. 22, 23, 24, 25, 26 y 27

Collingwood, R.G.
LOS PRINCIPIOS DEL ARTE
Fondo de Cultura Económica
México
1978

Fernández, Justino
ARTE MODERNO Y CONTEMPORANEO DE MEXICO
Imprenta Universitaria
México
1952

Fernández, Justino
PINTURA MODERNA MEXICANA
Pormaca
México
1964

Flores Guerrero, Raul
CINCO PINTORES MEXICANOS
UNAM
México
1957

Galeano, Eduardo
LAS VENAS ABIERTAS DE AMERICA LATINA
Siglo Veintiuno Editores
México
1979

Gottlieb, Carla y otros
LA ICONOGRAFIA EN EL ARTE CONTEMPORANEO
UNAM
México
1982

Hadjinicolaou, Nicos
HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES
Siglo Veintiuno Editores
México
1981

Hause, Arnold
HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE
 Tomo 2
 Guadarrama
 Barcelona
 1982

Kubler, George y otros
LA DICOTOMIA ENTRE EL ARTE CULTO Y EL ARTE-
POPULAR
 UNAM
 México
 1979

Luna Arroyo, Antonio
JORGE GONZALES CAMARENA EN LA PLASTICA ME-
XICANA
 UNAM
 México
 1981

Luna Arroyo, Antonio
JUAN D' GORMAN
 Cuadernos Populares de Pintura Mexicana
 Moderna
 México
 1973

OBRA MAESTRAS DE LA PINTURA
 Planeta
 Tomo 2
 México
 1983

Orozco, José Clemente
AUTOBIOGRAFIA
 Era, S.A.
 Mexico
 1971

Rivera, Diego
MI VIDA, MI ARTE
 Herrero
 México
 1963

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

No. 29

Septiembre 1983

Manrique: O'gorman Polémico

Rodríguez, Antonio

EL HOMBRE EN LLAMAS

Druckerei Fortschritt, Erfurt

Alemania

1970

Rodríguez Prampolini, Ida

JUAN O'GORMAN, ARQUITECTO Y PINTOR

UNAM

México

1962

Rodríguez Prampolini, Ida y otros

LA PALABRA DE JUAN O'GORMAN

UNAM

México

1983

Sánchez Vázquez, Adolfo

ANTOLOGÍA TEXTOS DE ESTÉTICA Y TEORÍADEL ARTE

UNAM

México

1972

Siqueiros, David Alfaro

COMO SE PINTA UN MURAL

Taller Siqueiros

Cuernavaca

1979

Siqueiros, David Alfaro

ME LLAMABAN EL CORONELAZO

Grijalbo

México

1977

Siqueiros, David Alfaro
NO HAY MAS FUTA QUE LA NUESTRA
Segunda Edición
México
1978

Suárez S., Orlando
INVENTARIO DEL MURALISMO MEXICANO
UNAM
México
1972

Tibol, Raquel
ARTE MEXICANO, EPOCAS MODERNA Y CONTEMPORANEA
Hermes
México
1969

Tibol, Raquel
OROZCO, RIVERA, SIQUEIROS, TAMAYO
Fondo de Cultura Económica
Testimonios del Fondo
México
1974

Tibol, Raquel
TEXTOS DE DAVID ALFARO SIQUEIROS
Fondo de Cultura Económica
México
1974

Torres-Méchuá, Armando
LA PINTURA CONTEMPORANEA (1900-1950)
Material de Lectura
UNAM
Mexico

