

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS
Y SOCIALES

ANÁLISIS DE LOS MURALES
ELABORADOS POR DIEGO RIVERA, DAVID
ALFARO SIQUEIROS Y JOSÉ CLEMENTE
OROZCO UBICADOS EN EL PALACIO
NACIONAL DE BELLAS ARTES.

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

PRESENTA:
LISETTE KARINA HERNÁNDEZ MARÍN.

ASESOR: JULIO AMADOR BECH.

MÉXICO D.F.

2001



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 está 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.

ÍNDICE

Introducción	3
---------------------------	---

Marco teórico.

1.1. - La teoría iconológica de Erwin Panofsky.....	7
1.1.1.-La iconografía.....	8
1.1.2.-La iconología.....	11
1.2.- Comentaristas de Panofsky.....	15
1.2.1.- Manuel Antonio Castiñeiras.....	15
1.2.2.- Julio Amador Bech.....	20
1.3.- Historia de la pintura mural.....	30
1.3.1.- Concepto de la pintura mural.....	39

Capítulo II

El movimiento muralista mexicano.

2.1.- La Revolución Mexicana y sus repercusiones culturales.....	44
2.2.- Los muralistas mexicanos.....	50
2.2.1.- Biografía de Diego Rivera.....	57
2.2.2.- Biografía de David Alfaro Siqueiros.....	66
2.2.3.- Biografía de José Clemente Orozco.....	76
2.3.- Los murales del Palacio Nacional de Bellas Artes.....	81

Capítulo III

Lectura de los murales.

3.1.- <i>El hombre en el cruce de los caminos</i>	87
3.1.1.- Descripción preiconográfica.....	88
3.1.2.- Análisis iconográfico	93
3.1.3.- Interpretación iconológica.....	104
3.2.- <i>El tomento de Cuauhtémoc</i>	126
3.2.1.- Descripción preiconográfica.....	126
3.2.2.- Análisis iconográfico.....	130
3.2.3.- Interpretación iconológica	137
3.3.- Catarsis.....	148
3.3.1.- Descripción iconográfica.....	148
3.3.2.- Análisis iconográfico.....	151
3.3.3.- Interpretación iconológica.....	158
Conclusiones	169
Bibliografía	174

INTRODUCCIÓN

En su afán por comunicarse, el ser humano ha ensayado diversas maneras para transmitir mensajes, algunos de ellos son de los que denominamos no verbales; aquellos que sin pronunciar una sola palabra son elocuentes, son silenciosos pero no callados. El arte de la pintura puede considerarse uno de estos medios; lo es particularmente la pintura mural, muy especialmente la pintura mural mexicana.

Mi propósito en esta investigación es el de estudiar desde el punto de vista de la historiografía del arte la obra de los muralistas mexicanos como fenómeno de comunicación, lo que constituye la siguiente hipótesis: **La pintura mural es un fenómeno social de comunicación. Las obras murales pueden ser leídas e interpretadas como mensajes estructurados.**

Para abordar la pintura mural mexicana como fenómeno comunicativo, es necesario señalar la diversidad de postulados que han hecho los artistas plásticos, situándolos dentro de un ámbito que trasciende las fronteras de las teorías de la comunicación.

Algunos artistas no aceptan del todo que la pintura tenga como finalidad la comunicación social, hay quienes lo afirman o lo niegan. La elección de la pintura mural como tema de estudio justifica mi interés por el arte pictórico, desde el punto de vista de la comunicación.

En este trabajo elaboro una interpretación de tres obras maestras de la pintura mural mexicana: *El hombre en el cruce de los caminos*, de Diego Rivera. *Catarsis*, de José Clemente Orozco y *Tormento de Cuauhtémoc*, de David Alfaro Siqueiros, las que se encuentran en el Palacio Nacional de Bellas Artes.

Para ello hay dificultades por salvar: Si la pintura mural hace la tentativa de comunicar mensajes, esto no se consigue tan fácilmente: pues en ocasiones las obras no son de tan clara lectura, no, cuando menos, para la mayor parte de los espectadores. Es difícil su interpretación cuando se carece de elementos de apoyo para comprender alguna pieza pictórica.

La mejor manera de salvar estas dificultades es utilizando una metodología, una serie de procedimientos que permitan la comprensión de los mensajes; en el entendido de que al tratarse de arte no siempre se puede aplicar todo el rigor de las ciencias exactas.

Acudí a la teoría del teórico e historiador del arte Erwin Panofsky. Él ha elaborado una teoría iconológica para la interpretación de la pintura. Asimismo, tomaré en consideración las opiniones de otros teóricos que brindan un panorama más amplio sobre esta metodología.

La teoría de Panofsky es útil en lo general, ya que su visión puede ser aplicada a cualquier imagen, a todo producto visual, lo mismo que a los géneros de la pintura; en virtud a su propuesta de abordar ésta como un conjunto de imágenes portadoras de significado, abarcando el arte desde el punto de vista de los mensajes y los contenidos, como se verá más adelante.

Lo que ha aportado Panofsky será complementado con los comentarios y críticas de Manuel Antonio Castiñeiras y de Julio Amador Bech.

Esto constituye lo que es el marco teórico, es necesario también revisar la historia y el concepto artístico de la pintura mural. En el segundo capítulo será tratado el discurso de los muralistas mexicanos cuando se hable de las consecuencias culturales de la

Revolución, para precisar y acercarnos más a nuestro objetivo en el contexto de la cultura mexicana.

La metodología se aplicó de manera concreta para interpretar, paso a paso, los murales propuestos, no sin antes dar algunos pormenores del movimiento muralista mexicano, explicando su génesis; también abordé la personalidad de sus integrantes, en congruencia con el procedimiento sugerido por la teoría de la que nos valemos.

Con ello espero comprobar la posibilidad de lectura de los mensajes contenidos en la pintura mural, confiando en que el desarrollo de la tesis aporte los elementos suficientes para acercarme a la comprensión del mensaje de los pintores muralistas. Lo que intento es hacer una adecuada interpretación de sus obras.

He ordenado este trabajo de la siguiente manera: Son tres los niveles: a) Asunto primario o natural, b) Asunto secundario o convencional y c) Significado intrínseco o contenido. Expondré la teoría de Erwin Panofsky, desglosándola en sus dos más importantes aspectos, la iconografía y la iconología, después tendrán lugar los comentaristas Manuel Antonio Castiñeiras y Julio Amador Bech que enriquecen al marco teórico el cual se completará con la descripción de las características del muralismo y su historia a nivel global.

El segundo capítulo trata de la historia del muralismo mexicano con una breve reseña de las artes plásticas que se producían antes, durante y después de la Revolución Mexicana, una de cuyas repercusiones sociales fue el surgimiento de los muralistas mexicanos como la expresión cultural más destacada de la postrevolución.

Entre los muralistas, son tres los más importantes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, de quienes se darán los datos biográficos con la finalidad de contar con elementos suficientes para interpretar sus obras murales en el entendido de que están íntimamente ligadas a la forma de ser y pensar de cada uno de sus autores.

En el capítulo tercero procederé a la interpretación de los murales valiéndome de la metodología de Erwin Panofsky, realizando la explicación de cada uno de ellos paso a paso hasta llegar a lo que él teórico llama iconología. Es decir primero se hará una descripción preiconográfica, después un análisis iconográfico y finalmente la interpretación iconológica.

Con la finalidad de mejorar el entendimiento de las imágenes que se describen en el tercer capítulo, he incluido fotografías de las obras, acompañadas de esquemas numerados que ayudarán a enfocar los objetos descritos.

Las conclusiones comprobarán la hipótesis planteada de una manera casi tácita, puesto que al haber realizado la interpretación de cada una de las obras objetivo central de la hipótesis: Será posible entender los mensajes que cada pintor depositó en su obra.

I

MARCO TEÓRICO

1.1.- LA TEORÍA ICONOLÓGICA DE ERWIN PANOFSKY.

La pintura puede ser estudiada con diferentes enfoques, no es tan sólo un medio de comunicación, es una de las bellas artes, su función no es exclusivamente la de comunicar; aunque ésta puede ser una de sus funciones, si se toma en cuenta el punto de vista de Panofsky, al estudiar las imágenes.

La importancia de su visión radica en que propone una teoría general para la interpretación de las artes plásticas, no desde las diferencias de la forma y del estilo, que es como suele estudiarse en la historia del arte; por ejemplo, se ha distinguido al impresionismo por la forma en que se pintan los objetos, yuxtaponiendo manchas de color, brindando impresiones vibrantes de luz, sin tomar en cuenta la estructura de los objetos, ni la línea ni el dibujo, en contraste con el neoclasicismo; donde el dibujo es muy importante siendo todo ello consideraciones de la forma.

De manera contraria a ese enfoque, Panofsky propone abordarlas desde el análisis del contenido, de los mensajes, estudiando los iconos que componen la obra, y el significado que tuvieron en un momento y en un lugar determinado por la historia.

Además de colocar el interés en los iconos, Panofsky ha señalado en su libro *El significado de las artes visuales* ¹ que es conveniente diferenciar la iconografía de la iconología.

1.1.1. - LA ICONOGRAFÍA

El concepto de iconografía es para el autor aquella rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significado de las obras de arte, precisamente en contraposición a la forma. El asunto puede estudiarse en tres diferentes estratos:

I. Asunto primario o natural. Constituye la descripción preiconográfica, es el mundo de los motivos artísticos, los cuales son las configuraciones de forma, color y tamaño como representaciones de objetos naturales, tales como animales, plantas, personas, casas, etc. Que son fácilmente identificables. A su vez estos pueden tener dos tipos de significado: ¹

a)Significado fáctico. Es el significado que se percibe de hecho, de manera factual, que es de naturaleza elemental y sensible, perteneciente al mundo práctico y cotidiano. Este significado se aprende a través de la identificación y asociación de formas visibles con objetos que se conocen gracias a la experiencia, de los que debemos percibir cambios en sus relaciones con algún acontecimiento.

¹ Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza, Madrid, 1983, p. 37

Panofsky lo ha ejemplificado con la sencilla imagen de un hombre que se quita el sombrero. El hombre es el objeto, el icono; pero el quitarse el sombrero es el cambio de detalle, es decir, el acontecimiento. De lo cual entendemos básicamente la acción de inclinarse y levantar el sombrero, de hecho, como un saludo.

b) **Significado expresivo.** Lo comprendemos al observar los gestos que realiza la persona al ejecutar la acción, lo cual da cuenta de su estado anímico.

“Al observar ahora los posibles matices psicológicos de quien realiza el acto se nota la diferencia que hay entre el significado fáctico y el expresivo, puesto que el segundo es aprendido por *empatía*.”²

En el acto del hombre que se quita el sombrero, cuando reconocemos un amable gesto se da esta sensación de empatía.

II. Asunto secundario o convencional. Este es propiamente *el dominio de la iconografía*. Los motivos son reconocidos como transmisores de un significado, cuando se dan en combinación de dos o más forman lo que se conoce como imágenes, y las combinaciones de imágenes son las historias o alegorías.

Cuando se habla con imprecisión *de asunto en oposición a la forma*, Panofsky se refiere a la esfera del asunto secundario o convencional, que es el **mundo de los temas** o conceptos que se manifiestan en imágenes, historias y alegorías, en oposición a las

² Ibidem

formas, a la esfera del asunto primario o natural, que se manifiesta en los motivos artísticos.

Si se retoma el ejemplo del hombre que se quita el sombrero, se sabrá que el acto corresponde a un saludo, lo que pertenece a una esfera distinta de lo fáctico, es el campo de interpretación iconográfica, ya que la simple pertenencia del observador al mundo occidental le hará comprenderlo, porque el analista deberá explicar que esto es un residuo de la caballería medieval, cuando los hombres de armas se despojaban de los yelmos para mostrar que venían en son de paz.

La comprensión del acto caballeresco requiere no sólo la familiaridad con el mundo práctico de objetos, implicando connotaciones de un mundo que Panofsky ha denominado *más-que-práctico*, el de las costumbres y tradiciones culturales específicas de una época y un lugar.

En suma, la iconografía es la descripción y clasificación de motivos. Es de gran ayuda para el establecimiento de fechas, procedencia y a veces autenticidad; proporciona la base necesaria para la interpretación; sin embargo no intenta llevar a cabo ésta.

Recoge y clasifica, sí, pero no emprende la investigación del origen y significación profunda de las imágenes, no da cuenta de las influencias que recibió el artista de las ideas de su tiempo, los gustos de sus clientes o destinatarios. Tampoco aclara la relación que hay entre los conceptos inteligibles y la forma en que se han representado artísticamente.

La iconografía sólo considera una parte de todos esos elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte y que deben ser explicitados para que la

percepción de dicho contenido se vuelva comunicable. Se hace entonces necesario componer el discurso inteligible que arroje luz sobre lo sensitivo.

Claro que hay quienes llegan a equivocarse en el descubrimiento e interpretación de los valores simbólicos de la obra, sobre todo en un esfuerzo muy posterior a la creación de ésta, con conceptos que a menudo son, incluso desconocidos por el artista, el productor de la obra y pueden diferir respecto de lo que él desea expresar. Lo que exige un esfuerzo mayor para el correcto desarrollo.

En vista de ello Panofsky ha propuesto ir más allá de la mera identificación de iconos, es decir, la iconografía, lo que se ha de lograr con el siguiente estrato, con la iconología.

1.1.2. - LA ICONOLOGÍA.

Panofsky más que inventar ha propuesto revivir la palabra iconología, para no restringirse a la iconografía e integrar el estudio de los contenidos en el arte con la metodología de la historia y de otras disciplinas como la psicología y la filosofía.

Para Panofsky el sufijo *grafía* –del griego *graphos*, grabar- denota descripción; en tanto que el sufijo *logía* –de *logos*, tratado, estudio- denota razonamiento e interpretación. Es necesaria para interpretar el nivel del *logos*, que tiene que abordarse en el tercer estrato del asunto:

III. Significado intrínseco o contenido: Es el que revela la actitud básica de una nación, de una etapa histórica o de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, modificado por una personalidad y condensado en una obra artística.

“El significado intrínseco o contenido es el que explica y fundamenta el acontecimiento y su significación y que determina la forma en que se configura el acontecimiento. Es cuando coordinamos gran número de observaciones y las interpretamos con nuestra información general”.³

La iconología es un método de interpretación que surge de la síntesis, a diferencia de la iconografía que requiere de análisis, identificación de los iconos. La iconología denota interpretación, lo cual reclama algo más que mera familiaridad con las imágenes, con temas o conceptos específicos a través de fuentes literarias. Da sentido a los arreglos formales de toda obra pictórica.

Para otorgarle sentido a la obra es necesario pasar de la experiencia práctica, experiencia de lo fáctico, a la ubicación de la pieza observada en el momento histórico que le corresponde, y del conocimiento de las variadas fuentes literarias al entendimiento de la manera en que se han expresado los temas a través de esta historia.

Asimismo se requiere de la intuición sintética, para Panofsky ésta es la familiaridad con las tendencias esenciales del espíritu humano, que han de ser ubicadas en la narración

³ Op. Cit. p. 41

como el modo en que se han expresado dichas tendencias a través de la historia de los símbolos.

Aquí es donde entran los llamados principios correctores: Lo que se cree que significa la obra es una cosa; pero debe pasar a lo que nos dice la historia u otras disciplinas afines, lo cual constituye un modo de encauzar la interpretación, que es de lo más útil y necesario. La relación que hay entre iconografía e iconología puede percibirse en el esquema: (véase figura 1)

En el nivel, de la iconología quien quiere interpretar correctamente una obra de arte deberá confrontar lo que considera el significado intrínseco de lo que ve, con todos los documentos culturales vinculados a esa obra que pueda manejar: documentos que confirmen las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, el período o país sometido en observación.

Si la iconología surge de la síntesis, se da como requisito previo un correcto análisis iconográfico, o sea una identificación y una descripción correcta de los motivos.

Para analizar una imagen, cualquiera que esta sea, primero debemos identificarla por medio de sus características, además debemos consultar textos que se refieran al tema identificado, con lo que tendremos mayor conocimiento del tópico y, por último, tomaremos en cuenta los símbolos que se emplazaron en la obra, todo esto será indispensable para hacer la interpretación.

Lo más importante y distinto de la iconología es esa seriedad y minuciosidad que implica la comprobación documental o testimonial de lo interpretado.

1.2. - COMENTARISTAS DE PANOFSKY

1.2.1. - MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS

En el texto titulado *Introducción al método iconográfico*, Manuel Antonio Castiñeiras ha declarado que para él las imágenes son una parte muy importante de nuestra cultura, de nuestro acervo común; nos hace ver que su influencia ha estado presente en muchas épocas: son producto del tiempo que las creó y han sido disfrutadas y recreadas por un sin número de espectadores.

“Las imágenes proporcionan el mismo gusto por la fantasía y la aventura que produce la lectura. Algunas representaciones nos conducen a una visión placentera. Si bien es verdad que la obra de arte ha sido hecha para ser percibida a través de los ojos, no es menos cierto que ésta ha sido a menudo disfrutada por una “audiencia” - más o menos erudita-, que se entretenía o educaba a través del relato oral de las historias que en ellas se representaban”. 4

Tras estos comentarios generales, Castiñeiras hizo un resumen de la teoría iconológica de Panofsky, valorándola positivamente, señalando sin embargo, que uno de los mayores atractivos de la iconografía es que se sitúa precisamente entre el gusto por leer y por ver.

4 Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Ed. Tórculo, Madrid, p. 8

Para Castiñeiras la importancia de la iconografía en el estudio de la historia del arte es fundamental, es la base; pero es gracias a la iconología, es decir lo que aporta Panofsky que puede entenderse mejor una obra de arte en toda su complejidad, ver mucho más allá de lo que en un primer momento se hubiese esperado, el comentarista considera que el método iconológico es una herramienta eficaz para la “reconstrucción” de la obra de arte en sus correctas coordenadas de tiempo y espacio.

Castiñeiras coincide con Panofsky en que la interpretación de una obra exige algo más que familiaridad con temas o conceptos específicos a través de fuentes literarias, tal es el caso cuando queremos captar los principios básicos sobre los que se funda la selección y presentación de motivos, así como la producción e interpretación de imágenes, narraciones y alegorías.

El historiador del arte, principal interesado en estos temas; aunque no el único, tendrá que pasar al nivel de la iconología, confrontando el significado intrínseco con los documentos culturales relacionados con esa obra (o conjunto de obras), sin olvidar los datos sobre la personalidad del autor, el período o país que se estudia, lo mismo que la *weltanschauung*, concepto mencionado también por Panofsky, que puede ser entendido como la cosmovisión, la psicología de una sociedad.

Una divergencia que presenta Castiñeiras con respecto a Panofsky consiste en la definición de “tema” y “motivo”.

El tema es el asunto en torno al cual se construye la obra de arte. La mayoría de las veces se corresponde con el título que se le da a las obras. El motivo, por el contrario,

constituye un subtema dentro del cuadro, un asunto menor relacionado con el asunto general que suele acompañarlo. Frente al carácter global del tema, el motivo supone un matiz restrictivo y, por lo tanto, está dotado de un valor menor.

Entre ambos existe, sin embargo, una evidente relación de dependencia en el contexto del cuadro.

Esta definición de tema y motivo no se corresponde con la utilizada por Panofsky, para quien el “tema” aludiría a la historia literaria o idea de la representación, mientras que “motivo” sería cada uno de los elementos formales que constituyen dicho tema.

“Aunque esta división entre elementos formales y de contenido se adecua perfectamente a las investigaciones del autor alemán, para el dominio del lenguaje de las imágenes resulta más útil establecer una división basada en el significado de las figuras presentadas. Así, en vez de oponer forma (motivo) y contenido (tema) es más efectivo diferenciar entre el tema principal que forma el asunto de la obra y los añadidos o amplificaciones que suelen acompañarlo, y que estarían constituidos por motivos.”⁵

Volviendo a el término iconología, éste proviene de los manuales de símbolos, alegorías y personificaciones que proliferaron en Europa entre los siglos XVI y XVIII. El cometido de la iconología es principalmente el de producir símbolos y personificaciones

⁵ Op. Cit. p. 39

al servicio de poetas, pintores y escultores, ya que en ella no sólo se representaban las virtudes, los vicios, las emociones y las pasiones humanas, sino también conceptos filosóficos, morales y estéticos.

Para entender que es la historia del arte, es recomendable hacer referencia a la obra de Erwin Panofsky. Reflexionar y profundizar en el sentido y en el contenido de la obra Panofskiana es un requisito que debería de cumplir todo investigador del arte. Este teórico intenta buscar el porqué de ciertas imágenes y actitudes en relación con determinadas situaciones históricas, es así como se unifican la historia del arte y del pensamiento, de manera que las obras se contemplan no sólo como imágenes sino también como ideas.

“El análisis de la forma, su estética y el oficio de pintar constituían pues las preocupaciones principales de los estudios sobre arte en el siglo XIX. De hecho, todo lo referente al contenido, era relegado a un segundo plano, puesto que la iconografía no tenía mayor valor que el de mera ciencia auxiliar.”⁶

La psicología y los condicionamientos culturales de un artista hacen que éste perciba las cosas de una manera particular y las exprese también a través de unas formas particulares, cargadas en sí mismas de significado y contenido. Para Panofsky, las obras de arte eran productos de la mente, que culturalmente daban lugar a la forma.

⁶ Op. Cit. p. 69

“Los principios de la semiótica (ciencia que estudia los signos) fueron estudiados por Panofsky, quien los supo aplicar magistralmente a su metodología. De hecho en todos sus trabajos se refleja la tendencia a contemplar la obra de arte no como un simple objeto material sino como soporte de un complejo significado, a menudo regido por una intrincada red de relaciones internas y externas”.⁷

Uno de los cometidos del esquema metodológico de Panofsky es el redescubrir las actitudes culturales que se esconden tras los objetos históricos, ya sea un texto o una obra pictórica.

⁷ Op. Cit. p. 74

1.2.2. - JULIO AMADOR BECH

Julio Amador Bech, escribió un artículo que constituye una propuesta teórica para la lectura de cualquier tipo de imagen, a partir de la teoría iconológica de Erwin Panofsky. En la valoración de Amador, aquél teórico fincó las bases del análisis de toda imagen.

A pesar de que Panofsky logró fundar estas bases, Julio Amador propone actualizar el enfoque teórico y algunas de sus categorías; también hace una crítica de Panofsky:

“Dice Panofsky que la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. Vamos a iniciar nuestro discurso contradiciéndolo; justamente queremos demostrar que existe una *total unidad de forma y contenido*. La eficacia de toda imagen radica en esa sutil correspondencia entre forma y contenido: la forma supone la idea que la origina y es la manifestación evidente de la inteligencia que la produjo. De igual manera el concepto se vuelve preciso en la figura exacta que le da forma. Así, veremos la imagen como unidad indisoluble de forma y contenido”. 8

Para Amador Bech no existe lo *puramente formal*, debido a *que la forma posee siempre un significado*. Idea que argumenta del siguiente modo:

a) Considerando la percepción visual como inteligente, pues es organizadora y discriminadora, operaciones que en apariencia son sencillas pero que suponen la creación y

uso de valores. Asignar un valor a un objeto es significarlo, percibirlo como poseedor de significado.

b) Lo visual estimula la memoria, activa *asociaciones y referentes emocionales, sensoriales e intuitivos* que afectan directamente al inconsciente, lo mismo que valores intelectuales y espirituales que se relacionan con las manifestaciones de lo visual.

En el nivel de significado que Panofsky ha denominado *natural* la imagen no deja de estar impregnada de connotaciones culturales, *tanto en el polo del emisor como en el del receptor* (Dicho en términos de la teoría de la comunicación).

Julio Amador hace mención de otros teóricos como Donis A. Dondis que en su texto *La sintaxis de la imagen* propone estudiar el aspecto abstracto puro del mensaje visual.

“El último nivel de alfabetidad visual es posiblemente el más difícil de describir y quizá sea, en último término, el más importante para la alfabetidad visual. Nos referimos a la estructura, a la composición elemental, abstracta y, por tanto, al mensaje visual puro.”⁹

A partir de esa idea de Donis A. Dondis; Julio Amador definió los que serían, desde su punto de vista, los elementos formales básicos del mensaje visual:

1. - Forma
2. - Color

⁸ Amador Bech, Julio. *Notas acerca de una hermenéutica de la imagen*. Ed. UNAM, México, 1991, p. 10

3. - Tono

4. - Cualidades matéricas

5. - Composición.

Al ser estimulado el observador se produce en él una reacción, desencadenando un proceso de interpretación. Además, en el primer nivel de significado, el fáctico, primario o natural, denominado por Panofsky, es cuestionada por Amador Bech la existencia de un “acto puramente natural”, puesto que en ese primer nivel de significado la imagen tiene también connotaciones culturales, *tanto en el polo emisor como en el polo receptor*.

En cuanto al significado expresivo, Amador se pregunta qué es y cómo se percibe esta significación, Panofsky no es muy explícito en ello, por lo que Amador supone:

1. - Es algo que se halla presente en la gestualidad facial y corporal de las figuras humanas.

2. - La significación expresiva no se reduce a la gestualidad de las figuras de una imagen, está presente en todos los elementos de la imagen: en la forma, en el color, en la materia, en la composición.

Amador Bech trae a colación a otro teórico, Rudolph Arnheim, refiriendo de su texto *Arte y percepción visual*, la idea de que la expresión es inherente a la estructura visual y que se manifiesta cuando ésta es percibida.

9 Dondis A. Donis. *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990, p. 26.

Arnheim nos previene sobre lo erróneo que es interpretar la expresión como la sola proyección de las emociones y las energías humanas sobre la figura de los seres y las cosas:

“Si se definiera la expresión visual como un reflejo de los sentimientos humanos se incurriría en un error por dos motivos: en primer lugar, porque se nos haría ignorar el hecho de que la expresión tiene su origen en la estructura percibida y en la relación de la zona cerebral de la vista ante dicha estructura: en segundo lugar, porque tal descripción limitaría indebidamente la esfera de lo que se expresa. Como base de la expresión descubrimos una configuración de fuerzas. Tal configuración nos interesa porque no sólo es significativa para el objeto en cuya imagen aparece, sino para el mundo físico y mental en general.”¹⁰

En cuanto al nivel de significado de la imagen que corresponde al de *significación secundaria o convencional* Amador Bech señala que es el nivel más fructífero cuando se trata de relacionar la imagen con el lenguaje articulado de las palabras, el verbal, porque a lo largo de la historia el arte ha tenido funciones rituales, siendo el terreno en que la imagen artística y el mito se han unido hasta confundirse. En el espacio que comparten la figura y el mito es donde los análisis del discurso, con técnicas derivadas de la lingüística y la semiótica son pertinentes y necesarios.

¹⁰ Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual*. Ed. Paidós, Barcelona, 1990

Es por esta valoración que hace Julio Amador Bech de lo discursivo en los niveles más altos del significado, que fenómenos como el mito son de gran importancia para el estudio de los significados:

“El mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo presigioso y lejano....El mito explica e ilustra el mundo mediante la narración de sucesos maravillosos y ejemplares”. 11

Para Julio Amador lo que constituye el primer nivel de significado, es el "pre iconográfico", que Panofsky ha llamado también "asunto primario o natural"; no fue suficientemente desglosado por el mismo Panofsky, por lo que propone llamarlo "dimensión formal de la imagen".

En cuanto al segundo nivel de significado de la imagen, el denominado por Panofsky "significación secundaria o convencional", que son los medios o motivos de los cuales se vale la imagen para relatar una historia, exponer un tema o concepto. Esto quiere decir que si en el primer nivel se trataba de reconocer seres y cosas en general, aquí debemos reconocer episodios y personajes pertenecientes a la mitología, la literatura y la historia.

11 García Gual, Carlos. *La mitología*. Ed. Montesinos, Barcelona, 1989, pp. 12-13

A lo largo de la historia el arte se ha insertado en un contexto ritual, religioso y las pinturas han sido en algunos casos representaciones de mitos. También en la modernidad el arte se ha convertido en terreno para la elaboración de otra clase de mitos nuevos.

Para definir lo que es un mito Julio Amador echa mano de una definición de Carlos García Gual: Mito es el relato tradicional que se refiere a la actuación memorable y ejemplar de uno de los personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano. El mito es un relato, una narración, que puede contener elementos simbólicos.

El mito se vale de un lenguaje peculiar con base en imágenes y figuras poéticas que son las únicas que permiten proponer una explicación de los misterios de la vida. Por eso se vale de las metáforas.

Julio Amador cita a Roland Barthes cuando al hablar del mito lo entiende como un “sistema semiológico de segundo grado”. Considera que existen dos planos de significado en el mito:

1. - Plano literal, respondiendo a la pregunta ¿qué sucede?
2. - Plano conceptual, la interpretación conceptual de lo narrado.¹²

Al tomar en cuenta lo anterior Julio Amador propone la denominación de “dimensión narrativa de la imagen”. Para la comprensión de este nivel debe tomar en cuenta tres núcleos teóricos:

- a) El análisis sociohistórico. Los condicionantes sociohistóricos fijan las preferencias por ciertos motivos y temas. Definen las “funciones” que juegan las imágenes y los discursos en el interior de cada sociedad configurada “el imaginario colectivo”.

Si bien el análisis histórico ayuda a la localización de las particularidades culturales, el arte siempre ha guardado cierta autonomía respecto de éstas. Lo que sí es evidente es que constituyen las obras de arte una especie de “memoria colectiva”.

- b) El análisis estructural. Desde el punto de vista narrativo el discurso ocupa ciertos medios, que son estructuras organizadas, que en pintura son formas, colores, tonos y texturas. Lo que importa es saber la manera en que un discurso nos “cuenta” una historia, los arreglos formales que se emplean para ello.

Al localizar y comprender los diversos recursos y técnicas narrativas que operan dentro de un discurso determinado éstos terminan por definir los diversos estilos narrativos.

- c) La reinterpretación de las interpretaciones previas. Toda versión de una historia o de un mito es una nueva interpretación. Toda versión es una “secuencia continua y variada de interpretaciones” que se concretan en dicha versión; pero que toma otras anteriores o actuales como punto de referencia. Se convive con múltiples sentidos presentes en el discurso. Todo discurso es polisémico, sin sentido único, por lo cual

es, a juicio de Julio Amador, una falacia la ortodoxia respecto del discurso. La interpretación puede ser ilimitada.

Al realizar esta corrección de lo interpretado, se puede entrar al tercer nivel de significado al llamado por Panofsky “significación intrínseca o contenido”.

El tema central de este nivel es el símbolo, que es una figura precisa, poseedora de la función de explicar y agrupar una multiplicidad compleja de realidades esenciales. El símbolo muestra lo eterno, lo inefable, lo que tiende un puente entre el mundo material y el sobrenatural.

La identificación de las figuras simbólicas inicia la investigación acerca de los significados en el contexto de la imagen en que aparecen.

Los dos comentaristas que he incluido en esta tesis han ponderado la propuesta de Panofsky como un aporte positivo para la interpretación de las artes visuales, eso constituye un primer punto de semejanza; sin embargo Castiñeiras ha preferido darle un lugar de gran importancia ha preferido darle un lugar de gran importancia a la iconografía, la que constituye el punto de partida para una interpretación iconológica, correcta, diciendo Castiñeiras que:

“su estudio permite abordar las relaciones entre arte y literatura, entre lenguaje figurativo y lenguaje verbal, entre gesto e imagen, así con toda una serie de problemas inherentes a la creación artística”.¹³

13 Castiñeiras, op.cit. p. 9

Dicha valoración de la iconografía es más clara aún si se toma en cuenta cuál es el título de su texto: *Introducción al método iconográfico*.

Por su parte, Julio Amador dice que la propuesta de Panofsky es útil y motivadora, que es un punto de arranque para la mejor interpretación de las obras plásticas.

Tanto Castiñeiras como Amador hacen críticas, Castiñeiras señala principalmente cierto intelectualismo de Panofsky:

“Sus detractores le achacaban precisamente su supuesta incapacidad para analizar y comunicar su supuesta incapacidad para analizar y comunicar la emoción desde la contemplación de un cuadro a partir de la mera descripción de la distribución de colores y líneas, pues para él el arte no era una aventura sensible, sino intelectual”.¹⁴

Esto puede entenderse a partir de que Panofsky no se detiene en los aspectos estilísticos y formales de las obras, más bien aborda los contenidos de éstas, para lo que Castiñeiras lo justifica así:

“No obstante, el genial historiador alemán supo abrir nuestros ojos a un mundo hasta entonces poco explorado y fascinante, que resulta igualmente útil para la experiencia estética”.¹⁵

¹⁴ Ibid., p. 11

¹⁵ Ibidem

Julio Amador ha señalado respecto a los aspectos formales que:

Los elementos e la obra de arte no son neutros e indistintos, sino que, justamente, se han cargado con una energía y un valor específicos que los vuelve precisos, únicos y dramáticos...Así, la expresión se manifiesta como una “voluntad formal” presente en los elementos de la imagen. Para fines de su localización podemos llamarla “estilo”. A través de él esa fuerza que es el origen de la expresión se hace patente, se evidencia. Esa fuerza (o conjunto de fuerzas) es lo que constituye el “contenido de la expresión”.

Con esto Julio Amador nos muestra que en los niveles más sencillos de color y línea es posible encontrar un contenido o un mensaje en la obra pictórica; pero, con 0.-forme se va avanzando en el análisis y en la inteerpretación es cuuando cobra más importancia la iconología.

Pasando del análisis de las narraciones y alegorías hacia el mundo de los valores simbólicos.

Este señalamiento hecho por Amador sobre la importancia que tiene lo formal como portador de significados, es la diferencia más importante, es la diferencia más importante entre los dos comentaristas.

Empero ambos han otorgado igual importancia al tema mitológico, el cual han abordado como producto cultural que ha sufrido cambios en el curso del tiempo y en el desarrollo de cada cultura.

1.3.- HISTORIA DE LA PINTURA MURAL

Tras haber emplazado el marco teórico que servirá de guía para la interpretación de toda clase de imágenes, es necesario tener algunas nociones sobre lo que es la pintura mural para lo cual he acudido a un texto de José Ma. Parramón, que es un conocedor de este y otros temas las artes plásticas, y se ha dedicado a publicar libros didácticos para aprender las técnicas principales de la pintura.

En su libro titulado *Así se pinta un mural* refiere anécdotas sobre la forma en que Miguel Angel Buonarroti trabajó, también enumera y describe las diversas técnicas para la elaboración de un mural, explicando detalladamente los procedimientos a seguir; sin embargo es ese un conocimiento que escapa a las pretensiones de la presente tesis, por lo cual he retomado las nociones teóricas relacionada con la función comunicadora de la pintura mural.

Dice Parramón que las primeras muestras de pintura mural son las que se produjeron desde que el hombre primitivo descubrió que las tierras, los jugos de las plantas, las cenizas se aglutinaban con grasas animales o con agua, lo que constituyó el material para elaborar las pinturas de cavernas como las de Altamira, en Francia, que datan del *Paleolítico*, y que la pintura debió nacer de la necesidad del hombre de representar la imagen de los animales que cazaba y que constituían su sustento.

El muralismo primitivo surge repentinamente sin antecedentes conocidos. Fue un arte de sorprendente realismo creado por cazadores de alerta pupila que captaban al vuelo las formas en movimiento y las reproducían en el muro con la misma destreza y maestría con que su mano cazaba la presa.

Para Parramón la pintura mural es una de las primeras formas de la expresión artística, que también fue usada posteriormente, en las primeras civilizaciones, como las de la India, Egipto, Grecia y Roma.

Con base en los vestigios arqueológicos se sabe que las primeras técnicas propiamente murales fueron la encáustica y el temple. La encáustica o encausto, consiste en pigmentos aglutinados con cera y que son aplicados casi derretidos por alguna fuente de calor sobre la superficie que está también cubierta por cera. El temple es la pintura que utiliza otros aglutinantes o barnices como la yema de huevo, aplicados sobre el soporte, en seco.

La otra técnica importante, que es la del fresco, se utilizaba mucho en Grecia y Roma, además de existir ejemplos interesantes en ciudades antiguas de América.

Los cristianos primitivos utilizaron profusamente las técnicas del fresco y el temple en las catacumbas, que eran lugares donde se reunían. Ya en la Edad Media, en el arte bizantino se desarrolló principalmente la técnica del mosaico, que consiste en hacer una composición por medio de pequeños trozos de piedras, de variados colores, llamadas *teselas*. También el fresco tuvo lugar privilegiado para la decoración de los templos cristianos, destacándose los realizados por un pintor conocido como el Giotto.

Parramón señala que fue durante el Renacimiento cuando la pintura mural alcanzó su máximo esplendor en Europa, tiempo en que se realizaron notables frescos como el de la Capilla Sixtina, de Miguel Angel, además de los realizados por Leonardo Da Vinci, Rafael y Tiziano

En los períodos posteriores como el del barroco se llegó a la decoración exuberante no sólo de templos, también de palacios, como otros espacios civiles, cayendo en un extremo decorativismo.

Parramón menciona como ejemplo de muralismo en España los trabajos realizados por Goya, y José María Sert, también asienta que parte de la continuidad de esta historia de la pintura mural es la de lo realizado en México:

“La herencia de las técnicas europeas, es asimilada entre tanto por artistas de Méjico, quienes crean la famosa Escuela mejicana, basada principalmente en la pintura mural... quienes decoran por encargo del gobierno revolucionario de Méjico (1910) una serie de edificios públicos constituidos actualmente como lugares de peregrinación para los profesionales y aficionados de la pintura mural". 16

En el período prehispánico, el anterior a la llegada de los españoles se crearon los muros coloreados por los mesoamericanos, pueblos de elevado nivel cultural que

16 Parramón, José María. *Así se pinta un mural*. Ed. Parramón, Barcelona, p. 14

tuvieron la costumbre de pintar sus construcciones principales.

“Las paredes externas de los edificios recibían una capa de cal a manera de aplanado, y sobre ella se aplicaban uno o dos colores, reservándose para los muros del interior el empleo de múltiples colores con los cuales, utilizando técnicas diversas, se creaban imágenes o escenas narrativas”.¹⁷

Este tipo de pintura satisfacía la necesidad de transmitir conceptos y comunicar ideas. La iconografía que se utiliza en estos murales es asombroso debido a la capacidad de los artistas para recrear seres humanos, vegetales, animales. La mayoría de las veces estas imágenes se combinaban con atmósferas míticas o sobrenaturales, a las cuales se les atribuía cualidades divinas. También se agregaban ciertos trazos que simbolizaban conceptos, palabras o códigos propios de la escritura para fechar acontecimientos o indicar el nombre del personaje representado.

“Abundan las pinturas de tipo religioso, en las que se representan deslumbrantes rituales; numerosas también son las de tipo histórico, en las que se narran acontecimientos trascendentales para la vida de un pueblo; en muchas otras, en donde se desarrollan temas bélicos”.¹⁸

17 Ortega, Ana. *Pintura mural mesoamericana*. Ed. Círculo de arte, México, 1997, p. 8

18 Op. cit. p. 10

En la pintura mural prehispánica se utilizaron superficies lisas para desplegar los temas a lo alto y ancho de las paredes, de manera bidimensional. No utilizaban la técnica de la perspectiva, la cual provoca la ilusión óptica de que el objeto es tridimensional (alto, ancho y volumen).

Respecto a los pigmentos, estos se obtenían de plantas o minerales que se mezclaban con otros ingredientes para la producción de los colores que se empleaban en los muros. Los colores se aplicaban de manera lisa, plana para crear la sensación que las figuras dibujadas tenían volumen, el color se diluía o se intensificaba ya que se combinaban los tonos claro y oscuro.

“Los anónimos artistas que trabajaron de manera colectiva en los murales que ahora nos deslumbran, dominaban el método para obtener los colores, diseñaban y dibujaban, conocían la técnica mesoamericana del fresco y las reglas estilísticas para plasmar las imágenes”. 19

Los artistas eran especialistas que habían recibido una educación rígida que les era de utilidad para producir las obras que constituían las expresiones artísticas de su pueblo, siguiendo patrones que garantizaban la igualdad y continuidad de un estilo. Constantemente recibían asesoría y vigilancia de sacerdotes, ya que estos pertenecían a la élite.

19 Ibid. p. 12

En España la pintura prehistórica mejor conservada se encuentra en cuevas, en climas secos, pues la superficie de la roca les ha provisto de un barniz protector natural. Aquellos hombres iban ornamentando las mismas rocas, seguramente sagradas, con figuras de hombres y animales como caballos, cabras, felinos y ciervos. Los cazadores fueron los principales creadores de estas pinturas. Las figuras humanas están en movimiento, a los hombres se les representa saltando, brincando como bailarines de ballet, corriendo, bailando. Los dibujos poseen las proporciones del cuerpo humano delgado, piernas muy largas y cabezas redondas que manejan arcos y flechas y dan zancadas. La combinación de animales con las figuras humanas refleja modos de vida definidos. El color más utilizado es el rojo; el amarillo y el negro aparecen rara vez.

En Francia la pintura rupestre fue lograda por los colores amarillo subido, amarillo pálido, naranja , rosa, bermellón,, rojo oscuro, pardo violeto, negro pardusco, negro azulado u negro grisáceo. El azul y el verde nunca aparecen en las pinturas prehistóricas a pesar de tener a su alcance varias sustancias con las cuales podían obtener un brillante color azul. El pigmento se mezclaba con agua, grasa, aceite o tuétano y se aplicaban con los dedos o con brochas de pelo o pluma. Los animales pintados en su mayoría son caballos salvajes, bisontes, venados, ciervos, mamuts, cabras monteses, antílopes y renos.

Gran número de las pinturas deben de haber sido hechas en remotos rincones de la tierra donde la luz del sol jamás ha penetrado desde que el hombre existe. Pues usaban antorchas para alumbrarse.

“En las pinturas rupestres, andamos más sobre seguro cuando pretendemos fijar fechas. Las cuevas suelen mostrar por el contenido de sus rellenos (las capas que se han acumulado en el suelo de la roca) cual ha sido su historia, y en los estratos tenemos, con frecuencia, la prueba positiva de autenticidad de las pinturas, ya que en algunos casos las capas fechadas por su contenido (verbigracia, instrumentos de piedra) cubren las pinturas parietales”.²⁰

La primera idea de pintar murales en México se debió al Dr. Atl. La trajo de su primer viaje a Italia debido a los frescos de los grandes pintores renacentistas italianos que acababa de contemplar, el Dr. Atl pidió a la Secretaría de Educación Pública el anfiteatro de la preparatoria. Lo esencial es que dos meses después de concebida la solicitud del Dr. Atl, la revolución derribó el porfiriato y de paso frustró este primer intento de pintura nacionalista, que se debía a un proceso evolutivo probablemente en gestación desde hacía siglos.

Para sobrevivir durante la Revolución . los jóvenes pintores nacionalistas pusieron su lápiz o pluma al servicio del mejor postor, es decir del partido victorioso y se adherieron a su ideología.

El nacionalismo de los pintores mexicanos y la revolución de 1910 son dos acontecimientos íntimamente ligados: proceden de una misma fuente subterránea del

²⁰ Houghton, Brodrick. *La pintura prehistórica*, Ed. FCE. México, 1956, p.47

mismo impulso de todo un pueblo hambriento de libertad, después de larga esclavitud. Y ante todo la libertad de expresión.

“ Vasconcelos le cedió a Rivera, en la universidad el muro del anfiteatro Bolívar. Allí dejó el gran pintor para asombro de futuras generaciones, el fruto extraño y primerizo del arte mural mexicano intitulado arbitrariamente *La Creación*.”²¹

Todos los pintores comenzaron en la pintura mural con asuntos derivados de la iconografía cristiana. Lo cristiano, en estos primeros murales, fue el estilo, el tratamiento y hasta la indumentaria de las figuras. Ciertamente es que la iconografía cristiana tiene a su vez su origen en el arte griego que abasteció de asuntos religiosos y dio su estilo y sus alegorías a los ingenuos pintores de las catacumbas y al primitivo arte medieval.

Estos artistas pintaron donde pudieron, con tal que se les brindara una superficie lisa en cualquier edificio público y aún en capillas afectadas, como Rivera en la de Chapingo y Orozco en la del Hospicio Cabañas. Tenían que crear un lenguaje de imágenes e inventar un estilo que expresara asuntos esencialmente mexicanos. Pretendían realizar en el arte una Revolución paralela a la Revolución Política. Los pintores que descubrieron la mexicanidad fueron en su mayoría, artistas formados en Europa, como Goitia, Atl, Montenegro, Rivera o venidos directamente de Europa, como Jean Charlot.

²¹ Echavarría, Salvador, *El muralismo mexicano*, Ed. Seminario de Cultura Mexicana, Guadalajara, 1969, P. 9

Mientras arreciaba la Revolución, hubo poco arte y ningún muralismo en México. Se necesitó que pasara la tormenta para que los pintores y los novelistas pensarán en describirla: primero la vivieron, luego la expresaron. Lo importante es que nuestros muralistas sintieron una honda, una sincera compasión por los humildes y los defendieron con sus brochas militantes. Todos extendieron su mensaje más allá de México.

“El muralismo mexicano viril, valiente, austero, se encaro con la realidad y la vida. No se encerró en capillas o en torres de marfil, sino que anduvo entre los hombres y las muchedumbres entre los combatientes, con el pincel, con una lanza, disparando manchas y formas persiguiendo un ideal abandonado desde hacía siglos por la pintura: el de ejercer una función social”.²²

En realidad, el mensaje de nuestros grandes muralistas no ha sido entendido por el pueblo, sino por nosotros los estudiosos del arte que tratamos bien o mal, de comprenderlo, aunque no éramos sus destinatarios. Asimismo son críticos burgueses los que han exaltado su valor. Nuestros muralistas, creadores de un repertorio de temas y de imágenes insuperable por su violencia y su elocuencia, supieron hablar del pueblo, si bien quizás no al pueblo.

La Revolución Mexicana triunfó en los campos de batalla, no en las paredes de los edificios públicos. La magna obra muralista empezó cuando la Revolución había

²² Op. cit. p. 13

terminado y se iniciaba un cambio de ideas y de arte. Y así tenía que hacer para la dignidad misma del muralismo. Reducir la pintura al ruin oficio de mudo orador de plazuela es degradarla. Un mural no mes un cartel de propaganda política.

En el año de 1922 los principales artistas firmaron algunos contratos para comenzar a pintar murales, los temas empleados en pintar murales; los temas empleados en las primeras obras son algo abstractos y universales, pero pronto se sustituyen por otros de carácter histórico, político y crítico, directamente vinculados a la realidad social que vivía el país.

1.3.1. - CONCEPTO DE LA PINTURA MURAL

La pintura mural no constituye una obra de arte independiente, como lo es un cuadro de caballete o un dibujo sobre papel, está *en función de*, es una obra aplicada a otra, es decir, pintura aplicada a la arquitectura, porque los muros forman parte de una habitación o de un salón, que a su vez forman parte de una edificación.

En vista de esta correlación dada entre arquitectura y pintura mural, para Parramón es necesario que la pintura mural sea proyectada *en razón del lugar a que va destinada*, tomando en cuenta todos los elementos espaciales del lugar en que se encuentra el mural, además de los siguientes factores:

1. - La entidad o institución a quien va destinado el mural.
2. - El estilo arquitectónico o decorativo que domina en el salón.

3. - Los colores que ya dominan en el lugar.
4. - Las dimensiones físicas y la situación del muro.
5. - La cantidad y la dirección de la luz que incide sobre el muro.
6. - La calidad de la luz, según que ésta sea natural o artificial.

Todos estos factores aclaran esta dependencia del mural o, en palabras de Parramón, el estar *en función de*, así un mural destinado a un templo no puede ser contrario al estilo dominante de la arquitectura, tampoco a los gustos o necesidades de quienes acuden al lugar; aunque cabe la posibilidad de que un artista pinte en un edificio que tiene un estilo y un ambiente tradicional, barroco o neoclásico; por ejemplo, y lo haga con una concepción y un estilo muy modernos, logrando, entonces, por contraste atinado, un resultado de excepción.

Los colores dominantes del edificio y del mobiliario condicionan, en parte, el colorido del mural, si el piso o los muros circundantes están cubiertos con madera, por ejemplo, probablemente sugieren al pintor a utilizar colores ocres, sienas, rojos, los azules con tendencia rojiza, *los verdes con dominante siena*.

Al tomar en cuenta el tamaño del muro, el pintor debe situar el centro de interés en la composición a un nivel próximo al espectador. Todos los asuntos de perspectiva o de profundidad deben resolverse tratando de que el pintor se coloque en el punto de observación del espectador.

“Es imprescindible, en fin, estudiar detenidamente la cantidad, la calidad y dirección de la luz que recibirá la pintura. La cantidad en función de pintar con tonos oscuros o claros; la dirección, para que esté en consonancia con la pintada en la obra (sí el mural ha de recibir luz de un ventanal situado a la derecha, la obra ha de ser pintada con luz proveniente del lado derecho); la calidad de la luz, por último, según que sea natural o artificial, deberá ser tenida en cuenta en relación con las gamas de colores a usar, recordando, por ejemplo, que la luz fluorescente suele ofrecer una tendencia azulada, mientras que la procedente de una bombilla corriente es de color rojiza, la luz del día es de color blanco azulado, etc.”²³

En general, la pintura mural ha de considerarse una obra que está siempre en relación con la arquitectura que la aloja, marcando esto la gran diferencia con la pintura de caballete, que es autónoma, pues, independientemente del sitio en que se coloque un cuadro, siempre será el mismo, no así un mural.

El muralismo es un arte para el pueblo mexicano y es grande porque es colectivo y esta es la meta estética y fundamental además de socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués.

Orozco definía al muralismo como: la pintura que siempre está a la vista del pueblo, arte que no se compra ni se vende, que habla a todo el que pasa, a veces con un lenguaje claro, otras oscuro. Es para el pueblo, para todos.

²³ Parramón, Op. cit. P. 28

Los muralistas mexicanos tuvieron la vista clavada en un concepto que los guió como un faro en la función social del arte. En todas las épocas estelares de la historia, para ser grande, el arte tuvo que ejercer una función social. Por social, entendieron todo aquello que contribuye al desarrollo intelectual y moral de las masas populares, todo aquello que por medio de la imagen despierta en la conciencia del pueblo oprimido sentimientos de rebeldía. El propósito es siempre el mismo por parte de los tres grandes muralistas, en sus discípulos y sucesores: exaltar el sentimiento guerrero o lanzar un llamado a la rebelión.

Realizadas las primeras obras y con la intención de marcar algunos principios fundamentales del movimiento, se crea en 1923 el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, que se basaba en teorías socialistas. En este sindicato se proponía al artista como un trabajador útil a su comodidad enraizado en la problemática social del país y se reivindicaba la idea de un trabajo colectivo. El sindicato, que no tuvo mucho tiempo de existencia, sirvió para aclarar las ideas imperantes en el momento, así como para aglutinar a varios pintores. Siqueiros menciona lo siguiente.

“No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza bruta de lo nativo (y particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento admirable y extraordinariamente peculiar talento para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es

porque nuestra meta estética es socializar la expresión artística, que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués”.²⁴

Los muralistas repudian la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático y glorifican la expresión del arte monumental que es una propiedad pública.

²⁴ Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, *La plástica de la Revolución Mexicana*, Ed. INEHRM, México, 1985, p.28

CAPÍTULO II

2.1. - LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y SUS REPERCUSIONES CULTURALES.

El movimiento de los pintores mexicanos de la segunda década del siglo XX y la Revolución de 1910 son dos acontecimientos íntimamente ligados: proceden de un mismo impulso, el popular, que cuestionaba a un régimen dictatorial, el de Porfirio Díaz, en el que sólo se desarrollaba la industrialización y el capital; pero sin el menor viso de justicia social.

Antes de la Revolución, durante el porfiriato, el arte oficial estaba regido por pintores académicos procedentes de Europa. Sus discípulos mexicanos entraban en la rutina repetitiva de los modelos afrancesados o italianos; además los encargos del gobierno, del clero o de los acaudalados iban preferentemente a los extranjeros.

Los pintores extranjeros que más recibían encargos eran: Don Pelegrin Clavé y Don Agustín Castro y Don Antonio Fabrés, españoles los tres, sus obras mostraban gran virtuosismo técnico; sus temas eran religiosos y de costumbres, muy influidos por el maestro Velázquez.

Entre los mexicanos que anhelaban la formación de una escuela nacionalista en la pintura se destacaba el Dr. Atl, que en realidad se llamaba Gerardo Murillo, nacido en el barrio de San Juan de Dios de Guadalajara en 1868.

El sobrenombre de *Dr. Atl* se atribuye a los conocimientos que Murillo tenía del idioma nahua, donde Atl significa agua, además de que este pintor se interesó en leyendas como la de Atlántida.

Para darnos idea de la personalidad que tenía el Dr. Atl está una descripción del escritor mexicano Alfonso Reyes:

“Acababa de llegar de Europa un hombre inquieto a quien deben mucho las artes mexicanas, las cultas como las populares: Gerardo Murillo, el Dr. Atl, que fue nuestro animador. En pocos meses y con unos cuantos documentos provocó la efervescencia del impresionismo y la muerte súbita del estilo pompier. La pintura académica se atajó de repente. La transformación artística se operó en un abrir y cerrar de ojos.”²⁵

Las ideas modernas, de avanzada, que caracterizaron a la pintura mexicana postrevolucionaria se deben en gran medida a la influencia de este pintor; por otra parte, la vena popular debe mucho a José Guadalupe Posada, nacido en 1852, su trabajo se dirigía

25 Zuno, José. *Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana*. Ed. INEHRM, México, p. 117

al pueblo, con la circulación de xilografías sobre papel de china, que se producían en los talleres de Antonio Vanegas Arroyo.

Entre los mejores trabajos de Posada está *El fin del mundo*, publicado cuando lo que finalizaba era el siglo. También causó sensación el corrido de la devaluación del níquel con los relatos en verso que referían motines populares contra el Presidente de la República Manuel González, de igual modo Don Porfirio Díaz, Victoriano Huerta y Francisco I. Madero fueron objetos de sátira, dejando Posada sus defectos al descubierto personificándolos como calaveras jocosas, hilarantes, en contraparte con lo acostumbrado en los velorios formales, donde los deudos hablan bien de los muertos, exaltando sus virtudes. Posada los presentaba pelonamente, sin apologías.

Posada y Murillo dieron color al ambiente pre revolucionario. En cambio, en plena lucha armada las artes plásticas y la literatura fueron menos prolíficas, debido a la inestabilidad total del país, incluso muchos de los artistas abandonaron su labor creativa para convertirse en combatientes, como fue el caso de Siqueiros. También algunos literatos se vieron arrastrados por la ola revolucionaria.

Dos son los más destacados escritores de la Revolución: Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela, del primero son las novelas *La sombra del caudillo* y *El águila y la serpiente*, del segundo *El camarada Pantoja* y *Los de abajo*, que fue escrita en el Paso Texas en 1915, cuando el escritor se vió obligado a emigrar a los Estados Unidos para salvarse de una

persecución política, debido a que Azuela era parte de las fuerzas de Julián Medina, un jefe villista, cuando triunfó Venustiano Carranza, su enemigo.

En novelas como la de *Los de abajo* se recogen los modos y el lenguaje populares, rasgos que también caracterizan, en lo visual, a la pintura mexicana de la postrevolución, principalmente los muralistas.

La primera idea de pintar murales en México se debió al doctor Atl, quién después de viajar a Italia y conocer los frescos de los grandes pintores renacentistas pidió el anfiteatro de la Preparatoria Nacional a la Secretaría de Educación Pública para realizar allí un mural. Lo esencial es que dos meses después de la solicitud del doctor Atl, la revolución derribó al régimen porfirista y de paso frustró este primer intento de pintura nacionalista, que se debía a un largo proceso de gestación.

Para sobrevivir después de la revolución, los jóvenes pintores nacionalistas pusieron su arte al servicio del mejor postor, es decir, del partido victorioso y su ideología.

Como se ha señalado el nacionalismo de los pintores mexicanos y la Revolución de 1910 son dos acontecimientos íntimamente ligados: proceden de una misma fuente subterránea, del mismo impulso de todo un pueblo hambriento de libertad, después de una larga esclavitud, y, sobre todo, de la necesidad de libertad de expresión.

“La verdadera historia del muralismo mexicano principia en 1922, en el despacho de José Vasconcelos, secretario de Educación. El encuentro de este gran ministro con

uno de los principales creadores del movimiento renacentista de México, Diego Rivera, es decisivo. Vasconcelos le cedió a Rivera, en la universidad el muro del anfiteatro Bolívar. Allí dejó el gran pintor para asombro de futuras generaciones, el fruto extraño y primerizo del arte mural mexicano intitulado arbitrariamente *La creación*.” 26

Todos los pintores comenzaron en el muralismo con temas derivados de la iconografía cristiana. En estos primeros murales, el estilo, el tratamiento y hasta la indumentaria de las figuras eran de tipo cristiano.

Estos artistas pintaron donde pudieron, con tal que se les brindara una superficie lisa en cualquier edificio público y aun en capillas afectadas, como Rivera en la de Chapingo y Orozco en la del Hospicio Cabañas. Tenían que crear un lenguaje de imágenes e inventar un estilo que expresara asuntos esencialmente mexicanos. Pretendían realizar en el arte una revolución paralela a la revolución política. Los pintores que descubrieron la mexicanidad fueron en su mayoría artistas formados en Europa, como Goitia, Atl, Montenegro, Rivera o venidos directamente de Europa, como Jean Charlot.

Si en el clímax de la Revolución hubo muy poco arte en México y no se pintó ningún mural, al pasar la tormenta, los pintores y los novelistas como Mariano Azuela pensaron en describir la justa revolucionaria. Todos ellos primero la vivieron, luego la expresaron. Lo

26 Echavarría, Salvador. *El muralismo mexicano*. Ed. Seminario de Cultura Mexicana, Guadalajara, 1969, p. 9

importante es que nuestros muralistas sintieron una honda y sincera compasión por los humildes y los defendieron con sus brochas militantes, incluso todos ellos extendieron su mensaje más allá de México.

“El muralismo mexicano viril, valiente, austero, se encaró con la realidad y la vida. No se encerró en capillas o en torres de marfil, sino que anduvo entre los hombres y las muchedumbres, entre los combatientes, con el pincel como una lanza, disparando manchas y formas persiguiendo un ideal abandonado desde hacia siglos por la pintura: el de ejercer una función social.” 27

Orozco definía al muralismo como la pintura que siempre está a la vista del pueblo, arte que no se compra ni se vende, que habla a todo el que pasa, a veces con un lenguaje claro, otras oscuro. Es para el pueblo. Es para todos.

27 Op. Cit. p. 13

2.2. - LOS MURALISTAS MEXICANOS

Todos ellos se centraron en un concepto que los guió como un faro: la función social del arte. En todas las épocas estelares de la historia, para ser grande, el arte tuvo que ejercer una función social; por ésta se entiende todo aquello que contribuye al desarrollo intelectual y moral de las masas populares, todo aquello que por medio de la imagen despierta en la conciencia del pueblo oprimido sentimientos de rebeldía. El propósito es siempre el mismo, en los tres grandes muralistas, en sus discípulos y sucesores: exaltar el sentimiento guerrero o lanzar un llamado a la rebelión.

En el año de 1922, los principales artistas firmaron algunos contratos para comenzar a pintar murales; los temas empleados en las primeras obras fueron algo abstractos y universales, pero pronto se sustituyeron por otros de carácter histórico, político y crítico, directamente vinculados a la realidad social que vivía el país.

Realizadas las primeras obras y con la intención de marcar algunos principios fundamentales del movimiento, en 1923 fue creado el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, que se basaba en principios socialistas. Este sindicato miraba al artista como un trabajador útil a su comunidad, comprometido con la problemática social del país y reivindicaba su idea del trabajo colectivo. Esta agrupación no tuvo mucho tiempo de existencia, sirvió para aclarar las ideas imperantes en el momento, así como para aglutinar a varios pintores. Al respecto, Siqueiros mencionó lo siguiente:

“No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande.” 28

Los muralistas repudiaron la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque era aristocrático. Ellos al contrario prefieren y glorifica la expresión del arte monumental que es una propiedad pública.

Esta actitud contra el caballete forma lo más distintivo de su programa estético, que tal como señaló Siqueiros:

“El liberalismo transformó las formas privadas, que fueron complementarias en formas esenciales, casi exclusivas, de la sociedad. Delegó en el particular rico el mercado de las obras de arte que antes correspondieran al Estado, es decir, a la colectividad. Ahí hay que localizar la fuente de la transformación del arte tradicionalmente social en arte y sociedad, en arte esteticamente complementario, mobiliario, del lugar privado de una élite de gente rica.”29

28 Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. *La plástica de la revolución mexicana*. . Ed. INEHRM, México, 1985, p. 28

Si la negación de la comercialización del objeto artístico en el fondo un asunto político por la crítica que se hace del liberalismo, para Siqueiros lo opuesto a esta privatización es lo colectivo del mural, lo comunitario y sobre todo el arte del Estado:

“Aún Estado democrático corresponde un arte de naturaleza física democrática. Un Estado de tal naturaleza ideológica debe a la ciudadanía los servicios estéticos, el aporte espiritual tanto como los propios servicios públicos de carácter material.”³⁰

Estos “servicios” que brindará el Estado por medio de los artistas habrá de ser, además de comunitario, nacional o nacionalista:

“Si, un arte nacional, pero un arte nacional por función nacional, ligado a las tradiciones poderosas de la nacionalidad, y no un arte para turistas mentales, un arte de especulación snob formalista, mexicanista en consecuencia.”³¹

Este nacionalismo es el faro principal del que hablamos en el principio de este apartado, un nacionalismo que no caiga en el folklorismo, susceptible de otra comercialización que es la turística, odiada tanto por Siqueiros como por Rivera; incluso

29 INBA. *Siqueiros*. Ed. INBA, México, 1951, p. 19

30 Op. Cit. p. 20

31 Ibidem

Orozco que se presentó menos ideologizado y menos propenso a cerrarse al mundo manifestó lo siguiente:

“Siempre estaremos dispuestos a tomar las lecciones del arte universal, vengan de donde vinieran y de quien pueda dárnoslas, pero es absolutamente diferente de considerarnos inferiores al resto del mundo e incapacitados para crear y vivir nuestro propio arte”.³²

Así el nacionalismo como común denominador, como faro que guió los pasos de los pintores muralistas se complementó con los afanes socializantes, comunitarios, anti-privatizadores de la obra artística, dando como resultado una estética de lo nacional y de lo popular, la cual era justamente la que se interesaba en impulsar el Estado Mexicano de la Postrevolución.

Ahora daré a conocer una breve cronología referente al movimiento muralista mexicano y a los creadores de las obras que son objeto de investigación en este trabajo.

1910 El principal factor y la fuerza que impulsó al movimiento muralista mexicano fue la Revolución, que luchó contra la entrega de la sociedad porfiriana a las corrientes culturales francesas y europeas. A partir de ello surge un incontenible

32 Cardoza y Aragón, Luis. *Orozco*. Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1959, p. 58

movimiento de revaloración de la cultura y de los valores autóctonos de México. Como una reacción frente a la exposición de pintura española incluida en el primer centenario del Grito de Dolores, el Dr. Atl, Orozco y otros estudiantes de la Academia de San Carlos organizaron una exposición que tuvo un gran éxito.

- 1915 Durante la permanencia de Venustiano Carranza en Veracruz, su jefe de propaganda, el Dr. Atl, fundó *La Vanguardia*. En este periódico de la Revolución colaboraron José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.
- 1919 Diego Rivera y Siqueiros se encuentran en París y discuten sobre la necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular. Siqueiros consideró este encuentro como un contacto trascendental entre un periodo importante (poscezanniano) del formalismo europeo y las aspiraciones de los jóvenes pintores mexicanos, participes activos de la Revolución, a favor de un nuevo arte social.
- 1921 El movimiento muralista mexicano se inicia con las obras de pintura en el ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y luego en el Anfiteatro Bolívar y en los patios de la Escuela Nacional Preparatoria.
- 1922 Los murales en los patios de la Preparatoria se inician con los frescos de José Clemente Orozco y Jean Charlot entre otros.

1923 Para luchar por los objetivos ideológicos del muralismo se organiza el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, del que Siqueiros es nombrado Secretario General y redacta el manifiesto que define la posición político social del grupo de pintores que iniciaron el movimiento muralista. El Sindicato tuvo una orientación ideológica marxista que provenía de militancia política de Siqueiros y Rivera, quienes fueron elegidos para integrar el Comité Ejecutivo del Partido Comunista Mexicano.

El Sindicato se proponía según Orozco, socializar el arte. Destruir el individualismo burgués. Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos intelectuales y aristocráticos. Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público.

1924 La reacción contraria al muralismo revolucionario hace bajar de los andamios a Orozco y Siqueiros, quedando suspendidos los trabajos en la Escuela Nacional Preparatoria.

1925 Siqueiros declaró que hubo discrepancias políticas con el gobierno que trajeron consigo el rompimiento de nuestra organización profesional. Rivera y sus ayudantes siguieron pintando murales. Orozco se fue por algún tiempo a los Estados Unidos.

- 1936 Siqueiros organiza en la ciudad de Nueva York el Siqueiros Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Techniques in Art. Orozco crea su obra en el Hospicio Cabañas.
- 1944 Siqueiros funda el Centro de Arte Realista
- 1964 Siqueiros sale de la cárcel, donde paso casi cuatro años
- 1965 Siqueiros trabaja en una monumental obra *La marcha de la humanidad*, en ella desarrolla la esculto-pintura e inicia lo que él llama la cuarta etapa del muralismo contemporáneo.³³

³³ Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano*. Ed. UNAM, México, 1972, p. 37, 39,40 y 41

2.2.1. - BIOGRAFÍA DE DIEGO RIVERA

Los cafés y las calles de la Ciudad Luz, de la legendaria y cosmopolita Ciudad de París, a principios del siglo XX, eran el escenario favorito de muchos pintores que deseaban entrar en el atractivo ambiente de los artistas de vanguardia, París se había convertido en centro de gravedad para el ámbito de las artes plásticas. En lugares como “*Mont Parnass*” se reunían españoles como el afamado Picasso, holandeses como Vincent Van Gogh y uno que otro mexicano, algún afortunado pintor que recibiese el apoyo de su aristocrática familia, o que hubiese recibido el reconocimiento en su patria, con la bendición oficial de una beca, alguien cuya potencialidad creativa estuviese manifiesta desde joven. Lo que indudablemente resulta toda una paradoja es que se requiere de una holgada situación económica para permitirse llevar la vida de bohemio en París.

Entre estos personajes había uno de rolliza complexión, que se retrató usando un sombrero de ala ancha, cualquiera pensaría que por su atuendo y actitud era todo un artista europeo a la manera de Gauguin; sin embargo se trataba de un mexicano, de un artista que habría de trascender, no sólo como pintor de altas cualidades sino como polemista, como hombre público, rodeado del escándalo y del misterio: ése era: Diego Rivera quien nació el 8 de diciembre de 1886 en la ciudad de Guanajuato, Guanajuato. Desde muy temprana edad manifestó gran afición y excepcionales aptitudes para el

dibujo. Cuando cumplió seis años de edad, su familia se trasladó a la ciudad de México. A la edad de 10 años ingresó a la academia de San Carlos, donde tuvo como maestros a Santiago Rebull, Andrés Ríos, José Salomé Pina, Félix Parra y José María Velasco. En esta época conoció al grabador José Guadalupe Posada, asistiendo asiduamente a su taller, y cuya obra popular dejó una honda huella en su sensibilidad.

En el año de 1902 abandonó la Academia al rebelarse contra el sistema de un realismo casi fotográfico que implantó el nuevo director Antonio Fabrés, y empezó a trabajar independientemente. Cinco años después realizó su primera exposición que le valió la consabida beca del gobernador del Estado de Veracruz, Teodoro Dehesa, para estudiar en España. Ingresó a la Academia de San Fernando en Madrid. Así es como se puso en contacto con el “realismo español” en el taller del pintor Chicharro.

De 1908 a 1909 viajó por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Exhibió obras suyas con los Independientes en París. Fue hondamente conmovido por la obra de Cézanne. Al poco tiempo regresó a México en octubre, realizando una exposición en la Academia de San Carlos. Fue entonces cuando presencié el principio de la Revolución Mexicana.

En 1913 realizó un importante número de obras en la manera cubista, que bien pueden calificarse con la misma alta calidad que las producidas por Braque, Gris, Picasso y otros maestros. Pasó una corta temporada en Toledo donde pintó una serie de paisajes de la ciudad, que expuso en el Salón de Otoño. Poco después de estallar la Primera Guerra Mundial, hizo un viaje a Mallorca y luego a Madrid, donde exhibió su obra.

De 1915 a 1920 permaneció estos años en París, trabajando intensamente. Insatisfecho con las limitaciones del Cubismo, encontró en la obra de otros artistas franceses los elementos que integraron su vasto fondo cultural y su personalidad artística: la sensualidad de Renoir, el equilibrio estructural de Cézanne, la síntesis decorativa y brillante colorido de Gauguin.

En el terreno de su vida personal; en 1916, nació el pequeño Diego, que desgraciadamente murió. Pero Diego superó este triste suceso con el nacimiento de sus hijas Guadalupe y Ruth que tuvo con Guadalupe Marín. En 1919 sostuvo discusiones con David Alfaro Siqueiros sobre “la necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional popular”. También viajó por Italia absorbiendo ávidamente las enseñanzas de los maestros antiguos, de cuyos cuadros y frescos hizo estudios y bocetos. Regresó a México en los años veinte con un rico bagaje de estudios, observaciones y experiencias artísticas. Aquí encontró un ambiente propicio a la pintura mural, iniciado con las decoraciones que se realizaban en el ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Roberto Montenegro, el doctor Atl, Xavier Guerrero y otros.

En 1922 ejecutó su primer mural a la encáustica, redescubriendo esta técnica, en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Con sus ayudantes se formó el primer núcleo que inició los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, a cuyo movimiento se incorporan José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y otros hasta el número de 22; núcleo éste que impulsa el movimiento muralista mexicano. Desde su

regreso, y al choque con la vitalidad plástica del país, surgió su verdadera personalidad artística, inconfundible y monumental. También en aquellos años asumió un compromiso enorme: Ingresa al Partido Comunista Mexicano. En la Convención del Partido Comunista Mexicano fueron elegidos para su Comité Ejecutivo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Ellos fundaron el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios, al que se adhirieron José Clemente Orozco y la totalidad de los pintores que trabajaron en la Escuela Nacional Preparatoria. Inició los frescos de la Secretaría de Educación Pública, obra mural que afirma poderosa y definitivamente su personalidad. En ellos reunió y descubrió con gran maestría sus conceptos sobre la vida del pueblo mexicano, en la lucha social, en el trabajo y en las fiestas populares.

De 1926 a 1927 creó los murales de la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo, que son un *canto a la tierra*, que se consideran como unos de los más hermosos por él pintados. Viajó a la Unión Soviética invitado por la Comisión de Educación Pública, en donde produjo una interesante colección de dibujos, acuarelas y óleos basada en las observaciones efectuadas durante las fiestas del décimo aniversario de la Revolución Soviética. En 1928 estuvo de vuelta en México para terminar sus murales en la Secretaría de Educación Pública. Se divorció de Guadalupe Marín y se casó con otra artista de gran fama y personalidad: Frida Kahlo, con quien uniría también su vida, compartiendo sus ideales políticos con ella. Un año después inició la decoración del Salón del Consejo del Departamento de Salubridad, con grandes desnudos simbólicos de la salud y la vida, obra

que terminó en 1930. Pintó el mural del Palacio de Cortés, en Cuernavaca, en los que expresó sus primeros conceptos sobre la historia de México. Este mural fue donado por el embajador de los Estados Unidos, Dwight Morrow a la ciudad de Cuernavaca.

Diego Rivera recibió un reconocimiento más cuando fue nombrado director de la Academia de San Carlos. También recibió el importante encargo de la monumental decoración de la escalera principal del Palacio Nacional.

En 1931 viajó a Estados Unidos para pintar el mural de la escalera del Luncheon Club del San Francisco Stock Exchange con una alegoría sobre la gran riqueza natural e industrial de California. Realizó un fresco en la residencia del señor Seigmund Stern, en Fresno, California. Decoró un muro en la California School of Fine Arts, de San Francisco, que es homenaje a la industria moderna aplicada a la construcción de edificios. Terminó este fértil año con una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con motivo de ella, ejecutó cuatro tableros movibles para dar idea de su obra mural. Por encargo del San Francisco Junior College, de San Francisco, California, realizó en esa ciudad un gran fresco para la Golden Gate International Exposition en la que expuso sus ideas sobre la creación de una cultura continental, unión de las antiguas tradiciones del sur y la vida industrial norteamericana.

Tras una corta estancia en México, elaboró el mural del Detroit Institute of Arts. Con objeto de documentarse debidamente, dedicó largas semanas al estudio de fábricas, talleres,

máquinas y obreros, cuyas imágenes trasladó a esa magna composición, considerada por el pintor como una de sus obras más importantes.

En el año 1933 trabajó en la decoración mural del Rockefeller Center de Nueva York, destruida antes de ser terminada, por figurar en ella un retrato de Lenin. Pintó 21 tableros al fresco sobre la historia de los Estados Unidos para la New Worker's School, de Nueva York, empleando para su realización el dinero que recibió por el mural del Rockefeller Center. Un año después regresó a México y llevó a cabo, en el Palacio de Bellas Artes, el mural originalmente destinado al Rockefeller Center, introduciendo en él algunas modificaciones, pero conservando la idea central de un mundo futuro dominado por el hombre de preparación técnica. Dicho mural es el que nos ocupa en el trabajo de interpretación de esta tesis.

En 1936 sobre el tema de fiestas populares ejecutó para el Hotel Reforma cuatro tableros movibles, que no fueron inaugurados ni colocados en el lugar planeado a consecuencia de que en uno de ellos, el titulado La dictadura, aparecían satíricamente algunos personajes políticos que impidieron que la obra se exhibiera. Desde diciembre León Trostky prominente líder de la Revolución Rusa, fue fundador con Lenin de la URSS, organizador del "Ejército Rojo", asilado en México, siendo huésped de Rivera en la casa de Frida Kahlo en Coyoacán. Que fue sitio de encuentro de políticos como Trotsky e intelectuales como André Bretón, el poeta surrealista.

Por encargo del San Francisco Junior College, de San Francisco, California, realizó en esa ciudad un gran fresco para la Golden Gate International Exposition en la que expuso sus ideas sobre la creación de una cultura continental, unión de las antiguas tradiciones del sur y la vida industrial norteamericana.

En 1943 ejecutó una serie de tableros para el Salón Ciro's, del Hotel Reforma. Comenzó dos murales en el Instituto Nacional de Cardiología sobre el proceso histórico-médico. Al año siguiente inició una nueva serie de murales en el Palacio Nacional, sobre la vida del México prehispánico, que terminó en 1951.

De 1947 a 1948 pintó un mural en el comedor del Hotel del Prado, en el que se refiere ampliamente a la historia nacional, su tema favorito. Aquí figuraba una frase de Ignacio Ramírez, el “Nigromante”, quien fue un eminente liberal que se expresaba en el sentido de que: “Dios no existe”, y que Rivera reprodujo en dicho mural, hizo que manos anónimas e intolerantes lacerasen la bellísima composición y que se produjese un escándalo; la gerencia del hotel cubrió la pintura con unas cortinas. En 1956, después de su regreso de la Unión Soviética, Rivera, con la finalidad de que el pueblo aceptara su mural eliminó esa frase y solamente puso la fecha de dicha conferencia. Posteriormente, en 1960, el mural pintado sobre un bastidor metálico, fue trasladado del comedor para el vestíbulo del propio hotel.

En el año de 1949 se celebró la Exposición Nacional de 50 años de la labor artística de Diego Rivera, en el Museo Nacional de Artes Plásticas, Palacio de Bellas Artes, México.

Tres años atrás, encima de la marquesina del Teatro Insurgentes, en la ciudad de México, proyectó en colores y luego cubrió con mosaicos vidriados, un mural con el tema de Los Insurgentes. Pintó dos tableros móviles con temas infantiles La piñata y Los niños pidiendo posada y además hizo un relieve cuyo anverso y reverso se corresponden, en la residencia del señor Santiago Reachi, en Cuernavaca. Posteriormente, estas obras fueron adquiridas por la Mc Ashan Educational and Charitable Trust of Houston, de Texas, y donadas al Hospital Infantil de México. Inició la decoración mural del Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria y el que sería su último fresco en el Hospital de Zona No. 1 del Seguro Social, donde conjuntó la medicina prehispánica y popular con la ciencia actual en su lucha contra las enfermedades.

El 13 de julio de 1954 falleció su mujer Frida Kahlo, en el año siguiente el 16 de agosto, Diego Rivera donó al pueblo de México, mediante un fideicomiso con el Banco de México, aquella casa de Coyoacán en donde Frida Kahlo nació, vivió y murió, para que fuera convertida en el Museo Frida Kahlo, el cual fue inaugurado en 1958; así como su estudio y museo proyectado y construido por él desde 1948, llamado el Anahuacalli, con su valiosa y muy numerosa (más de 50 mil piezas) colección de escultura prehispánica. Este museo fue inaugurado en 1965. Viajó a la Unión Soviética para someterse a un tratamiento médico. A su regreso de la Unión Soviética, donde fue operado, y mientras convalecía decoró muros, techos y la barda de la residencia de la señora Dolores Olmedo, en

Acapulco, y la alberca de otra, en El Batán, D.F. Sus dos últimas exposiciones fueron presentadas en la Galería Diego Rivera, con sus obras recientes.

La intensa actividad mural de Diego Rivera ha sido paralela a su fecundidad en obras de caballete, dibujos y acuarelas, de tal manera que es casi imposible precisar el número de éstas últimas que se encuentran repartidas en museos y colecciones privadas en todas partes del mundo. Murió el 24 de noviembre de 1957 en la ciudad de México, siendo inhumado en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Civil de Dolores. Al morir quedaron trazados e inconclusos algunos cuadros y varios murales. 34

34 Op.Cit. p. 269, 270, 271, 272 y 273

2.2.2. - BIOGRAFÍA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

Un hombre fue encarcelado; pero sus manos portentosas parecían no estar restringidas por la prisión impuesta, sus manos, o mejor dicho lo que producían estas manos, era tan libre como antes nadie podría contener sus movimientos, su capacidad de crear belleza, una belleza contundente, agresiva, llena de ideas, una obra que retaba al sistema social imperante en el país que encarceló al artista, acto que podía ser tan injusto como el enjaular al ave de más precioso canto; pero el pájaro era una “*rara avis*”, un genio creador y las rejas no serían suficientes para limitar sus trinos de colores.

Las causas de su prisión eran de índole político, no se trataba de un delincuente, no en el sentido común era más bien un rebelde y en los años sesenta esto era sinónimo de delincuente, no importaba si se trataba de un artista, de uno que realizaría la obra más impactante del muralismo mexicano, la obra del pintor-político David Alfaro Siqueiros, quien nació el 29 de diciembre de 1896 en Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua. A los doce años cursó estudios en el Colegio Franco-Inglés, de padres maristas, en la ciudad de México. Su primer maestro de pintura fue Eduardo Solares Gutiérrez. Después de tres años, mientras cursó la escuela preparatoria, asistió como alumno supernumerario a la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos). Participó en la huelga estudiantil que estalló con el fin de renovar los anticuados sistemas de educación artística defendidos

tercamente por el director, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien fue retirado de su puesto al triunfo del movimiento.

En 1913 ingresó a la Escuela al Aire Libre de Santa Anita que dirigía Alfredo Ramos Martínez. Participó en la conspiración estudiantil y obrera contra el usurpador Victoriano Huerta, por lo cual fue perseguido por aquellos tiempos revolucionarios. Un año atrás decidió incorporarse a las fuerzas revolucionarias que dirigía Venustiano Carranza. Colaboró con el doctor Atl en el periódico *La Vanguardia*, órgano de la Revolución que se editaba en Orizaba, Veracruz.

Así entró a formar parte del Estado Mayor del general Manuel M. Diéguez, jefe de la División de Occidente en el año de 1915, donde alcanzó el grado de capitán segundo. Tres años después en Guadalajara se ligó a los artistas del Centro Bohemio, taller colectivo de vanguardia que integraban José Guadalupe Zuno, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero y otros. Se discutió vivamente sobre la forma y función del arte en la Revolución, la necesidad de conocer los problemas de las masas populares, así como las herencias de las antiguas culturas aborígenes. Posteriormente Siqueiros denominó a estos encuentros: *Congreso de Artistas-Soldados de Guadalajara*.

En 1919 viajó a Europa con el sueldo de capitán segundo. En París hizo amistad con Diego Rivera, con quien discutió sobre las nuevas orientaciones teóricas que debían fundamentar la pintura de los nuevos artistas de México. Al transcurrir dos años, en Barcelona, España, publicó la revista *Vida Americana*, de la que apareció un solo número

donde se publicaron sus Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana, que exhortó a “construir un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público”, a producir un arte integrado, “ascendentemente superior”. Regresó a México e inmediatamente se incorporó al grupo de pintores que estaban decorando la Escuela Nacional Preparatoria. En la escalera del llamado Colegio Chico hizo sus primeras experiencias a la encáustica y al fresco.

En 1923 junto con Rivera y Xavier Guerrero fue elegido para formar parte del Comité Ejecutivo del Partido Comunista Mexicano. Se organizó el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, del que Siqueiros fue nombrado secretario general. Redactó el manifiesto que definió la ideología revolucionaria de un importante grupo de los artistas que iniciaron el movimiento muralista mexicano. El manifiesto fue publicado el 9 de diciembre como protesta contra el golpe militar que desconoció al gobierno del general Alvaro Obregón y proclamó presidente provisional a Adolfo de la Huerta.

Integraron el Comité Ejecutivo de *El Machete*, órgano oficial del sindicato cuyo jefe de redacción fue Rosendo Gómez Lorenzo. Poco después el periódico se convirtió en el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano. Por orden del ministro Puig Casauran, se les impidió continuar pintando los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Siqueiros se fue a radicar a Guadalajara, donde colaboró con Amado de la Cueva en las pinturas murales y el diseño para las tallas de la puerta del aula mayor de la Universidad de Guadalajara, hoy oficina de Telégrafos Nacionales.

De 1925 a 1930 abandonó la pintura para dedicarse a las actividades sindicales revolucionarias. Acciones que le apasionaban tanto o más que la propia pintura, encabezó diversos movimientos sindicales, fue perseguido y encarcelado. También organizó los sindicatos mineros de La Mazata, Cinco Minas, Piedra Bola, El Amparo, etcétera, que habrían de constituir la base de una combativa federación minera. Participó en reuniones y congresos obreros y políticos de Moscú, Montevideo, Buenos Aires y Nueva York. Llegó a ser secretario del Partido Comunista Mexicano, secretario de la Confederación Obrera de Jalisco, presidente del Comité Pro-Unidad Sindical y fundador de la Confederación Sindical Latinoamericana.

En 1929 participó en la primera exposición colectiva de grabadores mexicanos organizada por Fernando Leal, en el Pasaje América, México, D.F.

En mayo de 1930 fue encarcelado en la Penitenciaría del Distrito Federal, donde permaneció hasta diciembre de ese año. Retomó la pintura y realizó lo que se ha considerado como una serie de retablos proletarios. Creó su famosa *Madre proletaria*. Al año siguiente salió de la Penitenciaría para ser confinado judicialmente en la ciudad de Taxco. En menos de un año pintó más de cien cuadros, muchos de ellos de gran tamaño y tema social.

No sólo discutía con Rivera, también lo hizo con el cineasta soviético Sergio Eisentein y el poeta norteamericano Hart Crane su tesis de proyección antiimperialista contra el *mexican curious*. Viajó como si hubiese sido desterrado a Los Angeles, California. En los

murales que pintó en la Chouinard School of Art y el Plaza Art Center inició sus primeras innovaciones técnicas: pintó al fresco sobre cemento con pistola de aire, organizó el trabajo de equipo y se planteó los problemas de la dinámica de la superficie pictórica en relación con el espectador y el medio circundante. Pintó tres tableros al fresco en la residencia del director de cine Dudley Murphy, en Santa Mónica, California.

Ante la amenaza de deportación salió hacia Sudamérica. Enseguida, llegó a Montevideo, Uruguay. En el cuadro *Víctima proletaria* utilizó por primera vez la pintura de automóviles (piroxilina). Expuso sus obras en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo. Invitado por Victoria Ocampo viajó a Buenos Aires para dar conferencias en la Sociedad Amigos del Arte, donde también presentó una exposición en el mes de mayo. La primera conferencia produjo tal agitación política que las siguientes fueron suspendidas. Realizó una actividad múltiple: pintar, exponer, hacer críticas de arte, escribir artículos, es decir fue un Siqueiros en plenitud, recorrió la Argentina predicando una nueva estética y un nuevo orden social. En las ciudades de Rosario y Buenos Aires. En la casa de campo del propietario del diario Crítica, Natalio Botana, pintó el mural *Ejercicio Plástico*. El recinto en forma de túnel lo impulsó a desarrollar una composición dinámica e integral, cuyas formulaciones teóricas habían sido planteadas por él en Los Angeles. Lo auxilió un equipo formado por Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Enrique Lázaro y León Klimovsky. Como lo acostumbrado por participar en actividades sindicales las autoridades argentinas lo obligaron a salir del país.

En 1934 llegó a Nueva York y llevó a cabo una exposición individual en los Delphic Studios que dirigía Alma Reed. Publicó en la revista *New Masses* (29 de mayo) un artículo en el que expresó sus discrepancias estético-políticas con Diego Rivera, para entonces activo militante trotskista. El artículo de *New Masses* fue la base de una conferencia que pronunció en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. Entre el público se encontraba Rivera, quien de inmediato replicó, iniciándose así una notable discusión que habría de durar varias semanas. Para Siqueiros ésta fue la primera autocrítica colectiva que llevaron a cabo los fundadores del movimiento muralista mexicano. A principios de noviembre regresó a Nueva York y organizó el Siquieros Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Techniques in Art, taller donde se ensayaron materiales sintéticos, herramientas industriales y la aplicación de principios cinéticos en la pintura. En el grupo de discípulos se contaban Luis Arenal, Roberto Berdecio, José L. Gutiérrez, el norteamericano Jackson Pollok, Antonio Pujol y otros.

En el año de 1937 se incorporó al Ejército del Pueblo en los frentes de guerra en España. Llegó a ser ayudante del general Líster y del comandante Modesto; comandó la 82 Brigada y la 46 Brigada Mixta, fue jefe provisional del Fuerte de Teruel y, por último, con el grado de teniente coronel dirigió la 29 División. Al año contiguo fue invitado por Louis Aragón a dar algunas conferencias sobre arte mexicano en la Casa de la Cultura de París. Dos años atrás regresó a México. Dirigió el equipo que pintó, en el Sindicato Mexicano de Electricistas, el mural *Retrato de la burguesía*, con piroxilina sobre cemento, utilizando

pistola de aire, proyector y testimonios fotográficos. La perspectiva poliangular eliminó los ángulos del cubo de la escalera donde se encuentra el mural. El equipo estuvo integrado por Luis Arenal, José Renau, Antonio Pujol, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Roberto Berdecio y Fanny Rabel. En 1940 salió de México obligado por el juicio que se le abrió por el tan controvertido caso de Leon Trotsky, a quien quiso ejecutar. Al llegar a Chile fue desterrado en la ciudad de Chillán. Al año próximo pintó el mural *Muerte al invasor* en la Escuela México, donada por el gobierno mexicano a la ciudad de Chillán que había sido destruida por un terremoto.

En 1943 llegó a La Habana después de recorrer Perú, Ecuador, Colombia y Panamá en una campaña por “un arte de América al servicio de la victoria de las democracias”. En La Habana pintó dos murales y los retratos de José Martí y Abraham Lincoln. Pronunció varias conferencias que suscitaron apasionadas polémicas. Le negaron la entrada a los Estados Unidos. Al transcurrir un tiempo, instalado en México fundó el Centro Realista de Arte Moderno y pintó en Sonora 9 el mural *Cuauhtémoc contra el mito*, que Luis Arenal complementó con dos esculturas, que fueron policromadas por Siqueiros. Pintó en el Palacio de Bellas Artes el mural *Nueva democracia*.

En 1947 expuso 70 obras recientes en el Palacio de Bellas Artes. Participó en la exposición 45 Autorretratos de Pintores Mexicanos organizada por el INBA. De 1948 a 1949. Dictó un curso teórico-práctico sobre pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de San Miguel Allende, Guanajuato, en cuyo transcurso quedaba trazada la composición para

el mural Monumento al general Ignacio Allende. Un conflicto laboral interrumpió el curso y la obra quedó inconclusa. En la Revista del Instituto Nacional de Bellas Artes publicó el artículo “*La crítica como pretexto literario*”. Al año siguiente en la XXV Bienal de Venecia recibió el premio otorgado por el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Por primera vez México se presentaba en la famosa Bienal con obras de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. Además pintó la obra llamada *Tormento de Cuauhtémoc*, ubicada en

Inició el mural *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos*, en un Hospital del Instituto Mexicano del Seguro Social, obra en la que aplicó, de manera compleja, la perspectiva poliangular. En la Ciudad Universitaria realizó sus primeras esculptopinturas al exterior. Al año contiguo, en la fachada del edificio de las Fábricas Automex, México, D.F., diseñado por los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, compuso la esculptopintura *Velocidad*. Tuvo una exposición individual en la Galería de Arte Mexicano. Después de tres años concluyó la esculptopintura de la Ciudad Universitaria, que debió ser recubierta con mosaico de vidrio por razones económicas, pues su intención había sido hacer los recubrimientos con aluminio coloreado electrolíticamente, que debió ser desechado por incosteable.

Comenzó el mural *El arte escénico en la vida social de México* en el teatro de la Asociación Nacional de Actores, con el que inició una nueva etapa marcadamente expresionista. Al año siguiente, por orden judicial el mural de la ANDA fue tapiado, después que el artista fue demandado por la directiva por haberse apartado, según ella, del

tema contratado: la historia del teatro en México. Presidió el Comité por la Defensa de los Presos Políticos y las Garantías Constitucionales. Invitado por el Consejo Nacional de Cultura viajó a La Habana y ofreció una conferencia en el Palacio de Bellas Artes de esa ciudad.

Después de dos años, en 1961 se declaró en huelga de hambre con presos políticos. En la prisión ejecutó un retrato de Alfonso Reyes por encargo de El Colegio Nacional. La sentencia dictada el 10 de marzo por la Quinta Corte Penal lo condenó a ocho años de prisión como responsable del delito de disolución social.

Al cumplir tres años, once meses y tres días de terrible prisión fue puesto en libertad al ser aceptada su demanda de indulto, apoyada en el principio legal por el que todo mexicano que haya prestado importantes servicios a la nación puede quedar libre al cumplir la mitad de la condena. En su pequeña celda de apenas nueve m. y mal iluminada había pintado más. Al año siguiente le otorgaron el Premio Lenin de la Paz instituido por la Unión Soviética y los rublos correspondientes los donó al pueblo de Vietnam. Empero la Asociación Nacional de Actores retiró la demanda y le solicitó la terminación del mural en el Teatro Jorge Negrete.

Al crearse por decreto presidencial la Academia de Artes de México, Siqueiros estuvo entre los miembros fundadores. Reinició los trabajos en el mural del Museo Nacional de Historia. Ahí se cayó de un andamio y se lesionó la columna vertebral.

En 1969 en un acto especial presidido por el doctor Francisco de la Maza, presidente en turno de la Academia de Artes, celebrado en la sede de la misma y auspiciado por el Instituto de Intercambio Cultural México-URSS, recibió el diploma de miembro Honoris Causa de la Academia de Bellas Artes de la Unión Soviética. Vivió su celebridad plenamente. Con fuerza creadora y gran vitalidad física realiza la importante obra pictórica del interior y exterior del monumental Polyforum Cultural Siqueiros. 35

2.2.3. - BIOGRAFÍA DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El peor enemigo de la tranquilidad y de la paz, para un edificio, es el fuego, el fuego que en su voracidad arrasa lo que se encuentra a su paso, casi todo es capaz de alimentarlo, casi todo es combustible, y del inmueble un incendio suele dejar tan sólo los muros carcomidos e impregnado de hollín, ¿quién puede, por otro lado, aprehender al fuego en un muro? cuando se ha apagado deja tan sólo su negra marca y ni el humo es permanente.

Sólo un artista es quien puede hacer muros de fuego, muros donde el crepitar de las llamas quede en la paradoja del congelamiento, deteniéndose en su baile las llamaradas e iluminando amenazante los cuerpos y los rostros de sus víctimas al avanzar hacia ellas, para abrazarlas en un dramático final. Ese artista que parecía encantado por la simbología del fuego fue Orozco, el apocalíptico, el nihilista, el pintor expresionista, cuya obra bien puede ser calificada como la de los “muros de fuego”.

Orozco nació el 23 de noviembre de 1883 en Zapotlán el grande, hoy Ciudad Guzmán, Jalisco. A los dos años de edad se trasladó con su familia a Guadalajara donde residieron cinco años. En 1890 se estableció en la ciudad de México. Ingresó a la primaria anexa a la Escuela Normal de Maestros. En la misma calle de la escuela tenía el impresor Vanegas Arroyo su imprenta, cuyas publicaciones eran ilustradas por José Guadalupe Posada, Manilla y otros. Este hecho fue –según contaría después como notas autobiográficas.

“el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura”. 36

En el período de 1897 a 1904. Estudió la carrera de Perito Agrícola en la Escuela de Agricultura de San Jacinto. La que habría de convertirse poco después en la Universidad de Chapingo la carrera de perito sirvió para ganarse la vida levantando planos topográficos. Cuatro años después estudió dibujo en los cursos nocturnos de la Academia de Bellas Artes desarrollando lo que de verdad le interesaba: el arte. Su capacidad de dibujante se puso de manifiesto en la primera exposición colectiva de los estudiantes en la cual participó, dedicada a conmemorar el Centenario de la Independencia en 1910, que se efectuó en la Academia, a la cual ingresó como alumno regular.

Orozco participó en la huelga de los alumnos pintores y escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes, iniciada el 29 de junio, bajo la dirección de Raziél Cabildo, José de Jesús Ibarra, José del Pozo y Miguel Angel Fernández. La huelga duró nueve meses y 21 días y terminó con el triunfo de los alumnos. Esta etapa de estudiante terminó abruptamente al morir su padre; y Orozco para mantenerse trabajó como dibujante en despachos de arquitectos y como caricaturista en *Panchito*, *El Imparcial* y *El Hijo del Ahuizote*.

36 Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. Ed. Occidente, México, 1945, p. 18

Colaboró con el Dr. Atl en 1915 haciendo ilustraciones para el periódico *La Vanguardia Mundial*, órgano del Ejército Constitucionalista del general Venustiano Carranza. Al año siguiente realizó su primera exposición individual de dibujos y pinturas en la Librería Biblos, México, D.F. En 1917 “No encontrando ambiente favorable para los artistas” –relató Orozco- salió para los Estados Unidos. En la frontera las autoridades norteamericanas le destruyeron algunos de sus dibujos por estimarlos “estampas inmorales”. Vivió un corto tiempo en San Francisco y luego se trasladó a Nueva York. Al regresar a México se encontró con las Escuelas al Aire Libre fundadas por el pintor Alfredo Ramos Martínez.

Pintó sus primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria en 1922, integrando el núcleo fundador del movimiento muralista mexicano. Posteriormente ingresó al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores.

En 1927 viajó a los Estados Unidos. En Nueva York conoció a Alma Reed. Dos años atrás logró exposiciones individuales en la galería “*Fermé la Nuit*” de París y en el Art Student League de Nueva York. Pasó la experiencia del crack económico de Wall Street. Un año después los Delphic Studios de Nueva York, que dirigía Alma Reed, se inauguraron con una exposición de sus obras. Expuso en el Museo Albertini de Venecia y en el Museum Exposition Park de Los Angeles. Por proposición de Jorge Juan Crespo de la Serna, José Pijoán lo invitaron a pintar los murales del Pomona College.

En 1932 viajó tres meses por Europa para conocer los principales museos: en Londres el Museo Británico y la National Gallery y, especialmente, el Victoria and Albert Museum para ver los cartones de Rafael; en París el Louvre y una gran retrospectiva de Picasso en la Galería Georges Petit; en Italia se detuvo en Milán para ver *La Cena de Leonardo*; en Padua al Giotto; en Venecia a Ticiano y Tintoretto; San Marcos, Ravena y Florencia, en donde se encontró con José Pijoán. “Él me enseñó –dijo- en una lección de todo un día lo que es Santa María de las Flores, los grandes florentinos y los Uffici”. Visita Assisi, Arezzo, Roma, la Sixtina y los inmensos museos del Vaticano, la Vía Apia y las Catacumbas, las Termas y el Coliseo; Nápoles, Pompeya y su Villa de los Misterios, Pisa y Génova; Marsella, Barcelona, Zaragoza, Madrid, Toledo y Avila. Pasó por París y en El Havre se embarcó de regreso a Nueva York.

Regresó a México en 1934 y expuso en el Palacio de Bellas Artes, el fresco *Catarsis* que es el mural por interpretar en esta tesis. En aquellos años realizó también una de las empresas más grandiosas de la pintura contemporánea: los frescos que decoran el Anfiteatro de la Universidad de Guadalajara, los del Palacio de Gobierno y del Hospicio Cabañas, se concluyeron en 1939, después de un año volvió a Nueva York para pintar seis tableros móviles para el Museo de Arte Mexicano.

Para darnos idea de la importancia que cobró Orozco aún en vida, el Colegio Nacional, institución que agrupa a personas connotadas del pensamiento, el arte y la ciencia, lo nombraron fundador en 1943. Allí exhibió sus obras anualmente. Tres años atrás se le

otorgó el Premio Nacional de Artes. Posteriormente el INBA le rindió homenaje con una exposición exhaustiva en el Palacio de Bellas Artes. Murió el 7 de septiembre de 1949 en la ciudad de México, siendo inhumado en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Civil de Dolores. Su casa y estudio en Guadalajara fueron convertidos en museo.

En la Primera Bienal Internacional de México, en 1958, el INBA presentó una exposición retrospectiva de su obra.

“Uno de los artistas que pareció comprender mejor a Orozco fue el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien dijo de él: “Sería representarle mal suprimir sus descripciones polémicas y argumentaciones, y quedarnos sólo con las cimas de su expresión en formas trágicas y serenas: desde *Trinchera* en la Escuela Nacional Preparatoria hasta el segundo *Hidalgo* en la Cámara de Diputados de Jalisco, en el Palacio de Gobierno de Guadalajara. Se preocupó de la política como pintor y no como político. Y como fue un hombre verdadero, con la política y los problemas sociales creó su pintura cargada de humanidad.” 37

2.3. - LOS MURALES DEL PALACIO NACIONAL DE BELLAS ARTES

37 Cardoza Aragón, Luis. *Orozco*. Ed. UNAM, México, 1974, p. 36

El Palacio Nacional de Bellas Artes es un recinto cuya construcción tardó demasiado tiempo, casi treinta años, desde 1905 se proyectó para sustituir al Teatro Nacional, porque el que ya existía antes, que se llamaba Teatro Nacional López de Santa Anna fue demolido en 1901, al ampliarse la calle 5 de mayo.

El constructor del nuevo edificio fue Adamo Boari, cuyo propósito era inaugurarlo en el centenario de la independencia mexicana en 1910; pero la fecha se rebasó y las obras se suspendieron en 1916, debido en gran medida a la inestabilidad del país ya que el presupuesto no fue suficiente.

Con varios intentos de concluirlo (1917 y 1928) y otras tantas suspensiones de los trabajos fueron en 1932 cuando el Secretario de Hacienda Alberto J. Pani propuso que el nombre del Teatro Nacional se cambiara por el de Palacio Nacional de Bellas Artes.

Ya en 1930, el Presidente de la República Pascual Ortiz Rubio encomendó a Federico Mariscal la elaboración de un proyecto que suprimiera el derroche de lujos, que recordarían al gusto porfiriano y no obstante respetara lo iniciado por Boari, dando como resultado un edificio ecléctico, donde se va de los estilos “noveau” y renacentista al decó, con influencias precolombinas.

La obra fue finalmente inaugurada el día 29 de septiembre de 1934 por el Presidente Abelardo L. Rodríguez.

EL HOMBRE EN EL CRUCE DE LOS CAMINOS

Diego Rivera propuso pintar una réplica del mural que no logró concluir en el edificio de la RCA, el más alto del Centro Rockefeller en la ciudad de Nueva York, conjunto que significaba como lo más representativo de la arquitectura norteamericana. Para ello firmó el contrato correspondiente para ejecutar una obra con la técnica del fresco y con una variedad de colores, a diferencia de los materiales que trataron de imponerle los arquitectos del lugar, así como el empleo de un sólo color.

El enorme muro que se debía pintar se doblaba en los extremos para dar forma a dos tableros laterales, con lo cual adquiriría el carácter de tríptico. Del mural neoyorkino existen los proyectos que Rivera presentó y un buen número de fotografías que muestran lo que había realizado hasta que fue suspendido, incluyendo los tableros; tal documentación es útil para constatar los cambios que el maestro introducía a medida que la obra avanzaba; por otra parte es un material valioso para ver las inevitables diferencias que existen entre lo que debió ser esa pintura y la réplica del Palacio Nacional de Bellas Artes.

No obstante que lo habían expulsado del Partido Comunista Mexicano, Rivera estaba en la cúspide de su fama como propagandista del marxismo y sobre todo como seguidor de la postura de León Trotsky; tanto John D. Rockefeller Jr., como sus colaboradores más cercanos estaban al tanto del radicalismo político del pintor; a pesar de ello todo marchaba bien hasta el día en que descubrieron que Diego Rivera dentro del tema de la

composición, había incluido el retrato de Lenin compartiendo con hombres de otras razas. Ante tal hecho se armó un escándalo, se detuvo la conclusión del mural y se liquidó a Rivera según lo estipulado en el contrato, días después la pintura fue destruida por encima de las puestas mundiales a favor de su conservación.

Aún cuando el mural de Bellas Artes ha sido designado con otros títulos, se ha conservado el que el propio Rivera le dio en Nueva York, *El hombre en el cruce de los caminos*.

TORMENTO DE CUAHTÉMOC

El 14 de marzo de 1950 el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros firmó un contrato con el Instituto Nacional de Bellas Artes para pintar el mural que tiene por nombre *Tormento de Cuauhtémoc*, que es un panel transportable hecho sobre masonite con

piroxilina y vinilita con un área de 40 m. El primer boceto trabajado por Siqueiros acentuó un primer plano con el fuego que abraza los pies de las figura de Cuauhtémoc con las piernas encogidas, el torso levantado, apoyado en los codos y con sus manos amarradas al piso. En el mural definitivo se muestra al cuerpo de Cuauhtémoc acostado, rígido con los puños apretados y un rostro doliente. El cuerpo en tensión es el significante principal que contradice la postura melodramática y convencional.

El mural fue inaugurado en 1951, asistieron los medios impresos quienes dieron cuenta de la ceremonia y de la sensación que causó la inusitada forma de presentar a Cuauhtémoc, el líder de la resistencia indígena contra la conquista.

La idea que caracteriza a Siqueiros es instrumentar todos los recursos visuales y actualizarlos para hacerla elocuente, tuvo la necesidad de reducir la dimensión de cuadros monumentales y la experimentación de pinturas sintéticas y soportes como el cartón-asbesto sobre tela a fin de independizar la pintura del edificio para no depender de su afectación arquitectónica, por lo que el muro del edificio no se pintó.

CATARSIS

Cuando José Clemente Orozco empezó a pintar el fresco del Palacio Nacional de Bellas Artes, tuvo la inquietud de mostrar mujeres que no tienen ninguna impresión de delicadeza, no tienen rostros afilados ni la finura del perfil. No son esas mujeres que

parecen hechas de rosas y tersura. Son hembras de intempestiva animalidad, de caricaturesco descuido que están investidas de una sensualidad salvaje, de una lujuria dolorosa y martirizante.

El gran pintor contaba entonces con 50 años de edad, ya había pasado por el imprescindible viaje a Europa (nunca fue muy proclive a viajar), se sentía en el pleno disfrute de sus potenciales creativos y la estancia en Nueva Inglaterra le había sido grata en todos sentidos.

Todavía no se inauguraba el Palacio Nacional de Bellas Artes, las obras de conclusión proyectadas por Adamo Boari se reiniciaron en 1932 y se terminaron dos años después. A cargo de ellas estuvo el arquitecto Federico Mariscal.

En los extremos de la galería-corredor del área de murales hay dos espacios abiertos, limitados por columnas de mármol rosado. El 15 de agosto de 1934, Orozco firmo con Antonio Castro Leal, Jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, un acuerdo para realizar una pintura al fresco en el oriente del Palacio de Bellas Artes, en el piso que en ese entonces se denominaba “de galerías. En el lado poniente está el mural de Diego Rivera. El tema fue elegido por el muralista fue la guerra y así fue llamada la pintura durante varios años que Justino Fernández, que tuvo a bien denominar *La Catarsis*. Con el correr del tiempo, el artículo determina “La” desapareció y hoy lo llamamos simplemente Catarsis. Mide 4.44 X 11.45 metros. Es imposible no verlo.

El 13 de agosto el jalisciense firmó un acuerdo en el que se comprometió a terminar el fresco en un plazo de 40 días a partir de los inicios del trabajo.

El 29 de septiembre de 1934 tuvo lugar la inauguración. Orozco ya tenía noticia de que se le iba a convocar para pintar allí y que Diego Rivera ocuparía el extremo opuesto con una versión de su vetado mural del Rockefeller Center.

CAPÍTULO III

LECTURA DE LOS MURALES.

3.1. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

Tras haber recopilado la información concerniente a la vida de los muralistas y el contexto social e histórico en que se suscitó el movimiento muralista mexicano. En este capítulo comenzaré a estudiar el mensaje contenido en cada uno de los murales propuestos, haré el análisis iconográfico, antes de cualquier interpretación; pero también es necesario hacer la descripción preiconográfica, de acuerdo con Panofsky, donde procuraré no hacer interpretación que vaya más allá de lo que fácticamente son los objetos descritos, haciendo a un lado toda información elaborada. Simplemente le daré el nombre común que recibe cada cosa, lo que me llevará posteriormente a analizar cada una de ellas y ubicarlas como objetos significantes. Utilizaré algunas fotografías y grabados para mejorar la identificación de los objetos.

3.1.1. DESCRIPCIÓN PREICONOGRÁFICA

EL HOMBRE EN EL CRUCE DE LOS CAMINOS.

(También tiene por nombre *El hombre controlador del Universo*.)

Empezamos observando el lado izquierdo del mural, se encuentra una estatua mutilada de los brazos con una túnica, el hombre representado tiene barba y del cuello pende un rosario (0), hombre viejo barbado (1), junto a un aparato que muestra un perfil de cráneo (2.0), alrededor hay personas sentadas de piel blanca (2.1), y de color (3), también veo animales; peces (4), un perico (5), un mono (6), un perro (7), una foca (8), una serpiente (9), una tortuga (10) y un gato (11). Tomado de la mano del chimpancé (12), está un niño (13).

En la parte intermedia, la policía sobre caballos (14) dispersan con violencia a un grupo numeroso de gente (15). Un grupo de hambrientos (16) observan con rencor a otro grupo vestido muy elegantemente (17) que están bebiendo y jugando cartas.

En la parte superior soldados, (18) un microscopio (19), a la derecha, dentro de una elipse hay una estrella (20), se observa la luna (21), y el sol (22), junto hay un bebé (23), el sol dirige sus radiaciones hacia un feto que se encuentra del otro lado. En el centro se encuentra un hombre obrero (24), con sus manos extendidas hacia adelante, tocando unos botones y palancas frente a él una mano de tamaño sobrenatural (25) que sujeta una esfera de cristal (26), la mano sale de un ducto de metal (27). En primer plano en la parte inferior se ven frutas y legumbres: maíz

(28), frutas (29), verduras (30), y sobre todo el agua (31) que se obtiene del subsuelo representada por un ducto (32). Al fondo de la parte central aparece la rueda de una carreta (33) y una turbina (34).

En el lado derecho aparece el bebé del que hablamos anteriormente, junto está la figura de un hombre con barba (35), él une las manos de los hombres entre sí, ya que algunos son de piel blanca (36) y otros de piel oscura (37). Una lente telescópica (38) proyecta el universo y la división celular. Al lado hay un grupo de muchachas deportistas (39). En la parte superior hay una multitud de personas (40). También observamos una estatua decapitada (41). En la parte inferior se observan las figuras de unos obreros que descansan, más dos mujeres que están sentadas (42) sobre la cabeza (43) de la escultura que parece ser de la estatua decapitada. Todos permanecen atentos a lo que muestra el gran cristal. Otros dos hombres barbados (44), (45) están portando un libro. Al fondo se ve otra multitud de personas (46).

En la parte de arriba las pancartas de protesta son rectangulares la maquinaria industrial posee figuras de círculos, curvas y cilindros. Abajo aparece un aparato que es rectangular. En la parte superior vemos la vestimenta de las personas que van a la guerra, sus cascos son curvos y su armería es cilíndrica a lo largo, y en la punta es triangular y picuda. A un lado se encuentra una gran rueda y aunado a ella también la turbina que es redonda, además hay un microscopio que se conforma de cilindros. En el centro del mural hay dos grandes elipses, en el centro de ellas está la esfera de cristal. A los lados hay dos grandes lentes en forma de circunferencia;

pero vistos de perfil, al lado hay un cilindro al parecer de metal, donde se encuentran sentadas unas personas. Hay una bandera roja rectangular. Y en el primer plano se muestra una tubería cilíndrica.

Es importante mencionar que en este mural se encuentran bastantes formas orgánicas, que son las que se refieren a la naturaleza y al cuerpo humano. Entre ellas se encuentran los animales que se localizan en la parte inferior del lado izquierdo, los peces, el mono, el perico, perro, foca, gato, tortuga, serpiente, un cuerpo humano desnudo del pecho, un grupo de personas de todas las razas.

En la parte derecha del mural todas las formas son orgánicas, ya que se muestran cuerpos humanos, como el conjunto de deportistas, y alrededor se encuentran las personas, en la parte superior la estatua decapitada. También orgánicas e irregulares son los frutos. En el primer plano se muestran plantas, frutas, vegetales y cereales (sábila, manzana, piña, trigo, maíz, uvas).

En este mural predomina el color dorado, este se muestra en la base de las lentes gigantes y en la circunferencia de las mismas. Al igual que la rueda, el observatorio y algunas de las ropas que llevan puestas algunos de los trabajadores que están sentados en el lado derecho en la parte inferior.

Otro de los colores que más se encuentra en el mural es el blanco, este lo observamos en la estatua que se ubica en el lado izquierdo, en las lentes gigantescas, en las elipses y en la estatua decapitada. y en la esfera que se muestra en el centro. Asimismo el color rojo es uno de los que más utiliza Rivera, pues está

plasmado en el saco de una de las personas que se encuentra sentada al lado izquierdo, también en los rayos que emite el sol ubicado al centro y en las banderas y ropas que llevan el grupo de personas que están al lado derecho en la parte superior, y hacia abajo, en el estandarte que traen consigo los hombres barbados.

La técnica utilizada por Rivera en este trabajo fue el fresco sobre bastidor metálico móvil. Debido a la colocación frontal de dos columnas, Rivera resolvió la composición como si fuera un tríptico. La parte central, delimitada por el par de lentes está resuelta en base a una gran circunferencia que le permite agrandar el pequeño espacio del cuadrado arquitectónico que le marca.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Entre los elementos descritos en la preiconografía hay algunos que son más llamativos que otros, los cuales me parece que tienen mayor significado, he utilizado un diccionario de símbolos para saber su calidad expresiva y poder así definir la iconografía; e identificar las imágenes.

- Rueda: El movimiento rotatorio y la inmovilidad; la circunferencia de la rueda y su centro, imagen del motor inmóvil aristotélico. Este tema es obsesionante para la mentalidad mítica, y aparece en la alquimia bajo la contraposición de lo volátil (en movimiento y por lo tanto transitorio) y lo fijo. La rueda dividida en sectores por radios que tocan un círculo interior, símbolo gráfico que aparece a veces en las marcas de papel medievales sobre un tallo entre los cuernos de una cabeza de buey (símbolo de sacrificio), expresa la “comunidad de los santos,” es decir, la reunión de los fieles en el centro místico.

- Júpiter: Entre los dioses grecorromanos, corresponde a las virtudes supremas del juicio y la voluntad. Dueño del cielo. Los atributos de Júpiter son el rayo, la corona, el águila y el trono.

- Cruz: Ratifica su sentido histórico en la realidad del cristianismo. La cruz es un “eje del mundo”. Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios. La determinación más general de la cruz, en resumen, es la de conjunción de contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte.

- Armas: El arma empleada en los combates míticos posee una significación profunda y determinada: caracteriza tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que este debe destruir. Las armas simbolizan, pues, las funciones y fuerzas de espiritualización y sublimación, al modo como los monstruos representan la exaltación de lo inferior. En mitos y leyendas se exalta el poder, por así decirlo autónomo, de las armas, objetos y atributos de los grandes héroes. La lanza se asocia con la tierra, la espada con el fuego y el tridente con las profundidades.

- Madre: Es la fuente del agua de la vida, es la primera portadora de la imagen del ánima, que el hombre ha de proyectar sobre un ser del sexo contrario, pasando luego a la hermana y de esta a la mujer amada.

- Esfera: Símbolo de totalidad, equivale a infinito e igual a sí mismo, con los atributos de homogeneidad y unicidad. Emblemáticamente, la esfera se identifica con el globo, que por similitud con los cuerpos celestes, se considera alegoría del mundo.

- Decapitar: La decapitación ritual está profundamente relacionada con el descubrimiento prehistórico de la cabeza como sede de la fuerza espiritual. La conservación de cabezas tiene la misma causa que la inhumación exclusiva de esa parte del cuerpo durante la prehistoria. De todo ello deriva el empleo frecuente de la cabeza esculpida como tema simbólico-ornamental. 38

38 Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor, Barcelona, 1992, p. 55,82,83, 154, 164, 188,189, 291 y 393

IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES RETRATADOS:

El personaje barbado que está en el lado izquierdo es Charles Darwin.

Los personajes barbados que se ubican en la parte derecha del mural son:

-Vladimir Ilich Uliánov. Lenin

-León Trotsky

-Carlos Marx

-Federico Engels

“Lenin y Trotsky dieron a conocer la propaganda comunista antibélica que encontró un campo favorable durante la guerra europea. Además Lenin y Trotsky habían dedicado años a combatir la autocracia y la división de clases. Durante la guerra la debilidad del régimen imperial ruso se puso de manifiesto; la crisis del gobierno, debida a la desorganización interna y la propaganda comunista debilitaron al ejército y provocaron los movimientos de rebelión. Los revolucionarios obligaron al Zar a abdicar y se estableció la República Rusa bajo la presidencia de Kerensky; pero este se hizo impopular”. 39

Lenin y Trotsky establecieron entonces la dictadura del proletariado e inmediatamente después crearon la República Socialista Federal Rusa (17 de

39 Idem

noviembre de 1917). Desde el año 1923 a esta República se le da el nombre de Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.

IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA

- a) El hombre, un obrero.
- b) Esfera
- c) Vladymir Ilich Ulianov. Lenin
- d) John D. Rockefeller
- e) León Trotsky
- f) Carlos Marx
- g) Federico Engels
- h) Charles Darwin
- i) Estatua de Zeus
- j) Estatua de Marte
- k) Proletarios en la Plaza Roja
- l) Soldados de la primera guerra mundial

DIMENSION FORMAL DE LA IMAGEN

Empezamos observando el lado izquierdo del mural se encuentra Charles Darwin junto a un aparato de rayos X y otro de radiación para el tratamiento de cáncer en el pecho, alrededor hay personas sentadas de piel blanca y de color, también hay animales como peces, un perico, un mono, un perro, una foca, una serpiente, una tortuga y un gato. Tomado de la mano del chimpancé está un niño.

En la parte intermedia, la guardia montada dispersa con violencia una manifestación por la crisis económica. Un grupo de desempleados hambrientos observan con rencor la orgía de la clase oligárquica y la conducta nociva de hombres y mujeres ya que están bebiendo y jugando cartas.

En la parte superior, la guerra, la industria bélica, los hombres parecen robots creados por la ciencia para matar y destruir. En la lente del microscopio se observan bacterias y bacilos. Hay un observatorio astronómico, se observa la luna y el sol que dirige sus radiaciones hacia un feto que se encuentra del otro lado.

En el centro se encuentra un obrero, el cual controla y gobierna una gran máquina, frente a él una mano de tamaño sobrenatural que sujeta una esfera de cristal, la mano sale de una estructura de metal. En primer plano en la parte inferior se ilustran los principales recursos naturales como maíz, frutas, verduras y sobre todo el agua que se obtiene del subsuelo representada por una tubería. A l fondo de la parte central aparece la rueda de una carreta, una turbina y el observatorio astronómico.

En el lado derecho aparece el feto del que hablamos anteriormente, junto está la figura de Lenin con niños y hombres, él une las manos de los hombres entre sí, ya que algunos son de piel blanca y otros de piel oscura. La lente telescópica proyecta el universo y la división celular. Al lado hay un grupo de muchachas deportistas. En la parte superior el desfile del 1º. de mayo en la Plaza Roja de Moscú. También observamos la estatua del César decapitada, la cual sostiene entre las piernas el fascio imperialista. Las figuras de unos obreros que descansan, más la de una aviadora que con otra camarada se ha sentado sobre la cabeza de la escultura del fascismo, todos permanecen atentos a lo que muestra el gran cristal. Federico Engels y Carlos Marx portando los manuscritos de El Capital y defendiendo sus ideas políticas. Al fondo se ve una manifestación.

FORMA

Las formas que predominan en este mural son las geométricas. Empezando de izquierda a derecha, diremos que hay una en dirección vertical, arriba hay pancartas de protesta rectangulares, al lado encontramos maquinaria industrial pues posee figuras de círculos, curvas y cilindros. Abajo aparece un aparato rectangular de rayos X. En la parte superior vemos la vestimenta de las personas que van a la guerra, sus cascos son curvos y su armería es cilíndrica a lo largo de la punta es triangular y picuda. A un lado se encuentra una gran rueda y aunado a ella un observatorio astronómico que se conforma de cilindros. En el centro del mural hay dos grandes elipses, en el centro de

ellas hay una gran bola de cristal. A los lados hay dos grandes lentes en forma de circunferencia, al lado hay un cilindro al parecer de metal, donde se encuentran sentadas unas personas. Hay una bandera roja rectangular. Y en el primer plano se muestra una tubería cilíndrica.

Es importante mencionar que en este mural se encuentran bastantes formas orgánicas que son las que se refieren a la naturaleza y al cuerpo humano. Entre ellas se encuentran los animales que se localizan en la parte inferior del lado izquierdo, los peces, el mono, el perico, perro, foca, gato, tortuga, serpiente, un cuerpo humano desnudo del pecho, un grupo de personas de todas las razas, un grupo de protestantes. En el centro hay un grupo de gente de clase social alta, hay también dos grandes elipses, en una de ellas se observa una célula podrida y una célula sana, con un feto. En la otra elipse hay un sol apagándose y una estrella naciente.

En la parte derecha del mural todas las formas son orgánicas, ya que se muestran cuerpos humanos, inmediatamente se ve un grupo de personas de distintas razas a los cuales Lenin los une, a su lado hay un conjunto de deportistas y alrededor se encuentran las personas que corresponden al proletariado y entre ellos ideólogos del comunismo, en la parte superior la estatua del nazi-fascismo decapitada. Es importante mencionar que en el primer plano se muestran plantas, frutas, vegetales y cereales (sábila, manzana, piña, trigo, maíz, uvas).

COLOR

En este mural predomina el color dorado, este se muestra en la base de las lentes gigantescas y en la circunferencia de las mismas. Al igual que la rueda, el observatorio y algunas de las ropas que llevan puestas algunos de los trabajadores que están sentados en el lado derecho en la parte inferior.

Otro de los colores que más se encuentra en el mural es el blanco, este lo observamos en la estatua que se ubica en el lado izquierdo, esta representa a Júpiter (Dios judeocristiano, además en las pancartas de protesta de los manifestantes, en las lentes gigantescas, en las elipses y en la estatua decapitada del nazi-fascismo y en la esfera que se muestra en el centro, además en el aparato de rayos X. Asimismo el color rojo es uno de los que más utiliza Rivera, pues está plasmado en el saco de una de las personas que se encuentra sentada al lado izquierdo, también en los rayos que emite el sol ubicado al centro y en las banderas y ropas que llevan el grupo de personas que están al lado derecho en la parte superior, y hacia abajo, en el estandarte que traen consigo los grandes ideólogos del comunismo.

TONO

El tono que se muestra al fondo de la obra de arte es oscuro y se va aclarando en cuanto se avanza al primer plano.

CUALIDADES MATÉRICAS

Los materiales con los cuales fue elaborado este mural son:

Bastidor metálico móvil, que mide 4.85 X 11.45 m.

La técnica de pintura utilizada fue al fresco, lo cual quiere decir que:

“Los materiales son similares a los de la acuarela, ya que no admite la aplicación de más de una mano. La luminosidad de los colores depende de su transparencia. Los pigmentos diluidos en agua se infiltran en la superficie del aplanado; no admite insistencia, retoque o modelado”. 40

COMPOSICIÓN

Frente al mural de Rivera, en el Palacio de Bellas Artes, se encuentran ubicadas dos columnas, debido a la colocación de estas resolvió la composición como si fuera un tríptico. La parte central está delimitada por el par de lentes, está resuelta en base a una gran circunferencia que le permite al artista agrandar el pequeño espacio del cuadrado arquitectónico que lo enmarca.

Hay un equilibrio perfecto, ya que una de las bases temáticas de la obra es la rueda, como inicio de la civilización (como se ilustra en la carreta, turbina y observatorio astronómico).

La composición por su simetría permite hacer la comparación entre dos sistemas políticos y sociales antagónicos: El capitalismo y el socialismo. El primero representado

40 O'gorman, Juan, *Sobre la encaústica y el fresco*. Colegio Nacional, México, 1987, p. 8.

por la guerra, la industria bélica, la deshumanización del individuo convertido en robot para matar y la utilización de la ciencia para destruir. El segundo está representado por los ideólogos del comunismo, como lo son Karl Marx. Friedrich Engels y León Trotsky.

3.2.1. INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

EL HOMBRE EN EL CRUCE DE LOS CAMINOS

PRIMERA INTERPRETACIÓN

La gigantesca escultura representa a Aristóteles o a algún otro filósofo griego que amenaza con un rayo, carece de manos y de su cuello cuelga un rosario con una cruz que simboliza al tomismo, a la religión cristiana. La presencia de Charles Darwin, autor de la teoría de la evolución de las especies, aparece con una escala métrica con la que mide el alcance de los grandes cambios operados en las especies animales hasta llegar al hombre.

El hombre que se encuentra en el centro del mural simboliza a un ser pensante que esta convencido de las ideas en que rige su vida.

La escultura decapitada simboliza la guerra, un grupo de retratos de los líderes del comunismo, retratos solo comparables al de Lenin. León Trotsky, sostiene auxiliado por sus camaradas, un banderín rojo.

PRINCIPIO CORRECTOR

Rivera pintó su primer mural en el anfiteatro de la Escuela Preparatoria. Rivera y los demás pintores practicaban donde podían, con tal de que se les brindara una superficie lisa en cualquier edificio público.

Se pretendía realizar en el arte una Revolución paralela a la revolución política, ya que el muralismo comenzó en los 20's, producto de la Revolución Mexicana. Rivera era seguidor de Posada, tallador de madera, estudió en la Academia de San Carlos y estaba familiarizado con el mercado de arte de París, practicaba en los cuadros de caballete que se compran al mayoreo por metros cuadrados y se venden por centímetros cuadrados. Tenía patrocinadores de arte famosos. Acostumbraba pintar al pueblo mexicano. Su corriente es cubista, se basa en las figuras geométricas.

“Rivera fue el primer muralista mexicano en mostrar el mundo industrial moderno de Norteamérica. En 1924 su reputación en Estados Unidos se asentó cuando las noticias de su obra mural en la Secretaría de Educación de la Ciudad de México empezaron a difundirse en el norte. La prensa empezó a escribir sobre Rivera y los coleccionistas empezaron a comprar sus obras. En 1929 el American Institute of Architects lo galardonó con la medalla de oro de Bellas Artes en reconocimiento por su obra al fresco”. 41

En ese mismo año el Presidente Portes Gil le ofreció el cargo de Director de la Academia de San Carlos. Después de su expulsión del Partido Comunista Mexicano por rehusarse a participar en las manifestaciones políticas en contra del gobierno y por

41 Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* Ed. Domés, México 1985, p. 123

aceptar la dirección de la Academia, se convirtió en blanco de críticas por ser un falso revolucionario y un artista millonario.

En Estados Unidos su imagen era la de un pintor marxista radical, cuyas obras se basaban en retratos de la revolución agraria, proletaria y en la historia nacional antiimperialista. A fines de 1930, la reputación de Rivera estaba bien establecida.

Para cuando llegó a Nueva York y comenzó a trabajar en el edificio de la RCA (Radio Corporation of America). Rivera había tenido una experiencia artística e intelectual de primera magnitud, que fue el entrar en contacto con el abrumador mundo industrial de las máquinas y los obreros de las fábricas de automóviles.

Diego Rivera realizó la primera versión de la obra mural que nos ocupa en nuestro análisis, en la RCA del Rockefeller Center de Nueva York, en 1933 y por incluir la figura de Lenin, Nelson Rockefeller ordeno su destrucción en 1934. Difícilmente podrían los Rockefeller mostrarse favorables al mural en contra de las objeciones interpuestas por los socios contribuyentes, que podrían de ese modo desentenderse del proyecto haciendo peligrar la totalidad de la empresa. Ese mismo año se inauguró el Palacio de Bellas Artes, el general Abelardo L. Rodríguez, Presidente de la República, autorizó la recreación de la obra en este recinto.

SEGUNDA INTERPRETACIÓN

Todas las imágenes que colocó Diego Rivera en este mural responden a la forma de pensar de su autor, la congruencia que tiene su biografía con los elementos visuales

es inequívoca; así por ejemplo, el retrato de León Trotsky nos recuerda la simpatía y la amistad que los unió, al grado que Trotsky llegó a ser un huésped de la Casa de Diego Rivera hecho que sucedió posteriormente a la realización del mural, cuando Trotsky fue exiliado de la URSS, los otros retratos de Engels y Marx, sus ideólogos, junto a los obreros y del lado que corresponde al socialismo, puesto que este sistema político es lo representado en el lado derecho del mural, muy claramente, porque la Plaza Roja de Moscú también está aquí pintada donde puede verse que las personas reunidas tienen gorros y banderas rojas, como la que porta León Trotsky, esta bandera de Trotsky tiene escrita una consigna.

“Proletarios de todos los países unidos en la Internacional”. Dicha consigna se extrajo del Manifiesto del Partido Comunista, escrito por Marx, que así finaliza su texto.

En tanto que la alusión a la Internacional es porque los comunistas tenían reuniones de ese carácter internacional, donde coordinaban sus políticas y se brindaban solidaridad.

Es por esta razón que todo el lado derecho del mural muestra con simpatía a los trabajadores de todas las razas y de todos los países; muy especialmente a los rusos; aunque puede verse que Lenin une las manos de negros y sajones, de hombres y mujeres de otras etnias. Esto corresponde en gran medida a que los comunistas proyectaban su revolución hacia todo el mundo, porque había partidos comunistas en casi todos los países incluyendo a los Estados Unidos, prueba de ello es que uno de los hombres retratados es Bertrand D. Wolfe, un líder del Partido Comunista Norteamericano, quien hizo amistad con Rivera cuando visitó aquel país en los años 30.

Todo lo que Rivera pensaba sobre el capitalismo y lo que presencié durante la crisis económica en Estados Unidos se reflejó en los rostros de los trabajadores que se encuentran en el lado izquierdo del mural; se ven tristes, decepcionados y angustiados, están manifestándose en la Avenida Wall Street porque ahí está la casa de bolsa y están los bancos. La manifestación obrera, en demanda de pan, es reprimida por los policías montados, en tanto que Rockefeller y la gente de su grupo social, los burgueses celebran en una fiesta y bailan despreocupadamente. Con esto Rivera nos muestra las diferencias de clase.

El mural es un especie de manifiesto político, donde se denuncia la frivolidad burguesa y se exalta el proletariado, esto se constata con una alegoría que consiste en que del lado izquierdo correspondiente al capitalismo, se ven células enfermas y gérmenes que transmiten la sífilis, declarándose en ello que el capitalismo está enfermo. En el lado derecho no se ven las enfermedades, al contrario, hay un feto que representa la esperanza de vida para el socialismo, sistema político que promovía el pintor.

Las estatuas que están en los extremos derecho e izquierdo son de estilo clásico, romano o griego, la izquierda es Jupiter o Zeus, el rey de los dioses, sus manos están cortadas porque Diego Rivera cuestiona a la mitología, pues él era ateo, también por eso le colocó una cruz en el pecho, dado que no creía en el cristianismo.

La estatua derecha representa a Marte o Ares que era el Dios de la Guerra; pero no tiene cabeza, la cruz que tiene grabada ésta estatua es la de los Nazis, la swástica,

porque los nazis eran belicosos y amenazaban a los demás europeos, desde antes que estallara la segunda guerra mundial, pues la ideología Nazi-fascista era muy agresiva; pero la estatua está decapitada y los proletarios parecen haber cuestionado la conveniencia de permitir que la ideología nazi se expandiera.

ANÁLISIS NARRATIVO

En este caso el análisis estructural corresponde al sincrónico, que es cuando la imagen es fija y vemos al mismo tiempo varias cosas. En este tipo de análisis es de vital importancia la trama y para esta, es necesario un listado de personajes principales y secundarios.

Marx

Engels

Trotsky

Lenin

Carlos Marx y Federico Engels, fueron autores del Manifiesto de los Comunistas y de El Capital. Sus teorías afirmaban que la organización política y social de un pueblo, las religiones, el arte, las ciencias y la filosofía se deben a causas de carácter económico y creo así una interpretación materialista de la historia. Toda la historia se manifiesta en la lucha de clases, en la pugna entre explotadores y explotados. Marx quiso que el proletariado se agrupase para vencer a los capitalistas y lanzó un llamamiento a todos los obreros del mundo.

“Los comunistas fundaron en Londres, en 1864, la Asociación Internacional de Trabajadores y adoptaron la bandera roja. El comunismo o socialismo científico, así llamado por estar basado en conclusiones de Ciencia

Económica, se propagó por el mundo entero y su tendencia no es nacionalista sino internacionalista.”⁴²

Los marxistas pugnaron por socializar la propiedad de los instrumentos de producción para asegurar la felicidad de todos los seres del mundo que debían ser libres e iguales. Las uniones de trabajadores surgieron sobre todo en Europa y en América. Los obreros, al agremiarse, lograron paulatinamente mejores salarios, casas, escuelas, hospitales, indemnizaciones en casos de accidentes de trabajo y el sufragio por el cual pugnaron durante décadas enteras.

“Lenin y Trotsky dieron a conocer la propaganda comunista antibélica que encontró un campo favorable durante la guerra europea. Además Lenin y Trotsky habían dedicado años a combatir la autocracia y la división de clases. Durante la guerra la debilidad del régimen imperial ruso se puso de manifiesto; la crisis del gobierno, debida a la desorganización interna y la propaganda comunista debilitaron al ejército y provocaron los movimientos de rebelión. Los revolucionarios obligaron al Zar a abdicar y se estableció la República Rusa bajo la presidencia de Kerensky; pero este se hizo impopular”.⁴³

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

Lenin y Trotsky establecieron entonces la dictadura del proletariado e inmediatamente después crearon la República Socialista Federal Rusa (17 de noviembre de 1917). Desde el año 1923 a esta República se le da el nombre de Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.

ANÁLISIS SOCIOHISTÓRICO

Diego Rivera nace el 13 de diciembre de 1886, en Guanajuato, Guanajuato, su nombre es José Diego Rivera, hijo de Diego Rivera, un maestro de escuela con ideas políticas liberales cuyo padre era propietario de una mina, y de María Barrientos, también maestra.

Rivera pintó su primer mural en el anfiteatro de la Escuela Preparatoria, Partidario de Marx y Picasso. Rivera y los demás pintores practicaban donde podían, con tal que se les brindara una superficie lisa en cualquier edificio público.

Se pretendía realizar en el arte una revolución paralela a la revolución política, ya que el muralismo comenzó en los 20's, producto de la revolución mexicana. Rivera era seguidor de Posada, tallador de madera, estudió en la Academia de San Carlos y estaba familiarizado con el mercado de arte de París, donde practicaba en los cuadros de caballete que se compran al mayoreo por metros cuadrados y se venden por centímetros cuadrados. Tenía patrocinadores de arte famosos. Acostumbraba pintar al pueblo mexicano. Su corriente es cubista, se basa en las figuras geométricas.

“Rivera fue el primer muralista mexicano en mostrar el mundo industrial moderno de Norteamérica. En 1924 su reputación en Estados Unidos se asentó cuando las noticias de su obra mural en la Secretaría de Educación de la Ciudad de México empezaron a difundirse en el norte. La prensa empezó a escribir sobre Rivera y los coleccionistas empezaron a comprar sus obras. En 1929 el American Institute of Architects lo galardonó con la medalla de oro de Bellas Artes en reconocimiento por su obra al fresco”.⁴⁴

En ese mismo año el Presidente Portes Gil le ofreció el cargo de Director de la Academia de San Carlos. Después de su expulsión del Partido Comunista Mexicano por rehusarse a participar en las manifestaciones políticas en contra del gobierno y por aceptar la dirección de la Academia, se convirtió en blanco de críticas por ser falso revolucionario y artista millonario.

En Estados Unidos su imagen era la de un pintor marxista radical, cuyas obras se basaban en retratos de la revolución agraria, proletaria y en la historia nacional antiimperialista. A fines de 1930, la reputación de Rivera estaba bien establecida. Rivera fue cautivado simultáneamente por el sueño americano de un capitalismo abundante de producción en serie en formación y por el reclamo del socialismo de la factibilidad.

Para cuando llegó a Nueva York y comenzó a trabajar en el edificio de la RCA (Radio Corporation of America). Rivera había tenido una experiencia artística e

⁴⁴ Ibid

intelectual de primera magnitud, que fue el entrar en contacto con el abrumador mundo industrial de las máquinas y los obreros de las fábricas de automóviles.

Diego Rivera realizó la primera versión de la obra mural que nos ocupa en nuestro análisis, en la RCA del Rockefeller Center de Nueva York, en 1933. Por incluir la figura de Lenin, Nelson Rockefeller ordeno su destrucción en 1934, ya que difícilmente podrían los Rockefeller mostrarse favorables al mural en contra de las objeciones interpuestas por los socios contribuyentes, que podrían de ese modo desentenderse del proyecto haciendo peligrar la totalidad de la empresa. Ese mismo año se inauguró el Palacio de Bellas Artes, el general Abelardo L. Rodríguez, Presidente de la República, autorizó la recreación de la obra en este recinto.

Muere en el mes de 24 de noviembre de 1957 de un ataque al corazón en su estudio de San Angel. Tras las honras fúnebres en el Palacio de Bellas Artes, es enterrado en la rotonda de los hombres ilustres del Panteón de Dolores, en la Ciudad de México. Lega su arte a la nación mexicana.

TEMA

El tema de la obra trata del mundo capitalista y el socialista. El primero se refiere a la enfermedad, muerte y guerra. Rivera se propuso expresar la idea del potencial productivo aparentemente ilimitado de la fuerza de trabajo y la tecnología industrial inherente al capitalismo moderno y el segundo a la salud, la vida y a la paz..

El tema es reconocible porque Diego Rivera se declaró marxista. La teoría marxista afirmaba que la organización política y social de un pueblo, las religiones, el arte, las ciencias y la filosofía se deben a causas de carácter económico y creo así una interpretación materialista de la historia. Toda la historia se manifiesta en la lucha de clases, en la pugna entre explotadores y explotados. Marx quiso que el proletariado se agrupase para vencer a los capitalistas y lanzó un llamamiento a todos los obreros del mundo.

“Los comunistas fundaron en Londres, en 1864, la Asociación Internacional de Trabajadores y adoptaron la bandera roja. El comunismo o socialismo científico, así llamado por estar basado en conclusiones de Ciencia Económica, se propagó por el mundo entero y su tendencia no es nacionalista sino internacionalista”. 45

TÉCNICAS.

La encáustica y el fresco, son las técnicas más difíciles de la pintura. La encáustica, es el trabajo en caliente. Sus materiales son de naturaleza fusible y opaca semejante a la del lacre común. Su vehículo es una emulsión de cera virgen o esencia de alhucema que mezclada con los pigmentos se aplica fundida. Por su parte el fresco, cuya naturaleza y materiales a los de la acuarela y no admite la

45 Appendini, Ida. Historia Universal Moderna y Contemporánea. Ed. Porrúa, México, 1988, p. 81

aplicación de más de una mano. Los pigmentos en agua se infiltran en la superficie del aplanado, no admite insistencia ni retoque.

La corriente utilizada por Rivera para trabajar es la cubista , la cual se caracteriza por utilizar elementos geométricos y arquitectónicos.

La técnica utilizada por Rivera en este trabajo fue el fresco sobre bastidor metálico móvil. Debido a la colocación frontal de dos columnas, Rivera resolvió la composición como si fuera un tríptico. La parte central, delimitada por el par de lentes está resuelta en base a una gran circunferencia que le permite agrandar el pequeño espacio del cuadrado arquitectónico que le marca.

CÁNONES ESTÉTICOS

Sociedad norteamericana: Cabello rubio, ojos claros, hombres fuertes, erguidos, gente esbelta, vida digna, sociedad urbanizada.

Sociedad rusa: Pobre, manifestándose por la injusticia social, se conforma de raza blanca y negra, comunidad rural.

ANÁLISIS NARRATIVO

En este caso el análisis estructural corresponde al sincrónico, que es cuando la imagen es fija y vemos al mismo tiempo varias cosas. En este tipo de análisis es de vital importancia la trama y para esta, es necesario un listado de personajes principales y secundarios.

Marx

Engels

Trotsky

Lenin

Carlos Marx y Federico Engels, fueron autores del Manifiesto de los Comunistas y de El Capital. Sus teorías afirmaban que la organización política y social de un pueblo, las religiones, el arte, las ciencias y la filosofía se deben a causas de carácter económico y creó así una interpretación materialista de la historia. Toda la historia se manifiesta en la lucha de clases, en la pugna entre explotadores y explotados. Marx quiso que el proletariado se agrupase para vencer a los capitalistas y lanzó un llamamiento a todos los obreros del mundo.

Los comunistas fundaron en Londres, en 1864, la Asociación Internacional de Trabajadores y adoptaron la bandera roja. El comunismo o socialismo científico, así llamado por estar basado en conclusiones de Ciencia Económica, se propagó por el mundo entero y su tendencia no es nacionalista sino internacionalista.

Los marxistas pugnaron por socializar la propiedad de los instrumentos de producción para asegurar la felicidad de todos los seres del mundo que debían ser

libres e iguales. Las uniones de trabajadores surgieron sobre todo en Europa y en América. Los obreros, al agremiarse, lograron paulatinamente mejores salarios, casas, escuelas, hospitales, indemnizaciones en casos de accidentes de trabajo y el sufragio por el cual pugnaron durante décadas enteras.

Lenin y Trotsky dieron a conocer la propaganda comunista antibélica que encontró un campo favorable durante la guerra europea. Además Lenin y Trotsky habían dedicado años a combatir la autocracia y la división de clases. Durante la guerra la debilidad del régimen imperial ruso se puso de manifiesto; la crisis del gobierno, debida a la desorganización interna y la propaganda comunista debilitaron al ejército y provocaron los movimientos de rebelión. Los revolucionarios obligaron al Zar a abdicar y se estableció la República Rusa bajo la presidencia de Kerensky; pero este se hizo impopular.

Lenin y Trotsky establecieron entonces la dictadura del proletariado e inmediatamente después crearon la República Socialista Federal Rusa (17 de noviembre de 1917). Desde el año 1923 a esta República se le da el nombre de Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.

ANÁLISIS SOCIOHISTÓRICO

Diego Rivera nace el 13 de diciembre de 1886, en Guanajuato, Guanajuato, su nombre es José Diego Rivera, hijo de Diego Rivera, un maestro de escuela con ideas políticas liberales cuyo padre era propietario de una mina, y de María Barrientos, también maestra.

Rivera pintó su primer mural en el anfiteatro de la Escuela Preparatoria, Partidario de Marx y Picasso. Rivera y los demás pintores practicaban donde podían, con tal que se les brindara una superficie lisa en cualquier edificio público.

Se pretendía realizar en el arte una revolución paralela a la revolución política, ya que el muralismo comenzó en los 20's, producto de la revolución mexicana. Rivera era seguidor de Posada, tallador de madera, estudió en la Academia de San Carlos y estaba familiarizado con el mercado de arte de París, donde practicaba en los cuadros de caballete que se compran al mayoreo por metros cuadrados y se venden por centímetros cuadrados. Tenía patrocinadores de arte famosos. Acostumbraba pintar al pueblo mexicano. Su corriente es cubista, se basa en las figuras geométricas.

Rivera fue el primer muralista mexicano en mostrar el mundo industrial moderno de Norteamérica. En 1924 su reputación en Estados Unidos se asentó cuando las noticias de su obra mural en la Secretaría de Educación de la Ciudad de México empezaron a difundirse en el norte. La prensa empezó a escribir sobre Rivera y los coleccionistas empezaron a comprar sus obras. En 1929 el American

Institute of Architects lo galardonó con la medalla de oro de Bellas Artes en reconocimiento por su obra al fresco.

En ese mismo año el Presidente Portes Gil le ofreció el cargo de Director de la Academia de San Carlos. Después de su expulsión del Partido Comunista Mexicano por rehusarse a participar en las manifestaciones políticas en contra del gobierno y por aceptar la dirección de la Academia, se convirtió en blanco de críticas por ser falso revolucionario y artista millonario.

En Estados Unidos su imagen era la de un pintor marxista radical, cuyas obras se basaban en retratos de la revolución agraria, proletaria y en la historia nacional antiimperialista. A fines de 1930, la reputación de Rivera estaba bien establecida. Rivera fue cautivado simultáneamente por el sueño americano de un capitalismo abundante de producción en serie en formación y por el reclamo del socialismo de la factibilidad.

Para cuando llegó a Nueva York y comenzó a trabajar en el edificio de la RCA (Radio Corporation of America). Rivera había tenido una experiencia artística e intelectual de primera magnitud, que fue el entrar en contacto con el abrumador mundo industrial de las máquinas y los obreros de las fábricas de automóviles.

Diego Rivera realizó la primera versión de la obra mural que nos ocupa en nuestro análisis, en la RCA del Rockefeller Center de Nueva York, en 1933. Por incluir la figura de Lenin, Nelson Rockefeller ordeno su destrucción en 1934, ya que difícilmente podrían los Rockefeller mostrarse favorables al mural en contra de las objeciones interpuestas por los socios contribuyentes, que podrían de ese modo desentenderse del proyecto haciendo peligrar la totalidad de la empresa. Ese mismo año se inauguró el Palacio de Bellas Artes, el general Abelardo L. Rodríguez, Presidente de la República, autorizó la recreación de la obra en este recinto.

Muere en el mes de 24 de noviembre de 1957 de un ataque al corazón en su estudio de San Angel. Tras las honras fúnebres en el Palacio de Bellas Artes, es

enterrado en la rotonda de los hombres ilustres del Panteón de Dolores, en la Ciudad de México. Lega su arte a la nación mexicana.

TEMA

El tema de la obra trata del mundo capitalista y el socialista. El primero se refiere a la enfermedad, muerte y guerra. Rivera se propuso expresar la idea del potencial productivo aparentemente ilimitado de la fuerza de trabajo y la tecnología industrial inherente al capitalismo moderno y el segundo a la salud, la vida y a la paz..

El tema es reconocible porque Diego Rivera se declaró marxista. La teoría marxista afirmaba que la organización política y social de un pueblo, las religiones, el arte, las ciencias y la filosofía se deben a causas de carácter económico y creo así una interpretación materialista de la historia. Toda la historia se manifiesta en la lucha de clases, en la pugna entre explotadores y explotados. Marx quiso que el proletariado se agrupase para vencer a los capitalistas y lanzó un llamamiento a todos los obreros del mundo.

Los comunistas fundaron en Londres, en 1864, la Asociación Internacional de Trabajadores y adoptaron la bandera roja. El comunismo o socialismo científico, así llamado por estar basado en conclusiones de Ciencia Económica, se propagó por el mundo entero y su tendencia no es nacionalista sino internacionalista.

TÉCNICAS.

La encáustica y el fresco, son las técnicas más difíciles de la pintura. La encáustica, es el trabajo en caliente. Sus materiales son de naturaleza fusible y opaca semejante a la del lacre común. Su vehículo es una emulsión de cera virgen o esencia de alhucema que mezclada con los pigmentos se aplica fundida. Por su parte el fresco, cuya naturaleza y materiales a los de la acuarela y no admite la aplicación de más de una mano. Los pigmentos en agua se infiltran en la superficie del aplanado, no admite insistencia ni retoque.

La corriente utilizada por Rivera para trabajar es la cubista , la cual se caracteriza por utilizar elementos geométricos y arquitectónicos.

La técnica utilizada por Rivera en este trabajo fue el fresco sobre bastidor metálico móvil. Debido a la colocación frontal de dos columnas, Rivera resolvió la composición como si fuera un tríptico. La parte central, delimitada por el par de lentes está resuelta en base a una gran circunferencia que le permite agrandar el pequeño espacio del cuadrado arquitectónico que le marca.

CÁNONES ESTÉTICOS

Sociedad norteamericana: Cabello rubio, ojos claros, hombres fuertes, erguidos, gente esbelta, vida digna, sociedad urbanizada.

Sociedad rusa: Pobre, manifestándose por la injusticia social, se conforma de raza blanca y negra, comunidad rural.

INTERPRETACIÓN DE LOS SÍMBOLOS

La gigantesca escultura de Aristóteles pierde rigidez y deja de amenazar con un rayo, carece de manos y de su cuello cuelga una cruz simboliza al tomismo, a la religión cristiana. La presencia de Charles Darwin, el autor de la teoría de la evolución de las especies, el célebre sabio inglés aparece con una escala métrica con la que mide al alcance de los grandes cambios operados en las especies animales hasta llegar al hombre.

El hombre que se encuentra en el centro del mural simboliza a un ser pensante que está convencido de las ideas que como programa su vida.

La escultura decapitada que simboliza al fascismo, un grupo de magníficos retratos de los líderes del comunismo, retratos sólo comparables al de Lenin. León Trotsky, quien sostiene auxiliado por sus camaradas, un banderín rojo en el que está inscrito en varios idiomas el lema “Proletariados de todos los países unidos en la Cuarta Internacional.”

Raquel Tibol opina respecto a la obra titulada *El hombre en el cruce de los caminos* que:

“Rivera plantea la tesis de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas del Continente Americano, unión que por cierto incluiría a los Estados Unidos y que sería solución a los problemas de las masas

trabajadoras. Esta tarea estaría a cargo del Partido Revolucionario Obrero Bolchevique Leninista de la IV Internacional”. 46

“Se ve claramente que el arte tiene un contenido político en lo que se refiere a su acción como nutrición, o intoxicante cuando es empleado por la clase en el poder para ayudar a su propio poder. Pero también el arte es un arma en las manos de la clase oprimida en la lucha contra la clase opresora. Las obras de arte producidas por esta necesidad son naturalmente mejores que las que se crean por la burguesía para luchar contra la clase oprimida, no por razones de ética, sino porque la posición de los productores que luchan contra la clase en el poder requiere mayor energía vital”.47

Raquel Tibol opina respecto a esta obra de arte que revela a un artista en la plenitud de su conciencia, de su voluntad de creación, de su determinación para utilizar el arte como arma de lucha contra una forma de organización social que él consideraba decrepita e inhumana.

46 Instituto Nacional de Bellas Artes, *Exposición Nacional de Homenaje a Diego Rivera*, Ed. INAB, México, 1978, p. 108

47 Ibidem

3.1.2. DESCRIPCIÓN PREICONOGRÁFICA

TORMENTO DE CUAUHTÉMOC

Al lado izquierdo aparece una mujer joven vestida de rojo (1), junto a ella está un niño (2), ambos están levantando los brazos, en ciertas partes de su cuerpo parecen estar sangrando. Al lado de ellos hay una mujer vestida de azul (3), su vestimenta sólo permite ver sus ojos y su nariz, trae cargando a un niño en sus brazos (4). Enseguida se ve una base de piedra de forma rectangular (5), sobre ella, están los cuerpos de dos hombres (6) y (7). Uno de ellos tiene sus manos entrelazadas en forma de plegaria con la cara hacia arriba y los ojos llorosos. Junto a la base de piedra hay un perro en actitud de furia (8), ya que muestra sus ojos sobresaltados y su hocico abierto mostrando sus colmillos, a este animal lo está deteniendo del cuello un hombre con armadura (9), hay otros tantos detrás de él (10) y (11), estos hombres llevan lanzas y hachas de metal, (12) y (13), además traen con ellos caballos (14), que en la mayor parte de su cuerpo tienen puestas vestimentas de armadura. Hay una fogata (15) junto al bloque de piedra, que al parecer está consumiendo los pies de los personajes que se encuentran sobre la losa. Una figura que apenas se nota es el rostro de una mujer (16).

Las formas que aparecen en su mayoría en este mural son orgánicas, ya que predominan cuerpos humanos al lado de ellos se encuentra el fuego, un perro y al lado izquierdo están los caballos.

Entre las formas geométricas, son consideradas las armaduras de los caballos y de los soldados y sus armas, que son lanzas y hachas. Además de la base de piedra sobre la cual se encuentran los dos hombres desnudos.

En el mural de Siqueiros, el color que predomina es el amarillo del fuego, de los cuerpos desnudos y del reflejo del fuego en las armaduras de los guerreros. Otro de los colores que se encuentra con mayor frecuencia es el gris, ya que fue utilizado por el autor al plasmar la base de piedra en la que se encuentran los personajes atormentados, lo mismo ocurre con el perro y con la vestidura de los combatientes y de sus caballos, al lado izquierdo de estos últimos hay una nube gris.

Una de las mujeres que se encuentra a la cabeza de la base de piedra lleva puesto un vestido color rojo, a su lado hay otra que está tapada con una tela azul.

El tono en este mural contiene en su primero y segundo plano mucha luminosidad, esto se debe al fuego que es parte esencial del tormento de los personajes principales. Se muestra claramente en las armaduras de los combatientes al reflejarse el resplandor del fuego en sus vestimentas.

Resistencia, tormento, tesoro y traición. El tema del mural llamado el *Tormento de Cuauhtémoc*, se centra en la captura del héroe azteca por las fuerzas de Cortés y la tortura a la que fue sometido para que revelara el sitio donde se ocultaba el oro azteca.

Cuando Siqueiros afirmó que este mural de Cuauhtémoc, no plantea una polémica pictórico-histórica lo dice en el sentido de no reducir el problema a un hecho particular como la conquista española.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

- Manos enlazadas: La mano significa protección, autoridad, poder y fuerza. El emblema de las “manos enlazadas” expresa la unión ante el peligro, la fraternidad viril.

- Perro: Es acompañante del muerto en su “viaje nocturno por el mar,” asociado a los símbolos materno y de resurrección.

- Fuego: Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego como “agente de transformación”, pues todas las cosas nacen del fuego y él vuelven. En este sentido de mediador entre formas y desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración. El fuego purificador es la energía espiritual que corresponde exactamente con el simbolismo de la espada (destrucción física, decisión psíquica). El fuego, de consiguiente, imagen energética, puede hallarse al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual. La idea de Heráclito, del fuego como agente de destrucción y renovación, se halla en los Puranas de la India y en el Apocalipsis.

- Guerreros: Antepasados. Fuerzas latentes de la personalidad que se disponen a prestar ayuda a la conciencia. Si son guerreros enemigos, potencias adversarias pero incluidas dentro de la personalidad. Defensores y atacantes son poderes en pro y en contra en tal caso.

- Pueblo: Guénon le atribuye un carácter “lunar” es decir, pasivo, receptivo, frente la función del héroe, el jefe, el guía. 48

IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA

Los personajes principales son Cuauhtémoc y Tetzlepanquetzal. Cortés y los demás conquistadores no muestran su rostro.

- a) Cuauhtémoc
- b) Tetzlepanquetzal
- c) Malintzin o Malinche
- d) Hernán Cortés
- e) Mastín
- f) Niño mutilado
- g) Mujer Herida
- h) Caballería

48 Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor, Barcelona, 1992, p. 232,297,359, y 375

DIMENSIÓN FORMAL DE LA IMAGEN

Al lado izquierdo aparece una mujer joven vestida de rojo, junto a ella está un niño, ambos levantando los brazos, en ciertas partes de su cuerpo parecen estar sangrando. Al lado de ellos hay una mujer vestida de azul, su vestimenta solo permite ver sus ojos y su nariz, trae cargando a un niño en sus brazos. En seguida se ve una base de piedra de forma rectangular sobre ella, están el cuerpo de Cuauhtémoc, el cual denota inmediatamente que están muy tensos sus músculos resistiendo el tormento de quemarle los pies, además de tener una mirada tierna. Junto a él se encuentra Tetelepanquetzal, señor de Tacuba, que se incorpora transmitiendo un sentimiento de desesperación, ya que tiene sus manos entrelazadas en forma de plegaria con la cara hacia arriba y los ojos llorosos, ante tal acto del cual es compañero de Cuauhtémoc. Junto a la base de piedra hay un perro en actitud de furia, ya que muestra sus ojos sobresaltados y su hocico abierto mostrando sus colmillos, a este animal lo está deteniendo del cuello un hombre con armadura, el representa a los conquistadores, los cuales se encuentran detrás de él, estos hombres llevan lanzas y hachas de metal, al igual que su vestimenta, además traen con ellos caballos, que en la mayor parte de su cuerpo tienen puestas vestimentas de armadura.

FORMA

Las formas que aparecen en su mayoría en este mural son orgánicas, ya que predominan cuerpos humanos como el de Cuauhtémoc y el de Tettlepanquetzal, al lado de ellos se encuentra el fuego, un perro ya al lado izquierdo de este hay unos caballos y al derecho hombres con armaduras al igual que los animales. Entre los combatientes se encuentra una mujer que es la Malinche, además de la gente del pueblo.

Entre las formas geométricas, son consideradas las armaduras de los caballos y de los soldados y sus armas, que son lanzas y hachas. Además de la base de piedra sobre la cual se encuentran Cuauhtémoc y su compañero de tormento.

En el mural de Siqueiros, el color que predomina es el amarillo del fuego, de los cuerpos desnudos y del reflejo del fuego en las armaduras de los guerreros. Otro de los colores que se encuentra con mayor frecuencia es el gris, ya que fue utilizado por el autor al plasmar la base de piedra en la que se encuentran los personajes atormentados, lo mismo ocurre con el perro y con la vestidura de los combatientes y de sus caballos, al lado izquierdo de estos últimos hay una nube gris que indica la tormenta.

Una de las mujeres que se encuentra a la cabeza de la base de piedra lleva puesto un vestido color rojo, a su lado hay otra que está tapada con una tela azul, cabe destacar que ellas y los niños representan al pueblo, el cual está sangrando.

TONO

El tono en este mural contiene en su primero y segundo plano mucha luminosidad, esto se debe al fuego que es parte esencial del tormento de los personajes principales. Se muestra claramente en las armaduras de los combatientes al reflejarse el resplandor del fuego en sus vestimentas.

CUALIDADES MATÉRICAS

Las medidas son: 5 m. X 8 m.

Los materiales con los cuales fue elaborado este mural son:

Piroxilina sobre horomosote asbesto recubierto con plásticos sintéticos, utilizó materiales pictóricos e instrumentos mecánicos y modernos como el aerógrafo o pistola de aire y el proyector fotográfico.

Siqueiros utilizó para elaborar su obra pinturas sintéticas y soportes como el cartón-asbesto sobre tela a fin de independizar la pintura del edificio para no depender de su afectación arquitectónica.

COMPOSICIÓN

En el primer plano se encuentran Cuauhtémoc y Tetzlepanquetzal sobre una base de piedra sufriendo el tormento. En segundo plano se ubica a un perro que tiene una expresión enfurecida, las figuras de los conquistadores, y en tercer plano encontramos a los caballos que llevan consigo protecciones de hierro y al pueblo,

que está representado a la izquierda del mural. Hay equilibrio dentro de esta obra ya que en la mayor parte del lado derecho predomina la verticalidad, en el centro lo horizontal y en el extremo izquierdo de nuevo vertical.

Las obras realizadas para el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, obligaron a Siqueiros, por razones de espacio y de estructura arquitectónica, a recurrir a una visión tradicional, concebida de manera frontal, y a trabajar a un ritmo limitado y angustiante. Pero en Bellas Artes, Siqueiros logró el mejor ejemplo de una composición constreñida a una estructura arquitectónica horizontal sin posibilidad de expansión en ningún sentido.

La perspectiva de esta obra es poliangular, efecto visual que se puede comprobar desplazándose por el corredor de enfrente.

3.2.2. INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

TORMENTO DE CUAUHTÉMOC

PRIMERA INTERPRETACIÓN

De acuerdo con lo que señala el diccionario de símbolos, las manos enlazadas de uno de los hombres que están sobre el bloque de piedra significaría que está protegiéndose con autoridad y poder están en unión ante el peligro.

El perro estaría representando a las personas que murieron, los niños y las mujeres que se ven en la parte izquierda, que son como fantasmagóricas figuras que van al mundo de los muertos.

El fuego estaría representando la destrucción del mundo azteca y el surgimiento de uno nuevo, el español, representado por los hombres que ostentan armaduras. Así el fuego que se aplica a los pies de los hombres vendría a renovar y a purificar el pasado.

PRINCIPIO CORRECTOR

Siqueiros llegó a México a mediados de 1944, después de pintar tres obras murales de pequeñas proporciones en la Habana, Cuba. En una casa particular, continuación de un mural chileno, pintó otra obra. Cuauhtémoc contra el mito. El mural fue elaborado de 1950 a 1951.

Al igual que en la escuela de Chillán, uso piroxilina. Pero allá lo hizo sobre masonite y triplay. La razón por la cual no pintó directamente sobre el muro radica en el hecho de que frecuentes temblores provocan grietas al cemento. No es casual que Siqueiros ese año vuelva al tema de Cuauhtémoc, el antiguo héroe que destruye el mito de la invulnerabilidad.

La temática futurista la transforma en pura representación mecánica del movimiento. También se inclinó por la expresión plástica, tales esculturas de hecho testimonian el surgimiento, de esta manera volvió a utilizar en los bajorrelieves de la Ciudad Universitaria, realizados en 1952, así como en su obra más vasta, terminada en 1968: *“La marcha de la humanidad.”*

David Alfaro Siqueiros se incorporó al Ejército Constitucionalista donde alcanza el grado de capitán. Aquí se convierte en gran luchador político, en un militante comprometido y siempre inconforme con las teorías y prácticas artísticas.

SEGUNDA INTERPRETACIÓN

Se trata del tormento de Cuauhtémoc, último gobernante mexica. De los dos hombres que están recostados sobre la plancha de piedra, podemos identificar a Cuauhtémoc como aquel que tiene los músculos más tensos, sus venas crispadas y que ostenta una corona de turquesas, su mirada es cristalina. El otro hombre es Tetzpanquetzal, gobernante de Tlacopan (Tacuba) que se encuentra doblándose y

juntando sus manos en señal de súplica porque lo están torturando, lo mismo que a Cuauhtémoc pero la diferencia que hay entre la actitud que asume Tetlepanquetzal y la de Cuauhtémoc es de lo más importante porque el gobernante mexicana no suplica ni se rinde, como si encarnara la dignidad y la resistencia de su pueblo.

Las mujeres y los niños que están sangrando son los que representan al pueblo martirizado durante la guerra de conquista en la que gran parte de la población fue diezmada.

La gente sufrió mucho, incluso se ve que el niño no tiene manos pues se las cercenó un soldado español de el grupo que se encuentra en la parte derecha, con sus armas de acero y sus armaduras que les confieren una apariencia impactante, casi indestructible. Mayor ventaja les daban también los caballos que también están cubiertos de acero.

En el centro de la composición está un perro, el que tiene una actitud muy agresiva y se ve apenas contenido por su amo español, éste es uno de los mastines que utilizaron los colonizadores para combatir a los indígenas, atrás se encuentran los caballos y las armas que representan una gran ventaja en materia militar para los españoles.

Uno de los soldados que bien puede ser Hernán Cortés tiene a una mujer que le habla al oído, la que sin mucha dificultad puede identificarse como la “Malinche”, “Malintzin” o “Doña Marina” como la bautizaron los españoles, ella es también

un personaje emblemático porque en el lenguaje popular se tilda de malinchista a la persona que prefiere lo extranjero sobre lo nacional, ya sea en artículos de consumo o en otras cuestiones culturales incluso raciales. Este concepto surgió por el comportamiento dado por la Malinche, al ser colaboradora de los colonizadores y servirles como intérprete y consejera de Hernán Cortés.

Siqueiros acepta este significado y lo aplica en la imagen para hacer el contraste con Cuauhtémoc ante los conquistadores. La Malinche es admiradora y colaboradora, Tetzlepanquetzal es el derrotado que se humilla y Cuauhtémoc es el hombre que no se doblega ante el infortunio.

Siqueiros fue el pintor más comprometido y combativo de su generación, tal como se ve en su biografía y pensaba que todo personaje que encarnara los ideales de dignidad y resistencia nacionalista como Cuauhtémoc era sujeto emulable y fuente de inspiración para la obra heroica que pretendía realizar.

La forma terrible y cruel con que representa al mundo social en esta obra corresponde a la personalidad del pintor, si bien en su biografía se destaca mucho la participación que tuvo en actividades políticas y solidarias con los revolucionarios, su actitud era más bien descreída, nihilista pues se negó a comprometerse abiertamente a partido político alguno; su postura era la más crítica y desencantada también la más emotiva y expresiva, lo que puede comprobarse por el carácter expresivo e impactante de este mural.

ANÁLISIS NARRATIVO

El mural fue elaborado de 1950 a 1951.

La narración literaria no tiene equivalente pictórico y la imprecisión necesaria de este medio sólo puede funcionar en términos generales.

La narrativa del mural de Cuauhtémoc se enfoca en la historia del escepticismo del príncipe azteca en cuanto al mito creado por los sacerdotes aztecas en la época de la Conquista en que Hernán Cortés representaba la reencarnación del legendario dios Quetzalcóatl.

“Los sacerdotes advertían con insistencia no oponerse a Cortés. Las advertencias persuadieron al señor azteca Moctezuma, para que recibiera a los españoles en un acto de ingenuo apaciguamiento, el cual llevó al rápido descenso de su autoridad. Aún cuando la falta de resolución de Moctezuma constituyó una derrota para los aztecas, su resistencia renació con la heroica lucha del sobrino del rey, es decir Cuauhtémoc”.⁴⁹

Cuauhtémoc se lanzó al combate. Reto a los dioses, los cuales aconsejaban la rendición a través de los sacerdotes, y se aprestó a la lucha, la cual era desigual. Los españoles habían traído pólvora, caballos, la daga y la cruz. Cuauhtémoc sólo

⁴⁹ Charlot, Jean, El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925, Ed. Domés, México, 1985, p.20

contaba con su férrea voluntad y un pueblo dividido. Decidió pelear con sus propias manos desnudas, como lo dijo a sus seguidores. Resistió al invasor con sus lanzas de punta de obsidiana.

ANÁLISIS SOCIOHISTÓRICO

Siqueiros nace en Chihuahua en 1896 y muere en México en 1974.

Este artista, pintaba donde se le daba oportunidad, en cualquier espacio libre como superficies lisas, edificios públicos, y aún en capillas afectadas, tal es el caso de Siqueiros en el Hospicio Cabañas. Al igual que los otros dos que incluimos en nuestro análisis. Siqueiros pretendió realizar una auténtica transcripción del mundo actual, visual y humano.

Siqueiros llegó a México a mediados de 1944, después de pintar tres obras murales de pequeñas proporciones en la Habana, Cuba. En una casa particular, como continuación de un mural chileno, pintó otra obra. Cuauhtémoc contra el mito. El mural fue elaborado de 1950 a 1951.

Al igual que en la escuela de Chillán, uso piroxilina. Pero allá lo hizo sobre masonite y triplay. La razón porque no pintó directamente sobre el muro radica en el hecho de que frecuentes temblores provocan grietas a el cemento. No es casual que Siqueiros ese año vuelva al tema de Cuauhtémoc, el antiguo héroe que destruye el mito de invulnerabilidad.

La temática futurista la transforma en pura representación mecánica del movimiento. También se inclinó por la expresión plástica, tales esculturas de hecho testimonian el surgimiento, de esta manera volvió a utilizar en los bajorrelieves de la Ciudad Universitaria, realizados en 1952, así como en su obra más vasta, terminada en 1968: “La marcha de la humanidad.”

David Alfaro Siqueiros se incorporó al Ejército Constitucionalista donde alcanza el grado de capitán. Aquí se convierte en gran luchador político, en un militante comprometido y siempre inconforme con las teorías y prácticas artísticas.

Su pensamiento jamás fue influenciado por modas o simples insinuaciones ajenas. Se adjudicó la parte más ideológicamente violenta entre la obra mexicana contemporánea. El pintor estableció sus primeros afanes artística y socialmente públicos que aleccionan a una generación sobre lo que debía ser el arte del futuro.

En 1961 Siqueiros, va a dar a la cárcel por motivos políticos.

TEMA

Resistencia, tormento, tesoro y traición. El tema del mural llamado el Tormento de Cuauhtémoc, se centra en la captura del héroe azteca por las fuerzas de Cortés y la tortura a la que fue sometido para que revelara el sitio donde se ocultaba el oro azteca.

Cuando Siqueiros afirma que estos murales de Cuauhtémoc, no plantean una polémica pictórico-histórica lo dice en el sentido de no reducir el problema a un hecho particular como la conquista española. La lucha impera y la victoria solo se presume, no hay piedad. El hombre se adjudica el papel preponderante.

TÉCNICAS

Perspectiva poliangular, efecto visual que se puede comprobar desplazándose por el corredor de enfrente; ya que por razones de espacio y estructura arquitectónica a recurrir a una visión tradicional, concebida de manera frontal.

La corriente que utiliza es la cubista, en la cual se han penetrado elementos geométricos y arquitectónicos. Utilizó particulares reglas compositivas, con un particular sentido del color y con la técnica particular de pintar magistralmente el mundo turbulento y terriblemente activo.

CÁNONES ESTÉTICOS

Aztecas (atacados): Cuauhtémoc y Tettlepanquetzal.

Españoles: Urbanizados, armados, poder de armas.

Pueblo: Personas delgadas, pobres, desarmados y heridos

Cuerpo de Cuauhtémoc tenso.

Compañero implorando

Malinche: Delgada, urbanizada, traicionera.

INTERPRETACIÓN DE LOS SÍMBOLOS

El realismo de Siqueiros es una síntesis de convicciones en la representación para desconstruir símbolos tradicionales y darles un sentido nuevo, pero si logra un sentido épico e innovador en el uso del pasado. Cuauhtémoc no es más que un símbolo del sacrificio y del martirio, sino una digna resistencia de necesaria actualidad. Todos y cada uno de los signos son trabajados de manera tal que constituyen símbolos que a su vez remiten a otros procesos de significación a los que se oponen.

En el mural de Siqueiros:

“El arreglo de caballeros armados sin rostro, estáticos, aparentemente impenetrables y el perro que gruñe expresa la sensación de completo aislamiento y sufrimiento de Cuauhtémoc conforme las llamas de la tortura consumen sus miembros inferiores”.⁵⁰

La opinión de Raquel Tbol sobre este mural es:

⁵⁰ Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, Ed. Labor, México, 1985, p.17

⁵¹ Tbol, Raquel. *Los murales de Siqueiros*. Ed. Americo Arte. México, 1998, p. 31

“En sus obras es evidente el dominio de una cultura literaria y social. En la pintura sus conocimientos se ven reflejados por el manejo de varias técnicas, tan básicas como el óleo o la encaústica, y por su gran capacidad para experimentar con materiales y soportes.” 51

“Aparece como un extraordinario monumento pictórico consagrado al señor de Tlatelolco y último rey mexica. Cuauhtémoc, el que luchó contra el mito del conquistador. El simbolismo impotente de Teotihuacan, Chichén Itzá, Monte Albán y Tula respalda la grandeza simbólica de *Tormento de Cuauhtémoc*. Pocos como Siqueiros, se han valido del paisaje mexicano para recrearlo desde 1929, con tal entendimiento cabal de su vigorosa naturaleza. Siqueiros no fue un copista de montañas, ríos y arboledas, sino un recreador de sentidos medulares: lo volcánico, lo árido, lo abismal, lo pétreo, lo desértico. Sus trópicos y sus árboles no son literales sino activamente verdaderos. Pero es en la temática donde Siqueiros toma a México de manera vigorosa y expresiva. Los héroes (Cuauhtémoc especialmente, son revividos a la luz de actuales intereses históricos; son los líderes que resisten la conquista y la colonización. Las luchas sociales mexicanas, y la clase obrera como protagonista decisivo, son representados en los murales de Siqueiros con inconcusa nitidez plástica, nitidez

52 Op. Cit. p. 34

que para evitar soluciones obvias o reiteradas lo lleva al encuentro de un nuevo lenguaje dinámico y dialéctico en sustancia”.52

3.1.3. DESCRIPCIÓN PREICONOGRÁFICA

CATARSIS

En el extremo izquierdo, se encuentra una máquina (1), que parece un tornillo; pero es un tanto extraña porque de ella surge un brazo humano (2). En el centro se yerguen dos grandes figuras masculinas que luchan entre sí: Un hombre está desnudo (3), el otro está vestido (4). También hay dos fusiles rotos (5) y (6) clavados en la tierra, alrededor se muestran carcajeándose varias mujeres (7) y (8). Una de ellas, con las piernas abiertas (9), presenta su vientre coloreado con tono verdoso.

Del lado derecho del mural hay una caja fuerte entreabierta (10), a su lado se ven peleando entre sí algunos hombres (11), algunos de ellos (12), están bajo una máquina (13). En la parte superior hay un grupo de hombres (14), que destaca su perfil sobre banderas rojas (15). En el tercer plano, como fondo se ve una gran cortina de fuego (16), que corre a lo largo de todo el mural.

El pinto ha aprovechado las dos columnas frontales para dividir la composición en tres partes. Consciente del espacio cerrado en que se desplaza, aumenta la escala humana a proporción heroica y a base de dos grandes diagonales y de encender el color contrastándolo.

Empuja hacia arriba y a los lados la superficie muralística para abrir su propio Orozco utilizó imágenes de máquinas con un propósito distinto, quiere advertir

sus palabras más que sus virtudes, aunque en ocasiones exalta la belleza de sus formas. la iconografía ofrece un espectáculo de masas, las mujeres ocupan un lugar en el espacio, evitando que la arquitectura lo disminuya prominentemente y el horizonte que la masa forma está limitado por el fuego. Asimismo se encuentra dispuesta en forma casi simétrica, y da la impresión de huir, ya que quienes la integran dan la espalda al posible espectador. Dentro de esta obra, el que la admira busca la igualdad, la identificación.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El mundo mecanicista en que vivimos. La lucha entre el hombre natural contra el hombre social, degradación, corrupción del sistema, prostitución y explotación de trabajadores. Orozco abordó dilemas morales y políticos.

- Putrefacción: El principio de la nueva vida. Por ello se dice que es el “renacimiento de una materia después de la muerte y la disgregación de su escoria.”

- Máquinas: El simbolismo de las máquinas se basa en la forma de sus elementos y en el ritmo y dirección de su movimiento. La fácil analogía con lo fisiológico determina el sentido más general de dicho simbolismo, relacionado con ingestión, digestión y reproducción.

- Puñal: El puñal-cuchillo, simbólicamente es el verdadero puñal, ya que la daga puede asimilarse a la espada en su significación. Por la posibilidad de ser escondido, el puñal simboliza el anhelo de agresión, la amenaza informada, inconsciente. Denota con su tamaño, lo “corto” del poder agresor, la carencia de altura de miras y de potestad superior.

- Caja fuerte: Como todos los objetos que sirven fundamentalmente para guardar o contener algo, símbolo femenino, que puede referirse al inconsciente. Por lo regular contienen bienes y riquezas.

- Bandera: Dicha elevación es correlativa de la exaltación imperiosa, significando la voluntad de situar la proyección anímica expresada por el animal o figura alegóricos, por encima del nivel normal. De este hecho deriva el simbolismo general de la bandera, como signo de victoria y autoafirmación.

- Fuego: Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego como “agente de transformación”, pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. En este sentido de mediador entre formas y desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración. El que corresponde exactamente con el simbolismo de la espada (destrucción física, decisión psíquica). El fuego, de consiguiente, imagen energética, puede hallarse al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual. La idea de Heráclito, del fuego como agente de destrucción y renovación, se halla en los Puranas de la India y en el Apocalipsis. 53

IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA

- a) Hombres luchando
- b) Prostituta (fue una mujer a la que llamaban “la chata”).
- c) Caja fuerte
- d) Hombre hambriento
- e) Bandera roja
- f) Fusiles
- g) Hombre muerto por la bayoneta
- h) Eje de motor con brazo humano

DIMENSIÓN FORMAL DE LA IMAGEN

En el extremo izquierdo, se encuentra una máquina antropomórfica que apuñala a los obreros, mientras que otros trabajadores levantan los puños para agredirla. En el centro se yerguen dos poderosas figuras masculinas que luchan entre sí: El hombre natural, desnudo, apuñalan la espalda al hombre social, vestido. Los dos fusiles rotos, clavados en la tierra, se encuentran junto a ellos, alrededor se muestran obscenamente , revolcándose y carcajeándose varias prostitutas. Una de ellas, con las piernas abiertas en posición ginecológica, presenta su vientre coloreado con el tono verdoso de la putrefacción, estéril.

Del lado derecho del mural hay una caja fuerte entreabierta, a su lado combaten entre sí los trabajadores además de encontrarse totalmente triturados por las máquinas. En la parte superior hay un grupo de obreros que destaca su perfil sobre banderas rojas. En el tercer plano, como fondo se ve una gran cortina de fuego, ya que es del largo de todo el mural.

FORMA

Las formas que ubican en este mural son orgánicas y geométricas.

Las orgánicas son los cuerpos del hombre natural y social, las prostitutas, los obreros y el fuego. Como formas geométricas nos referimos a los fusiles, a las grandes máquinas que se ubican en los extremos, a la caja fuerte, las banderas rojas.

COLOR

El color predominante en la obra de Orozco, es el rojo del fuego y de las banderas, con el contrasta el color de la piel del hombre natural y los rifles. Otro color que fue utilizado vastamente es el gris, que esta plasmado en ciertas partes de los rifles, pero sobre todo en la maquinaria, que es la encargada de acabar con los obreros los puñales, la caja fuerte y el collar dela prostituta que ocupa el primer plano.

TONO

Este, es un mural muy luminoso, pues se alcanza a percibir muy bien lo que está hasta atrás de un tamaño pequeño y lo que se encuentra en la parte delantera a tamaño sobrenatural, no hay sombras ni cambios de luz.

CUALIDADES MATERICAS:

El material utilizado fue fresco sobre bastidor metálico móvil, con un a medida de 4.44 X 11.45 cm.

COMPOSICIÓN

Aprovecha las dos columnas frontales para dividir la composición en tres partes. Consciente del espacio cerrado en que se desplaza, aumenta la escala humana a proporción heroica

y a base de dos grandes diagonales y de encender el color contrastándolo. Empuja hacia arriba y a los lados la superficie muralística para abrir su propio espacio, evitando que la arquitectura lo disminuya. Orozco crea, inventa, transforma, no le copia a nadie.

Orozco utilizó imágenes de máquinas con un propósito distinto, quiere advertir sus palabras más que sus virtudes, aunque en ocasiones exalta la belleza de sus formas. la iconografía ofrece un espectáculo de masas, las mujeres ocupan un lugar prominente y el horizonte que la masa forma está limitado por el fuego. Asimismo se encuentra dispuesta en forma casi simétrica , y da la impresión de huir, ya que quienes la integran dan la espalda al posible espectador. Dentro de esta obra , el que la admira busca la igualdad, la identificación

3.2.3. INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

CATARSIS

PRIMERA INTERPRETACIÓN

Los cuerpos podridos de las mujeres, que son feas y deformes están representando el germen de una nueva vida que se dará a partir de la muerte y disgregación de su podredumbre.

Las máquinas por su parte representan al mundo nuevo que ha de surgir como más eficiente y productivo, lo moderno que equilibrará los problemas de guerra y hambre que pueden verse en todo el mural.

Los fusiles que están enterrados representan a la guerra, y si los enterró el pintor es porque no le gusta ésta, es pacifista, por eso denuncia los crímenes de guerra, la persecución y la muerte que son su producto por eso se ve en la parte central que se matan los hombres, el hombre contra el hombre.

Por su parte las mujeres se han corrompido, son las prostitutas. Ellas gozan en medio de la suciedad y la podredumbre del mundo.

PRINCIPIO CORRECTOR

En sus temas de mecanización, engaño espiritual, traición política, además moral, falso liderazgo y conflictos sin sentido, están incluidos en su ciclo sobre la historia de la civilización norteamericana. Los primeros indicios palpables de su expresivo pesimismo aparecieron en una pintura de caballete de 1931 titulada Los muertos.

El mural que estamos analizando se llamó inicialmente “La lucha, la guerra y la desintegración.” El crítico Justino Fernández propuso a Orozco el nombre de “Katharsis.” Cuando Orozco empezó a pintar el fresco del Palacio de Bellas Artes tenía 50 años de edad, se sentía en pleno disfrute de sus potenciales creativos. Anteriormente, el gran artista había viajado a Europa, situación que le había sido grata. El mural fue elaborado de 1934 a 1935

Orozco buscó compenetrarse con el espíritu de la era industrial moderna y expresarlo, evocaba de manera mucho más realista las penosas realidades culturales y sociales de la época. Capturó la esencia de la ruptura de la esperanza política, industrial y cultural que la modernidad ofrecía a la humanidad, y esta misma destruyó en violento conflicto.

SEGUNDA INTERPRETACIÓN

En el mural pintado por Orozco se ve una multitud de elementos que están en aparente desorden, algunos apenas muestran una parte de su cuerpo; sin embargo es posible identificarlos a todos y comprender su mensaje.

En el centro de la composición están dos gigantes luchando, uno de ellos está desnudo, el otro vestido lo que constituye una representación de lucha social, la lucha de clases.

La lucha de clases ha desencadenado una revolución y los hombres se han dividido, unos siguen la bandera roja del comunismo y los otros se les distancian y

no hay reconciliación posible, hay hombres atravesados por bayonetas, otros muy flacos son aplastados por máquinas o son esclavizados por ellas como lo muestra la imagen de la izquierda que es una flecha de motor, de ella surge una cadena y un brazo humano, con lo que Orozco habla de la amenaza que es la tecnología deshumanizada porque el brazo que surge de la flecha tiene un cuchillo atacando a los hombres que están debajo de la maquinaria.

La caja fuerte se encuentra abierta en representación de los capitales robados, una de tantas fechorías que se cometen en el mundo donde el hambre y la miseria imperan como aquí en el mural. Las mujeres que están abajo son prostitutas, una de ellas muestra completamente su cuerpo, que tiene un color verdoso como si su carne estuviera podrida; es una mujer miserable a pesar de que tiene joyas y está excesivamente maquillada, su risa no es agradable, parece burlona o hipócrita lo que se comprende porque la mujer está acostumbrada a fingir con sus clientes.

El fuego contrariamente a lo que ha señalado el diccionario de símbolos cuyas referencias se dan en esta tesis, entre los romanos y griegos tenía gran importancia.

Pero era otro el simbolismo como en el caso de la Diosa Vesta o Hestia:

“El hogar es el centro de todos los pueblos antiguos. No era fácil como hoy día encender el fuego y conservarlo”.

Lo mismo que en el caso de Prometeo:

“Encendió una tea en el sol mismo y con ella una brasa que arrebatadamente llevó a guardar en un hueco del tallo de un gigantesco hinojo. Apagó la antorcha, tomó la vara y huyó al mundo. Entregó a los mortales en esta forma el uso del fuego”.

Y este fuego destructor es lo que ha de purificar a la prostituta quien es muy importante para el pintor, que acudía con regularidad a los burdeles, de donde obtuvo muchos apuntes; también es importante en el mural porque sintetiza todo el significado de los demás elementos, en ella está lo peor de la sociedad y Orozco la eleva a símbolo de la prostitución moral que impera.

Esta prostituta es como aquellas que Orozco solía retratar cuando visitaba los lupanares y los burdeles; incluso en otras obras que pintó con este tema, no porque las despreciara completamente pues al parecer comprendía en su vida de bohemio que ellas no son culpables de su situación ni de la corrupción que hay en el mundo; sin embargo sí puede representar ésta situación.

Si el mundo está podrido necesita una purificación que es lo que significa “catarsis”, tal como lo comprendió el crítico de arte Justino Fernández, que fue quien le puso el título al mural. La purificación se logra con fuego que en muchas culturas ha sido un elemento de carácter sagrado.

ANÁLISIS NARRATIVO

El análisis en esta obra corresponde al sincrónico, que es cuando la imagen es fija y vemos al mismo tiempo varias cosas. La lista de personajes principales y secundarios

para la trama es la siguiente.

1. Obreros
2. Maquinaria (capitalistas)
3. Prostitutas

ANÁLISIS SOCIOHISTÓRICO

José Clemente Orozco nace en Jalisco en 1883, a los siete años edad llegó a la capital de la República y había perdido su mano izquierda jugando con pólvora. Tiempo después y por disposición de sus padres, estudió agronomía pero nunca logró titularse.

En 1906 ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes donde tomó clases con el maestro Antonio Fabrés. Inconforme con los métodos de enseñanza que se impartían, asistía con irregularidad. En cambio, gran impacto le causó le causó pasar cotidianamente por el taller del grabador José Guadalupe Posada.

Además se abrió camino con diversos trabajos en el taller de gráfica de el periódico “El imparcial,” y como dibujante, con un arquitecto llamado Carlos Herrera. He de mencionar que él era manco, lo cual no le impidió hacer con una

sola mano lo que no han podido ni podrán ejecutar muchos artistas que poseen las dos.

Orozco tomó clases con el Dr. Atl. La gran influencia en el muralismo mexicano fue la revolución de 1910. Al principio los pintores nacionalista trabajaron al servicio del mejor postor, es decir del partido victorioso y se adhirieron a su ideología, aunque no fue de manera sincera. El pueblo estaba hambriento de libertad. El primer mural de Orozco se titula “La maternidad.”

Orozco fue a Estados Unidos en 1927. Durante más de tres años su obra como pintor se limitó al caballete, al dibujo y la litografía. Su experiencia en Estados Unidos ejerció una clara influencia en su pensamiento con respecto al concepto de una cultura moderna.

En 1931 Orozco realizó algunos frescos en la Nueva Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York, quizás sean el primer ejemplo del compromiso del pintor en un diálogo ideológico con la era moderna cosmopolita usando la forma mural. Estos murales son importantes porque proporcionan un contraste absoluto con lo que expresa en su obra posterior.

En sus temas de mecanización , engaño espiritual, traición política, además moral, falso liderazgo y conflictos sin sentido, están incluidos en su ciclo sobre la historia de la civilización norteamericana. Los primeros indicios palpables de su expresivo pesimismo aparecieron en un a pintura de caballete de 1931 titulada Los muertos.

El mural que estamos analizando se llamó inicialmente “La lucha, la guerra y la desintegración.” El crítico Justino Fernández propuso a Orozco el nombre de “Katharsis.” Cuando Orozco empezó a pintar el fresco del Palacio de Bellas Artes tenía 50 años de edad, se sentía en pleno disfrute de sus potenciales creativos. Anteriormente, el gran artista había viajado a Europa, situación que le había sido grata. El mural fue elaborado de 1934 a 1935

Orozco buscó compenetrarse con el espíritu de la era industrial moderna y expresarlo, evocaba de manera mucho más realista las penosas realidades culturales y sociales de la época. Capturó la esencia de la ruptura de la esperanza que el político, industrial y cultural de la modernidad ofrecía a la humanidad, el cual la humanidad destruyó en violento conflicto.

TÉCNICAS

Este mural fue elaborado en el año de 1934 a 1935. La corriente que sigue Orozco para trabajar es la impresionista.

TEMA

El mundo mecanicista en que vivimos. La lucha entre el hombre natural contra el hombre social, degradación, corrupción del sistema, prostitución y explotación de trabajadores. Orozco aborda dilemas morales y políticos, creó una imagen más generalizada de una realidad mecánica e industrial que apresa a la humanidad.

CÁNONES ESTÉTICOS

Hombres: Esbeltos y fuertes

Mujeres: La Chata, es la mujer que trae puesto el collar, ella es delgada y con cara grotesca. Las demás prostitutas tienen caras deformas y desagradables, sus cuerpos son obesos.

INTERPRETACIÓN DE LOS SÍMBOLOS

El mural llamado Katharsis expresa conflicto y cataclismo, muestra a la humanidad en un engaño espiritual y de moral. Del lado derecho se muestran seres humanos que son absorbidos por arenas movedizas mecánicas. También aparece una caja fuerte abierta que simboliza la corrupción y el robo que se sufre en nuestro país hasta la actualidad. El puñal clavado en la espalda de uno de los hombres nos expresa aterradora violencia entre la humanidad. A la izquierda se encuentra una imagen que evoca un torso humano transformado en una monstruosa rueda dentada con intenciones homicidas hacia un grupo de individuos que desaparecen con rapidez bajo el peso de esta mole mecánica.

El centro y el primer plano están ocupados por imágenes de rifles, que representan violencia, junto a las armas se haya una prostituta que ríe histéricamente y cuyos muslos abiertos aparentan la posición ginecológica para dar a luz, pero esto no es posible pues la parte púvica del cuerpo de esta mujer posee un color verdoso que significa putrefacción, por lo cual no tiene la posibilidad de engendrar.

El fondo del mural, es una cortina de fuego que es utilizado como creador, purificador y destructor.

El fondo del mural consumirá al mundo para purificarlo de acuerdo con esta visión apocalíptica de Orozco.

La opinión de Raquel Tibol sobre este mural es:

“Orozco simbolizó la lucha de clases en choque exacerbado durante la etapa avanzada del desarrollo capitalista. El hombre se ve atrapado, se destruye y agoniza entre los engranajes y la caja de caudales de la sociedad industrial. La explotación envilece al ser humano y lo deforma a tal grado que se antoja expulsado de vientres prostituidos.”⁵⁴

En este mural se muestra lo más característico de la obra de Orozco, que son las prostitutas, las mujeres de los arrabales, de los bailes públicos. Sorprendidas en sus gestos, actitudes y episodios de su vida frenética y miserable. Con sus ojeras, su debilidad extenuada y sus embrutecedores hastíos. Hablo de brutalidad refiriéndome a la fuerza tan grande con que Orozco rescata los sentimientos de tristeza y miseria que estas mujeres desprenden.

“Repudia toda la tiranía. Su obra no es sino el resultado brusco pero leal de su sensibilidad y de la madurez de su técnica.”⁵⁵

⁵⁴ Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco. Una vida para el arte*, Ed. SEP, México, 1984

“La médula de este pintor radica en la violencia de sus interpretaciones. Denuncia en forma iracunda la injusticia, los pecados humanos, las pasiones, los apetitos, las discriminaciones raciales, la falsedad de las sectas religiosas, los remedios de la justicia social, las conquistas del patrón que explota, de la burguesía que medra, de las mujeres que inconscientes, contribuyen a la prostitución de los más puros anhelos.” 56

55 Del Conde, Teresa. José Clemente Orozco. Antología crítica, UNAM, 1982, p. 55

56 Ibidem

CONCLUSIONES

Uno de los propósitos de esta tesis ha sido el comprobar la capacidad del muralismo mexicano para transmitir mensajes con valores de índole social, a partir de la posibilidad que tienen los medios no verbales para la transmisión de mensajes. Apliqué la metodología de Erwin Panofsky para analizar las imágenes, y pude comprobar que la interpretación del mensaje de cualquier imagen no se basa nada más en suposiciones, sino en una técnica como lo es la hermeneútica.

Los muralistas fueron personas para quienes tanto las formas visuales como las experiencias artísticas encauzan simbólicamente a materializar una realidad social. Este tipo de simbología depende de los rasgos fundamentales del pintor, que establece de manera concluyente la lucha para el triunfo de ideas políticas y la participación activa del pueblo, ya que éste se identifica con las imágenes que observa.

Orozco, Rivera y Siqueiros, debido a su constante experiencia obtenida a través de la lucha de ideas revolucionarias invitan con su pintura a adentrar al espectador hacia una convicción ideológica y social.

Orozco muestra en sus trazos largos y gruesos, su odio por la era industrial, ya que el hombre se ve desplazado en su trabajo por las máquinas, en vez de que éstas le ofrezcan un beneficio. Orozco logró expresarse a través de la extraordinaria fuerza en sus pinceladas, que ha aplicado con gran libertad.

Sin embargo, Diego Rivera expuso aspectos que se refieren a la política e historia del país, atribuyó la falta de educación del pueblo a los intereses de la burguesía. Su deseo de

identificarse con el pueblo, le permitió expresar como nadie, la historia, los padecimientos y las aspiraciones de los mexicanos. Para él, el arte se inscribe en el drama de la vida social, en la lucha política del mundo contemporáneo como el individuo y la sociedad, el egoísmo y la solidaridad, la libertad y el compromiso, lo universal y lo nacional, el privilegio y la explotación.

Por su parte, la finalidad de Siqueiros va más allá de metas democráticas, puesto que propone objetivos claramente socialistas. Su pintura es de carácter constructivo, lúcido y expresivo, lo que le permite dramatizar la lucha de la clase proletaria y proclamar un arte de educación y batalla. Por otro lado este muralista se esforzó por realizar un cambio en los materiales, en las formas de composición y en las herramientas que se utilizan para crear obras de grandes dimensiones como son los murales.

Es de vital importancia señalar el contexto histórico de estos pintores, pues sin lugar a dudas, fue la revolución mexicana, de inspiración nacionalista, que en el orden cultural luchó a favor del movimiento de renovación y de los valores autóctonos de México.

Orozco, Rivera y Siqueiros tenían como propósito alfabetizar y educar al pueblo, surgieron ideas como reivindicar al indígena, y en general formar una imagen nueva de la nación. Apareció así la pintura mural mexicana. Estos pintores se manifestaron de acuerdo en sus inquietudes de socializar el arte y terminar con el individualismo al que consideraban burgués.

Lo cierto es que la pintura mural es un medio visual, en el que una serie de pautas están encaminadas a despertar la capacidad de percepción y observación de los mensajes

recibidos. Estos requieren de una interpretación analítica y sintética en la que se identifican los elementos, separando el todo en partes, y al sintetizar éstas se produce la comunicación.

Al estudiar el proceso de comunicación desde el punto de vista de su construcción, implica analizar cada uno de los elementos del sistema. La pintura mural completa ese proceso integrando al emisor, receptor, mensaje, canal e interpretación que se da en el proceso de comunicación de una manera cíclica, donde no sólo se recibe el mensaje sino también genera una respuesta que puede ser una emoción, una actitud y que además es el resultado de la interpretación del sujeto o individuo a partir de su propia realidad que puede o no ser circunstancial.

De esta forma, este análisis de la pintura comunicación muralista establece el uso del lenguaje visual como un proceso de construcción que simplifica e intensifica la comunicación. Lo importante después de todo, es que mi interés de estudiar los murales me llevó finalmente a comprenderlos.

Así, llegamos a la siguiente conclusión. La pintura mural es de indudable valor comunicante no sólo por su expresión artística y complejidad estética sino por su capacidad de crear conciencia y proyectar valores de un pueblo: México.

La pintura mural es la organización de todos los símbolos visuales que relacionamos con las experiencias y la historia para poder emprender una nueva forma de comunicación en la que la condición simbólica depende del pintor, ya que este utiliza sus propias circunstancias para lograr la comunicación. El hecho de que el receptor entienda el mensaje, depende del número de posibilidades para interpretar. En el lenguaje visual se

emplean un gran número de significados conocidos por la mayoría de los receptores. Este tipo de comunicación supone que el significado dado por el emisor coincida con el sentido interpretado por su receptor, porque ambos entienden como fondo comunicativo el mismo código visual.

La pintura mural no sólo depende de ella exclusivamente, sino de la arquitectura que la rodea, el color y la forma de los espacios. El símbolo dentro del muralismo tiene sus orígenes en la interacción cultura-historia. De esta manera existen dos fuentes de información acerca del mundo externo, que propician una información real. El muralista sitúa su identidad en la historia de México, expresada principalmente en la veneración del arte precortesiano y la observancia de los conflictos sociales: símbolos arraigados en la pintura mural.

El fenómeno muralista del progreso social propone un desarrollo de la comunicación social como resultado de la interacción entre la educación, la industria, la urbanización, la participación política y los medios de masas. El desarrollo de la comunicación social y el muralismo ha sido paralelo a las actividades sociales, el rápido cambio social y la desaparición de algunas de las formas de autoridad.

El muralismo mexicano ha sido objeto de numerosos estudios, ya que desde su inicio llamó la atención de pintores europeos y americanos como lo fueron respectivamente Jean Charlot y Pablo O'Higgins; y muchos intelectuales han abordado el tema de los muralistas, valorándolo positivamente como un producto cultural nacido de la revolución mexicana, como un elemento que constituye la identidad nacional. La razón de ello es que ha tenido

efecto la capacidad comunicativa de la obra mural, su aspecto significativo, que más allá de lo que se considera la función ornamental del color y de la forma, ha transmitido los mensajes que formularon los artistas.

Dichos mensajes, como hemos visto, son primordialmente de índole social, los problemas que preocupan a la población se ponen de manifiesto, también sus anhelos y esperanzas, muchas veces definidas por la ideología de los autores de tal manera que se ha convertido en una iconografía clásica, o mejor dicho, convencional de tal modo que las banderas de color rojo, o la hoz y el martillo son presencia inequívoca de la filiación comunista de Rivera y Siqueiros; pero además han sido pintores capaces de producir imágenes inusitadas e innovadoras para su tiempo, como lo es el caso del hombre controlando la maquinaria del mural de Rivera, o del eje del motor que esclaviza al hombre de Orozco, o el perro mastin con toda su carga de agresividad de la obra de Siqueiros, imágenes todas de un hondo sentido alegórico, que hemos podido leer en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Amador Bech, Julio. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales No. 161 y 162*, Ed. UNAM, México
- Apendini, Ida. *Historia Universal, Moderna y Contemporánea*, Ed. Porrúa, México, 1988
- Arnheim, Rudolph. *El pensamiento visual*, Ed. Piados, Barcelona, 1990
- Artigas, Juan B. *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*, Ed. UNAM, México, 1979
- Aumont, Jaques. *La imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992
- Baena, Guillermina. *Manual para elaborar trabajos de investigación documental*, Ed. Editores Mexicanos Unidos, México, 1986
- Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*, Ed. Paidós, México
- Cardoza Aragón, Luis. *Orozco*, Ed. UNAM, México, 1974
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*, Ed. Tórculo, España.
- Cimmet Shojjet, Esther. *El movimiento muralista mexicano*, Ed. UNAM, México

- Couto, Bernardo. Historia de la pintura en México, Ed. Escalante, México, 1972
- Charlot, Jean. El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925. Ed. Domés, México, 1985
- Dallal, Alberto. Efectos, rostros, definiciones, Ed. Arte y libros, México, 1977
- Del Conde, Teresa. José Clemente Orozco. Antología crítica. Ed. UNAM, México, 1982
- Del Conde, Teresa. La pintura del México Independiente en sus museos, Ed. Banco BCH, 1991
- Echavarría, Salvador. El muralismo mexicano, Ed. Seminario de Cultura Mexicana, Guadalajara, 1969
- Escobar, Bereño. Historia Universal en sus momentos cruciales, Ed. Aguilar, Madrid, 1970
- García Gual, Carlos. La mitología, Ed. Montesinos, 1989
- Gómez Jara, F. El diseño de la Investigación Social, Ed. Nueva Sociología, México, 1981
- González Cruz Manjarrez, Maricela. El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros, Ed. UNAM, México. 1994

- Gual, Enrique. *Siqueiros*, Ed. Misrachi, México, 1965
- Guitrón FuenteVilla, Julián. *Tesis*, Ed. Promociones Jurídicas y Culturales, México, 1991
- Ibañez Brambila, Berenice. *Manual para la elaboración de tesis*, Ed. Trillas, México, 1992
- INBA. *Siqueiros*, 1951
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *Los murales del Palacio de Bellas Artes*, Ed. Arte América
- Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. *La plástica de la revolución mexicana*, México, 1985
- Luna Arroyo, Antonio. *El Dr. Atl; Paisajista*, Ed. Cuadernos Populares de Pintura Mexicana, México, 1952
- Mc. Luhan. *La comprensión de los medios*, Ed. Diana
- Miranda, Bruce-Mitford. *El libro ilustrado de los signos y símbolos*, Ed. Diana, México, 1996
- Moyssén, Xavier. *La crítica de arte en México 1896-1921 Tomo I y II*, Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 1999

- Museo del Palacio de Bellas Artes. Diego Rivera una retrospectiva (1986-1987), Ed. INBA, México
- Museo Nacional de Artes Plástica. Diego Rivera, 50 años de su labor artística, México
- Orozco, José Clemente. Autobiografía, Ed. Occidente, México, 1945
- Ortíz Hernández, Georgina. El significado de los colores, Ed. Trillas, México, 1992
- Panofsky, Erwin. El significado de las artes visuales, Ed. Alianza, Madrid, 1983
- Parramón, José María. Así se pinta un mural, Ed. Parramón, Barcelona.
- PérezRioja, José. Diccionario de símbolos y mitos, Ed. Tecnos, Madrid, 1988
- Philip, Neil. El libro ilustrado de los mitos, Ed. Diana, México, 1996
- Pirene, Jacques. Historia Universal: Las grandes corrientes de la historia, Ed. Éxito, Barcelona, 1973
- Prieto, J. Luis. Estudios de lingüística y semiología generales, Ed. Nueva Imagen
- Quintanilla, Luis. Pintura ¿Moderna?, Ed. Novaro, México, 1968
- Rivera, Diego. Disertación sobre la técnica de la encaústica y del fresco, Ed. Colegio Nacional, México, 1987

- Rochfort, Desmond. *Pintura Mural Mexicana*, Ed. Noriega, México, 1993
- Rodríguez, Antonio. *Posada*, Ed. Domés, México, 1977
- Tibol, Raquel. *David Alfaro Siqueiros*, Ed. Empresas editoriales, México, 1976
- Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco. Una vida para el arte*, Ed. SEP Cultura, México, 1984
- Tibol, Raquel. Los murales de Siqueiros, Ed. América Arte, México, 1998
- Tibol, Raquel. *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, Ed. FCE, México, 1974
- Tibol, Raquel. Siqueiros: *Introducción de realidades*, Ed. SEP, México, 1972
- Tibol, Raquel. *Vida y obra: Siqueiros*, Ed. Complejo editorial, México, 1973
- UNAM, *Dr. Atl. 1875-1964 Dr. Atl Conciencia y paisaje*, Ed. UNAM, México, 1985
- Zubizarreta, Armando. *La Aventura del Trabajo Intelectual*, Ed. Fondo Educativo Interamericano, México, 1983

RELACIONES ENTRE ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

Y SUS PRINCIPIOS CORRECTORES

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	EQUIPO PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CORRECTOR DE LA INTERPRETACIÓN
I. Asunto primario o natural (A) fáctico, (B) expresivo que constituye el mundo de motivos artísticos.	Descripción preiconográfica (y análisis pseudoformal)	Experiencia práctica (familiaridad con objeto y acontecimientos).	Historia del estilo (entendimiento del modo en que, en diversas condiciones históricas, se expresaron objetos y acontecimientos mediante formas).
II. Asunto secundario o convencional, que constituye el mundo de imágenes, narraciones y alegorías.	Análisis iconográfico	Conocimiento de fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos).	Historia de los tipos (entendimiento del modo en que, en diversas condiciones históricas, se expresaron temas o conceptos mediante objetos y acontecimientos).
III. Significado intrínseco de contenido, que constituye el mundo de los valores "simbólicos".	Interpretación iconológica.	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), condicionada por la psicología personal y la "Weltanschauung".	Historia de los síntomas o símbolos culturales en general (entendimiento del modo en que, en diversas condiciones históricas, se expresaron tendencias esenciales de la mente humana mediante temas y conceptos específicos).