



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**DISTINTOS ASPECTOS SOBRE LA MOVILIDAD DE UNA OBRA. EL *MURAL DE
HIERRO* DE MANUEL FELGUÉREZ (1961)**

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MIGUEL ANGEL RAMÍREZ MARTÍNEZ

TUTORA PRINCIPAL
DRA. TERESA DEL CONDE PONTONES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:
MTRA. LOUISE NOELLE GRAS GAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MTRA. PILAR GARCÍA GONZÁLEZ
MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

MÉXICO, D. F. JUNIO DE 2016



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, a mis hermanos y a mi pequeña sobrina, que siempre me han apoyado y han creído en mí. Estas páginas son una mínima muestra de agradecimiento por todo lo que me han dado.

A la Dra. Teresa Del Conde, académica importantísima y a quien admiro profundamente. Su gran sabiduría va de la mano con su amabilidad y sencillez. Sus consejos y su guía fueron claves para la realización de este trabajo, el cual constituye sólo una pequeña muestra de todo lo que me ha enseñado. Espero haber respondido satisfactoriamente a todos sus comentarios y sugerencias.

A la Mtra. Louise Noelle y la Mtra. Pilar García, quienes siempre con una visión crítica enriquecieron lo que ahora presento. Sus puntuales observaciones siempre estuvieron acompañadas de su cálida presencia y de innumerables atenciones. Mi admiración por el trabajo que cada una desempeña no podría describirse en estas páginas.

Al arquitecto Leopoldo Gout, al Mtro. Fausto Ramírez, la Lic. Cecilia Gutiérrez y el Mtro. Luis Rius, debo agradecer la entrevista que cada uno me concedió. Sus testimonios quedan aquí como parte del trabajo, pero lo que cada uno me mostró como persona queda para un enriquecimiento más personal.

Al Conacyt por haberme otorgado una beca para la realización de mis estudios de posgrado y a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte por todas las atenciones brindadas.

A todos los profesores y compañeros que conocí durante estos dos años de maestría, nombrarlos sería una tarea larga, pero cada uno ha contribuido a mi formación como Historiador del Arte y a mi crecimiento personal. **Al Mtro. José Alberto Alavez**, por haber fungido como mediador para que la doctora Del Conde recibiera siempre mis mensajes con claridad y puntualidad.

Por supuesto, a mis lindísimas amigas de Museo Soumaya, a mis viejos amigos de la licenciatura y a mis más viejos amigos de la secundaria. Ustedes saben quiénes son y les debo decir que aun sin frecuentarnos demasiado han sido parte de este camino, con pláticas informales y buenos ratos me han impulsado siempre a seguir adelante. Espero tenerlos a mi lado por muchos años más.

También mis tíos Francisco y Miguel, así como mi primo Francisco que han sido parte de esto tal vez sin saberlo del todo. Su apoyo, su buen humor y sus consejos siempre han sido para mí un gran impulso.

A todas aquellas personas y experiencias que sin ser nombradas pues sería una lista demasiado larga, me han aportado algo como Historiador del Arte y como persona.

Y claro, al maestro Manuel Felguérez, figura central en el arte mexicano del siglo XX. Su gran labor como artista es equiparable con su enorme sencillez y buen trato. Conocerlo y tener su testimonio ha sido para mí una experiencia indescriptible. No está de más señalar el gran respeto y admiración que le tengo. Espero que esto constituya un pequeño reconocimiento a su gran figura.



Manuel Felguérez, *Mural de hierro*, 1961, ensamblaje de metal adosado a muro, 3.80 x 28.45 x 0.63 m. Colección particular en comodato con Museo Universitario Arte Contemporáneo.

INDICE

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	8
I. MANUEL FELGUÉREZ, BREVE SEMBLANZA	11
II. LA RECEPCIÓN DEL MURAL EN 1962.	16
III. LA RECEPCIÓN DEL MURAL EN LA ACTUALIDAD	29
IV. <i>EL MURAL DE HIERRO</i> COMO OBRA PÚBLICA	38
V. COMENTARIOS FINALES	49
VI. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES	53

¿Hay alguna obra en particular de Manuel Felguérez que sea para usted relevante?

Sí, el mural del cine Diana. Es una obra magnífica. Es una de las grandes obras de Manuel y sobre todo, hecha en unas condiciones muy difíciles para su momento. Es un mural muy avanzado para su época, y muy atrevido, considerando el lugar en el que iba a estar. Recuerdo que era una obra muy dinámica que me impactó mucho cuando la vi por primera vez. Hace mucho que no voy al cine Diana a ver el mural, pero sería muy importante rescatarlo. Lo ideal sería sacarlo de aquel lugar, llevarlo y colocarlo en algún lugar donde sea visible, puesto que creo que es de los mejores trabajos de Felguérez.

Vicente Rojo en entrevista, 2009.

INTRODUCCIÓN

Los años cincuenta y sesenta del siglo veinte fueron escenario de una serie de cambios en el ámbito artístico y cultural de México que hasta el día de hoy son motivo de análisis y estudio. Si la Escuela Mexicana con el muralismo habían sido los actores principales durante las primeras décadas del siglo XX, es en aquel momento donde su protagonismo se vuelve también monótono y repetitivo, dejando así camino y lugar para nuevas expresiones surgidas de una subsecuente generación de jóvenes creadores.

Ahí es donde la figura de Manuel Felguérez (*Zacatecas*, 1928) encuentra vínculo con la renovación del arte mexicano. Su integración a lo que hasta hoy se ha llamado “Ruptura” lo sitúa como un artista central en ese momento de transición entre el arte nacionalista de la primera mitad del siglo y las expresiones internacionales. Dentro de ese ambiente de cambio, de posicionamiento de los nuevos artistas y sus creaciones, Felguérez realizó un mural en el Cine Diana de la Ciudad de México.¹ Se le ha llamado *Mural de hierro* y se inauguró en enero de 1962.²

El presente ensayo busca hacer un análisis sobre dicha pieza, partiendo de la reubicación que se hizo en el año 2014, dentro del marco de la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, celebrada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Si bien se habla de la revalorización que la obra ha tenido, también se busca ver lo que hay a su alrededor y que permite considerarla una pieza clave dentro de la carrera de Felguérez,³ así como su relevancia en el quehacer artístico del siglo XX

¹ Teresa Del Conde, “La aparición de *La Ruptura*”, en *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, (México: Siglo XXI Editores/U.N.A.M; Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 172.

² Cabe señalar que el mural está firmado como “Felguérez, 61”. Si bien se inauguró al año siguiente el artista lo realizó en 1961 y esa es la fecha que aquí tomo en cuenta.

³ Como ya lo vislumbran las palabras de Vicente Rojo en la cita que abre este texto. Teresa Del Conde, coord. *Derroteros: Manuel Felguérez*. (México: CONACULTA ,2009), 33.

mexicano. Buscar algunos de los porqués sobre la importancia de este mural es una de las propuestas del presente trabajo.

Como se sabe, la pieza fue removida de su sitio original (el cine) y puesta en uno totalmente nuevo (el museo), siendo esto el eje del presente texto y que puede plantearse en una primera cuestión: ¿Qué ocurre alrededor de una obra de arte cuando se le reubica en un lugar distinto al que tenía originalmente? Para responder y hacer un análisis se han escogido dos momentos. El primero se refiere a cuando la pieza fue puesta a la vista del público, es decir, la fecha de su inauguración en el año 1962; lo que se dijo en aquel momento y lo que la pieza misma significaba para el contexto artístico es lo que se pretende resaltar. Las opiniones que el mural generó se rastrearon en la prensa y las aquí consultadas corresponden a críticos reconocidos y a quienes dieron alguna noticia de la obra.

El otro momento tiene que ver, como se mencionó líneas arriba, con el traslado y reubicación de la pieza del cine a su lugar en la sala del Museo Universitario Arte Contemporáneo,⁴ esto en el año 2014.⁵ Si en el año de su inauguración la obra había tenido primero como marco de presentación un *happening* de Alejandro Jodorowsky y luego recibió a los visitantes del cine, una vez alojado en el espacio museístico el mural devino en una pieza que convivía con otras dentro de un discurso cuyo rasgo central era dar cuenta de los cambios y renovaciones en el quehacer artístico de mitad de siglo, es decir, su contexto había cambiado. Dicho cambio, tanto físico como de lectura de la obra sugiere entonces ser analizado.

De forma similar a la primera parte se recogen algunas opiniones generadas en la actualidad para ver cómo se recibe la pieza dentro de nuestro contexto y con nuevos

⁴ En adelante me referiré a este museo únicamente como MUAC.

⁵ La muestra *Desafío a la estabilidad* tuvo lugar de marzo a agosto de 2014. Este será el marco para hablar de la obra, es decir, a partir de la inauguración de la muestra.

espectadores, que sin duda, observan (observamos) la obra con otra perspectiva; en particular se recogen tanto los comentarios del artista, como los del arquitecto del cine, Leopoldo Gout.

Cabe aquí señalar que, particularmente, como parte de ese nuevo público surgieron en mí una serie de preguntas sobre el mural y su exhibición en la sala una vez que lo observé ahí, preguntas que iban desde cómo lo apreciaba el público joven y que no lo conoció sino hasta ese momento, hasta cómo lo veían las personas que lo recordaban en el cine Diana y que apreciaban ligeros cambios al momento de ser trasladado. Partiendo de esto se pueden formular más preguntas: ¿Qué cambios hizo el artista sobre su propia obra? ¿Cómo se enfrenta un historiador del arte ante una pieza que ha sido cambiada de su sitio original a uno nuevo y con otras intenciones? Por ello, se ha recurrido también a quienes vieron la obra en el museo pero que podían recordar cuando ésta se encontraba en el cine Diana, todo con la intención de dar respuestas a las preguntas antes mencionadas.

Considero entonces que revisar estos aspectos y otros que pudieran surgir acerca de una obra partiendo de su traslado y reubicación nos ayuda a entender mejor lo importante que resulta rescatarla y preservarla, para con ello también comprender lo que ocurre en otros casos donde las obras de arte se cambian de contexto y de igual forma su apreciación comienza con dicho cambio. Además, rescatar la historia de una obra como el *Mural de hierro* de Manuel Felguérez nos permite situarla mejor en su época, entender sus diferencias ante lo que hasta ese momento se había hecho en obras murales y revalorarla en la actualidad como una obra innovadora de su tiempo y de suma importancia para el arte mexicano.

I. MANUEL FELGUÉREZ, BREVE SEMBLANZA

Antes de entrar propiamente en la revisión de los puntos señalados anteriormente, considero importante hacer una breve semblanza del artista para identificar en qué punto de su carrera se inserta la obra que nos interesa.⁶

Manuel Felguérez nació en 1928, en la hacienda de San Agustín, Valparaíso, Zacatecas. Tenía siete años cuando su familia se trasladó a la Ciudad de México residiendo ahí de forma definitiva luego de la muerte de su padre. Durante los años en que cursó la primaria y la secundaria en el Colegio México y la preparatoria en el Francés Morelos, perteneció también a una asociación de Scouts donde conoció a Jorge Ibargüengoitia. En 1947 asistió a un campamento internacional scout, en Francia, y tras un viaje por otros países europeos como Italia, Suiza y Londres decidió su vocación de artista. Al regresar a México se inscribió en la Escuela de Medicina y en la Academia de San Carlos, las cuales abandonaría algunos meses después.

En 1950 regresó a París donde asistió a los talleres de Zadkine y Brancusi, ambos escultores. Al volver a México en 1954 preparó una serie de terracotas que fueron presentadas en su primera exposición individual en el Instituto Francés de América Latina y cuyo texto de presentación hizo Justino Fernández, lo que deja ver sus inicios como escultor, tanto en formación como en oficio. Como consecuencia de esta exposición y al parecer también por recomendación de Justino Fernández, Mathias Goeritz y Paul Westheim se le otorgó una beca

⁶Los datos biográficos usados para esta semblanza están tomados principalmente de la *Cronología* que aparece en Juan García Ponce. *Manuel Felguérez*. (España: Ediciones del Equilibrista, 1992), 170; así como de los textos Teresa Del Conde y Luis Mario Schneider. *Manuel Felguérez, Muestra antológica*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987) 98; y Teresa Del Conde, “Felguérez: los bordes de una trayectoria”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXII, Núm. 77, (Primavera, 2000), p. 251-262. Sin embargo, con las ventajas de la tecnología actual una búsqueda en el internet puede dar más detalles sobre la vida y obra del artista de una forma más accesible.

del gobierno francés. De regreso en Francia trabajó de nuevo con Zadkine y expuso en la muestra de artistas extranjeros en el Petit Palais. En 1956 al crearse las carreras de Artes y Diseño en la Universidad Iberoamericana en México, Mathias Goeritz fue nombrado director y llamó a Felguérez para ser maestro de escultura, cargo que desempeñaría durante cinco años. Al año siguiente formó parte del grupo con que se inauguró la Galería Antonio Souza. En 1959 realizó su primer “mural escultórico” en un edificio de apartamentos de la Ciudad de México, al parecer en la calle de Campeche. Un año después se casaría con Lilia Carrillo.

En 1961, el cine Diana, obra del arquitecto Leopoldo Gout se encontraba en la última etapa de la obra negra y fue ahí que Felguérez le propuso hacer una obra al arquitecto, misma que se levantaría *in situ* con ayuda de los mismos constructores y albañiles del cine. Al parecer, no hubo diseño previo, por lo que Felguérez sólo dio coherencia a la chatarra que había recogido de un basurero en Ecatepec; realizar el mural fue una iniciativa del artista. En 1962 se inauguró el *Mural de hierro* en el Cine Diana con un *happening* dirigido por Alejandro Jodorowsky⁷ y más tarde Felguérez sería miembro del Teatro de Vanguardia dirigido por el primero.⁸ En el mismo año se inauguraba también la Galería Juan Martín de la cual Felguérez es miembro hasta el día de hoy. Dos años después realizó otro mural, este en el Deportivo

⁷ Angélica García Gómez, “Manuel Felguérez y Alejandro Jodorowsky”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* (Catálogo de la exposición), ed. Rita Eder (México: UNAM/Turner, 2014), 103. Incluyo este breve texto en la semblanza puesto que da detalles sobre lo ocurrido en la inauguración del mural, mismos que se presentarán más adelante.

⁸ Sobre el carácter del mural Manuel Felguérez ha señalado que su intención “nunca fue didáctica sino cien por ciento artística”. Respuesta de Manuel Felguérez recibida por el autor en un correo electrónico, 14 de noviembre, 2015. Por desgracia no pude realizar una entrevista en persona con el artista, sin embargo, accedió amablemente a contestar un breve cuestionario por escrito, mismo al que hago referencia; y esto siempre con la igual de amable mediación de la doctora Teresa Del Conde. Agradezco desde aquí a Manuel Felguérez y su esposa Mercedes Oteyza su buena disposición para atender mis llamadas telefónicas y correos electrónicos.

Bahía titulado *Canto al océano*, donde trabajó con elementos marinos y en colaboración con Gelsen Gas.⁹

El año 1964 fue de gran actividad para el artista, pues realizó obras como *La invención destructiva* y la celosía para el Museo Nacional de Antropología; esto además de una barda escultórica para el Palacio Municipal de Nuevo Laredo, *Barda Las carretillas*, así como un vitral-escultura para el Teatro de la Paz y participó en la realización de la película *Tajimara* de Juan José Gurrola. Cabe agregar que de estas obras, dos han sido removidas de su sitio original, *Canto al océano*, desaparecida casi por completo y *Barda Las Carretillas*. Más adelante me referiré a esta última.

Ya en 1966 formó parte del Comité de selección que organizó *Confrontación 66*; participó en esa exposición así como en *Pintura Mexicana de Hoy* que se presentó en la Facultad de Ciencias Químicas en Ciudad Universitaria. Ambas mostraban las nuevas tendencias del arte mexicano en aquel momento. Al asistir como maestro visitante en la Universidad de Cornell, Estados Unidos, coincidió con Octavio Paz. En 1967, invitado por Marta Traba viajó a Colombia donde presentó una exposición que fue el inicio de su serie *La Eva Futura* (inspirada en la novela homónima de Auguste Villers de l'Isle-Adam publicada en Francia en 1886). Además se presentó en la exposición *Kalicosmia 67* en el Museo de Arte Moderno patrocinada por la industria del plástico, donde el artista mostró cinco esculturas que

⁹ Gelsen Gas (1933-2015). Pintor y escultor que también se acercó a la poesía y el cine. Su filme *Anticlímax* de 1969, considerado “de culto” en la actualidad fue el único que realizó en su carrera. El Museo de Arte Moderno resguarda obras suyas como un *Homenaje Magritte* y un busto conmemorativo de Siqueiros. Contemporáneo de Manuel Felguérez fue también amigo de Alejandro Jodorowsky. Trabajó con ambos en el Deportivo Bahía, pues además de comisionar el mural de Felguérez, también lo hizo con el efímero realizado el día de su inauguración donde Jodorowsky pretendía aterrizar en un helicóptero, mismo que sufrió un accidente y cayó en la alberca convirtiendo todo en una escenografía teatral de vanguardia. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, ed., *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. (México, UNAM/ MUAC/ Turner, 2014), 94.

daban inicio en su obra a aspectos geométricos. Participó en la III Bienal Nacional de Escultura en el mismo museo.

Manuel Felguérez es un artista que ha transitado entre la pintura y la escultura; entre los cuadros y los murales, entre lo abstracto y lo geométrico y, que en ocasiones, se ha valido de la tecnología para realizar nuevas exploraciones. Las obras de *El Espacio Múltiple* y su consecuente exposición en *La superficie imaginaria* dan cuenta de esa versatilidad.

Además de lo mencionado anteriormente, que apenas constituye un breve esbozo de su amplia carrera, hay una gran participación del artista en Bienales de pintura y escultura, muchas de ellas premiadas; destaca también su papel como maestro en la Universidad Iberoamericana, la Academia de San Carlos y la Universidad de Cornell en Estados Unidos; fue también representante y organizador en múltiples ocasiones de exposiciones de los artistas de su generación, como el Salón Independiente de 1968 y su representación ese mismo año dentro del Comité de Lucha de Artistas e Intelectuales son aspectos a resaltar. Igualmente ha formado parte de distintos jurados y no se debe olvidar la creación del *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez* en Zacatecas, donde además de albergar su propia obra, el artista decidió que el espacio estuviera dedicado al arte abstracto en general.

La producción pictórica y escultórica de Felguérez es vasta, llega hasta la actualidad y se encuentra diseminada en museos y colecciones particulares de México y del extranjero. Su labor creativa parece inagotable, pues además su obra pictórica y escultórica de pequeño formato, ha creado alrededor de 50 obras murales y esculturas en espacios públicos que recuerdan los inicios del artista como escultor y que mantienen los elementos geométricos y

las formas angulosas que Justino Fernández ya mencionaba en la exposición de 1954 y que, según sus palabras: “dan idea de una mente ordenada y capaz para la creación”.¹⁰

El *Mural de hierro* se ubica en un momento donde Manuel Felguérez tenía ya una sólida formación como escultor y en uno donde él y toda una generación mostraban las nuevas rutas que se abrían en el arte en México. Así, la obra aparecía en un momento de transición entre el arte de la primera mitad del siglo veinte y el de la segunda, siendo además un punto clave para la obra mural de Manuel Felguérez.

¹⁰ Justino Fernández, “Presentación”, en *Catálogo de Manuel Felguérez*, (México: Instituto Francés de América Latina, IFAL, 1954).

II. LA RECEPCIÓN DEL MURAL EN 1962.

El contexto

Ahora es importante revisar algunos aspectos del ambiente cultural donde quedan inscritos el artista y su obra. Con ello se verá lo que rodeó al *Mural de hierro* en cuanto fue puesto a la vista del público y el tipo de reacciones que generó en aquel momento.

Al iniciar los años sesenta del siglo anterior, en México se vivían una serie de cambios en el ambiente artístico que mostraban una renovación respecto a años anteriores; los muralistas de la post-revolución parecían estancados en viejas temáticas que sólo se repetían sin aportar algo nuevo y los artistas más jóvenes buscaban nuevas rutas para expresarse. Surgieron galerías que daban espacio a aquellos que no lo recibían de las instituciones oficiales y que propiciaban la apertura de la cultura en México más allá de las tendencias nacionales. Las grandes figuras de Diego Rivera y José Clemente Orozco habían desaparecido, dejando a David Alfaro Siqueiros como único miembro de la famosa triada. Este último continuaba haciendo murales, aunque siempre en la línea del arte de mensaje marcada por él mismo.

Los jóvenes a mitad de siglo ya no se sentían tan cercanos a los murales de la Escuela Mexicana y se abrían así a vocabularios internacionales. Dos maneras de pintar convivían una al lado de otra: los muralistas que durante los años cincuenta seguían activos y unidos por el “nacionalismo” y el “realismo social”, y los pintores más jóvenes que insatisfechos por los preceptos de la Escuela Mexicana se expresaban de forma distinta, aun cuando no los uniera un dogma y cada uno expresara su individualidad frente al nacionalismo y al oficialismo de la misma.¹¹ Frente a la Escuela surgió lo que años después se conocería como la *Ruptura*.

¹¹ Para ampliar este tema se puede consultar: Teresa Del Conde, *Una visita guiada. Breve historia del arte mexicano*, (México: Plaza Janes, 2009), 88 y 95.

Coincidió con las actuales posturas que manejan el concepto de *Ruptura* no como un movimiento de quiebre total con el arte de los muralistas y que sólo concierne a la pintura, sino que lo consideran una actitud crítica hacia el nacionalismo mexicano en el arte y el realismo social que se alzaban aun en la década de los cincuenta y que, además, tiene que ver con otras disciplinas artísticas como la literatura y el teatro. Si ese movimiento de *Ruptura* fue tomado por muchos años como la acción sólo de un pequeño grupo, hoy aparece más bien como una opción para los jóvenes creadores de los años cincuenta y sesenta que salía de los cánones de la preponderante Escuela Mexicana. Las nuevas corrientes propulsaban el internacionalismo como una vía de expresión manifestando así su deseo de mostrar una especie de contrapartida frente al oficialismo de esta última.

La maestra Rita Eder en su texto introductorio al catálogo de la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* hace un análisis sobre el concepto, ubicando a Octavio Paz como su creador a partir de un texto escrito en 1950 dedicado a la obra de Rufino Tamayo.¹² Paz ayudó de esa manera a “identificar un movimiento de cambio y rompimiento con tradiciones visuales ya estancadas e identificadas con la Escuela Mexicana de Pintura.”¹³ Si como el poeta menciona, para pertenecer a la modernidad no era necesaria la homogeneización, entonces los artistas de la *Ruptura* (Felguérez entre ellos) se caracterizaron por tener una variedad de lenguajes plásticos en la obra de cada uno aunque con un fin en común, en este caso, la búsqueda de nuevas vías de expresión artística. Y como el mismo Felguérez mencionaría más tarde al rememorar aquellos años, los artistas podían

¹² Rita Eder, “Introducción general”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (Catálogo de la exposición), ed. Rita Eder (México: UNAM/Turner, 2014), 26. El texto al que se hace alusión es: Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, en *México en la obra de Octavio Paz, vol. III. Los privilegios de la vista*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 323-334.

¹³ *Ídem*.

decir que eran “mejores y más actuales” y, además, ver todo como el inicio de algo nuevo, en sus palabras: “Liquidado el problema con la Escuela Mexicana, el futuro era nuestro.”¹⁴

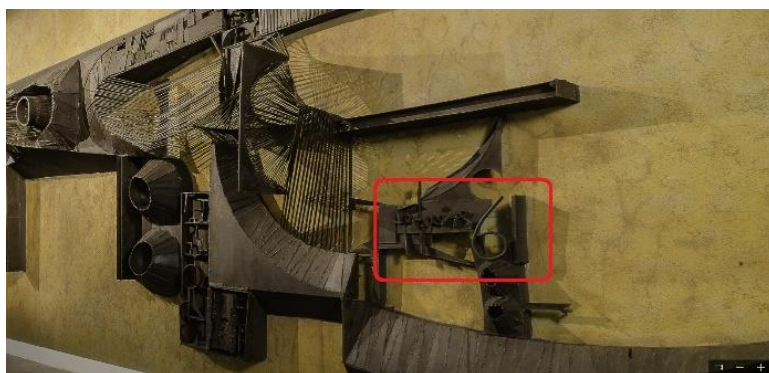
El Mural

Dentro de este contexto, la obra de Felguérez en el cine Diana aparecía como una nueva forma de realizar murales.

El *Mural de hierro* es una obra que abarca 108 metros cuadrados de superficie. El ensamblaje de las piezas metálicas fue colocado sobre un muro, al parecer pintado con un tono dorado y chorreado con óxido. En él se confunden recortes de placas, trozos de vigueta, pedazos de tubo y cabezas de remache. Las formas del relieve presentan líneas rectas que en ocasiones van acompañadas de algunas curvas, mismas que han sido dadas por las piezas metálicas y que dan equilibrio a todo el conjunto, pues no hay un punto donde esas partes se aglomeren en mayor número que en otro. Aun siendo una obra de gran tamaño y con un enorme peso por el material que lo compone, el relieve se percibe como ligeramente colocado sobre el fondo y aún pareciera estar flotando por encima del suelo. El tono claro del fondo contrasta con el ocre más oscuro del metal resaltando así el trabajo escultórico del artista. Y si bien se trata de una obra no figurativa, eso no impide que se le pueda leer como un conjunto que posee ritmo y armonía en su interior, logrados con lo que alguna vez fueron desperdicios metálicos. Incluso la firma y el año de elaboración han sido encajados en el relieve casi

¹⁴ Manuel Felguérez, “La Ruptura, 1935-1955”, en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, ed. Martha Fernández y Louise Noelle (México: UNAM-IIE, 1998), 398. Existen también otros textos importantes que han hablado sobre la *Ruptura*, entre ellos: Teresa Del Conde, “La aparición de *La Ruptura*” en *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, (México: Siglo XXI Editores: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014) y el libro de Lelia Driben, *La aparición de la Ruptura y sus antecedentes* (México: FCE, 2012), sólo por mencionar algunos.

perdiéndose en él pero puestos en un sitio donde son percibidos sin desentonar con el resto del conjunto.¹⁵



Detalle de *El Mural de hierro* en el MUAC durante la exposición *Desafío a la estabilidad*, 2014. Sin autor, Archivo MUAC. El recuadro marca el lugar donde se ubican la firma y el año de elaboración: “Felguérez, 61”.

Con estas características el mural presentó una nueva manera de trabajar sobre un muro, pero aquí es necesario señalar un punto importante ya que Manuel Felguérez recuerda en un texto una obra de Carlos Mérida que antecede a la suya:

Otro acontecer igualmente significativo fue cuando Carlos Mérida cubrió con cerámica el edificio de Recursos Hidráulicos en el Paseo de la Reforma, obra del arquitecto Pani. Esa extraordinaria obra que *inauguraba otro concepto del muralismo* fue mandada destruir aun antes de acabarse, por “no gustarle” a algún alto funcionario.¹⁶

La obra referida fue hecha en 1949 y constaba de mosaicos de placas esmaltadas a manera de friso que adornaban el ya mencionado edificio de Recursos Hidráulicos.¹⁷ Sin

¹⁵ Si bien algunas partes del mural cambiaron con el traslado del cine al museo, considero que eso no afecta de manera sustancial a la pieza y a su apreciación como un todo. De igual manera omito hacer una comparación puntual del mural en ambos sitios pues los objetivos de este trabajo suponen otros puntos.

¹⁶ Manuel Felguérez, “La Ruptura, 1935-1955”, en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, ed. Martha Fernández y Louise Noelle (México: UNAM-IIE, 1998), 395. Las cursivas son mías.

¹⁷ Louise Noelle, “La obra mural de Carlos Mérida. Relación de un desastre”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 58, (1987), 130.

embargo, la pieza fue retirada, pues el funcionario que menciona Felguérez era el presidente en turno, Miguel Alemán, a quien las figuras le parecieron extrañas. Esta obra que Felguérez recuerda como punto de partida para un nuevo muralismo resulta así un antecedente del *Mural de hierro*, en tanto se presentaba como una pieza no figurativa, algo no visto hasta ese momento en otros murales.¹⁸



Edificio de Recursos Hidráulicos de los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, 1952. En esta foto se ve el edificio con las platabandas de mosaicos de metal esmaltado en proceso de colocación, poco tiempo después fueron retiradas. Imagen tomada de: Louise Noelle, "La obra mural de Carlos Mérida. Relación de un desastre", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 58, (1987).

La pérdida de esa y otras obras de Carlos Mérida (entre ellas los frisos del Multifamiliar Miguel Alemán, de las que sólo se conservan algunos en la zona de la guardería y las del Multifamiliar Benito Juárez perdidas a consecuencia del terremoto de 1985) llaman la atención hacia lo importante que resulta la conservación y preservación de obras murales, tal como es

¹⁸ *Ibíd.*, p.130 De acuerdo con la autora del artículo ese trabajo de Mérida fue el primer mural abstracto del arte mexicano.

el caso del *Mural de hierro*. Aún así y sin olvidar los trabajos pioneros de Carlos Mérida en cuanto a obras abstractas, el *Mural de hierro* llamaría la atención precisamente por estar elaborado de una manera no vista por muchos hasta esos días y las reacciones que surgieron luego de su inauguración es el punto a revisar a continuación.

En una entrevista hecha el 4 de febrero de 1962, apenas unas semanas después de haberse inaugurado el mural en el Cine Diana, Felguérez dijo al periódico *Novedades* que inició el trabajo “sin la menor idea preconcebida” y además señaló al entrevistador: “Como ves, hay dos columnas que impiden apreciarlo completamente. Pero lo construí de tal manera, que cualquier segmento cuenta por sí solo.” Cuando se le preguntó si creía que la obra gustaría al público señaló: “Al público enterado y al semieducado les puede gustar. Cada día vendrán a la función unas 8,000 personas, lo que representa una extraordinaria difusión.” Y sobre la cuestión de qué título le daría, Felguérez finalmente respondió: “No tiene título. Para algunos amigos, es una serpiente emplumada. A mí, en lo personal, me recuerda a *La Invención Destructiva*.”¹⁹

De las respuestas a la entrevista se pueden sacar algunos puntos. El primero refiere al “ver” la obra, es decir, que estando en el interior del edificio y aunque no se pudiera abarcar todo el mural con una sola mirada al estar obstruido por un par de columnas, las secciones de la pieza contaban con autonomía propia, lo que dejaría en el espectador la libertad de escoger

¹⁹ La entrevista la consulté en: Sin autor, “Manuel Felguérez, El más extraordinario mural que se haya realizado en el mundo”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 4 febrero, 1962, 2 y 6. Tomé en cuenta esta fuente por ser la más cercana a la fecha en que se inauguró el mural y en la que es el artista mismo quien habla. Los periódicos revisados fueron *Excelsior* y *Novedades* en los meses de diciembre de 1961 y enero-febrero de 1962.

Sobre el nombre *La invención destructiva*, este proviene de un filme checoslovaco de ciencia ficción de 1958, dirigido por Karel Zeman y cuyo título Felguérez usó para una obra mural posterior.

en qué parte comenzaría a revisarla. Ya que no es una narración lo que se veía plasmado, el mural no perdía sentido si el espectador lo veía por partes. Otro punto es el público, pues Felguérez hace referencia a uno “semieducado” al que podría interesarle y eso, a mi modo de ver, sugiere la posibilidad de que el mural estaba dirigido a quienes conocían otros murales o que estaban de alguna manera inmersos en el ambiente cultural de la época, aunque la cantidad de asistentes a cada función (8, 000) ofrecía que el mural lo observara cualquier persona que llegara al cine, de ahí la importancia de su difusión por esta vía. Además, creo que al no tener un título específico la obra ofrecía la posibilidad de que cada persona pudiese ver y encontrar distintas formas en la chatarra o que estas fuesen importantes sólo por la manera en que el artista les dio coherencia. En cierto modo parecía que al artista no le importaba mucho la opinión del público y por eso dejaba abierta cualquier posible interpretación.

Como obra de arte público el mural era algo novedoso y para quienes asistían a las salas de cine hacía que el lugar se revistiera de un elemento que completaba la experiencia de “ir al cine”. Vale la pena tomar ahora el testimonio de un par de personas que lo vieron durante los años cincuenta.

La licenciada Cecilia Gutiérrez, quien actualmente trabaja en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM recuerda las obras de Felguérez en el cine Diana y la de Carlos Mérida en el cine Manacar. Según su testimonio: “saber que el cine tenía una obra de arte, como las de Mérida y Felguérez, lo convertían en un lugar muy especial”.²⁰ Si bien no tiene recuerdos más precisos sobre la forma de la pieza en aquel momento, sí tiene presente que ésta marcaba una diferencia del cine Diana respecto a otros y

²⁰ Entrevista a la licenciada Cecilia Gutiérrez, Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas, 20 de agosto 2015.

que la experiencia de ir a ver una película se complementaba con la obra mural, de manera similar a lo que la pieza de Carlos Mérida lograba en el Manacar.²¹

Por otro lado, para el maestro Fausto Ramírez, reconocido investigador, en ese momento la obra de Felguérez también fue algo novedoso. Recuerda algunos aspectos de lo que apreció como espectador en el cine Diana en la década de los sesenta:

Lo usual eran los grandes cines, el cine Diana era un cine suntuoso, de gran tamaño, que aún existe pero ya transformado. (El mural) no se ubicaba propiamente en el vestíbulo, sino subiendo unas escaleras, de manera que tenía un tiro visual muy bueno desde que uno entraba al cine. Era algo que sí llamaba la atención.

En esa época yo aún no estudiaba Historia del Arte. Quiero decir esto porque *no lo veía yo con ojos más formados* sino simplemente con los ojos del espectador. Y sí era un mural que llamaba la atención definitivamente.²²

La presencia del mural no podía pasar desapercibida para los asistentes, incluso para aquellos que no tuvieran unos ojos “entrenados” en el campo del arte, simplemente era algo que captaba la mirada del espectador. Además, el maestro Fausto Ramírez recuerda que el mural complementaba la experiencia, que también llama de “ir al cine” y cómo este tipo de edificios eran decorados muy similarmente entre sí, situación que el Diana y la obra de Felguérez ayudaron a cambiar:

²¹ *Ibid.* La licenciada Gutiérrez recuerda que la obra de Mérida tenía una serie de colores que la hacían muy vistosa y que servía como telón a la pantalla de cine; quienes asistían a las primeras funciones podían ver el momento en que se abría plegando distintas secciones.

²² Entrevista al maestro Fausto Ramírez, Instituto de Investigaciones Estéticas, 17 de junio 2015. Las cursivas son mías.

El cine Diana fue uno de los primeros en utilizar el sistema de 70 mm para proyectar películas; por eso asistir a ver un estreno era una experiencia cinematográfica importante.

Habitualmente las decoraciones eran exóticas (El Palacio Chino) como imitando casas en estilo chino, o bien estos cines decorados con grandes estatuas tipo clásico como en el Metropolitan o en el Ópera. Eran un tipo de decoración ecléctica, muy convencional, muy académica. Que sí impresionaban porque eran decoraciones que uno no tenía en su casa. Ir al cine era toda una experiencia. En cambio el cine Diana tenía una decoración mucho más contemporánea.

Valdría la pena pensar un poco en la decoración de un cine con una obra de vanguardia. En el cine Manacar el telón estaba diseñado por Carlos Mérida. Creo que también el Diana estableció una novedad en la forma de decorar el cine.

Las formas que escogió Felguérez, esta especie de prismas, me recordaban los proyectores de cine. Uno asociaba el mural con lo que iba a ver, en el sentido de la máquina de proyección. Se perdió algo de esto en el traslado del mural.²³

Con este par de testimonios podemos decir que el *Mural de hierro* no era siempre visto con atención por los asistentes a la sala de cine, aunque claro, la importancia que cada persona le daba era distinta, ya fuese observada y analizada o considerada simplemente como un elemento más en la experiencia de ir al cine durante los años cincuenta y sesenta. Para las personas entrevistadas lo hecho por Manuel Felguérez merece especial atención por su innovación en esos años, pues además de ser una decoración para el cine establecía una relación al estar en el mismo espacio con sus espectadores.

Y así como el público educado o semieducado del cine Diana reaccionó ante el mural también lo hicieron quienes estaban totalmente dentro del cambiante ambiente cultural del

²³ Entrevista al maestro Fausto Ramírez, Instituto de Investigaciones Estéticas, 17 de junio 2015.

momento, entre ellos periodistas, escritores y otros artistas. A continuación recojo algunas de esas opiniones.

Una nota de 1962 firmada por Salvador Pinoncelly²⁴ habla de la composición del mural, poniendo énfasis en la forma y composición “expresadas con radical tratamiento” y destacando la importancia de la imaginación de Felguérez para realizar la obra.²⁵ En distintas partes de la nota el autor habla de “la escultura” refiriéndose a la obra y destaca los relieves logrados con el metal, mismos que “llevan al ojo a un rítmico movimiento, muy agradable, a través de curvas alabeadas.” Comenta que todo está sobre un muro aplanado con cemento blanco y oxidado con lo que incluso la obra se puede confundir con la esculto-pintura. Y algo interesante es que el periodista habla de la iluminación que acompañaba al mural, logrando con ello que la pieza se vea, dice, “ligera y transparente”. Sin duda, los materiales y la forma en que la pieza se realizó era lo más llamativo para la prensa de los años sesenta.

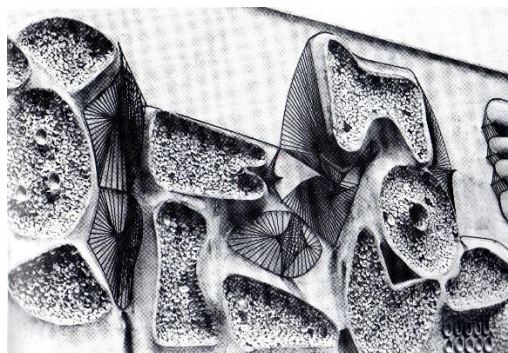
Cabe aquí señalar que en fecha más reciente Juan García Ponce comentó que Felguérez utilizaba las formas que el metal le sugería y de esa manera les iba dando sentido sobre el muro, es decir, la materia es la que dicta la composición.²⁶ Aunque esta forma de trabajar nos parezca hoy en día algo que podemos entender más fácilmente, para 1962 esto podía causar en algunas personas cierto desconcierto, pues se trataba de una obra en un lugar público con formas abstractas y con materiales poco comunes para una obra así, en este caso la chatarra de hierro. En fechas posteriores a 1962 Felguérez hizo otros murales como *Canto*

²⁴ Salvador Pinoncelly (1932-2007), fue fundador del grupo Polignós, nombre por él inventado y que da referencia a un cercano grupo de colaboradores con doble carrera: Ramón Vargas, estudiante de arquitectura y filosofía, Alberto Híjar, estudiante de química y filosofía y el pintor y psicólogo José de Jesús Fonseca. Posteriormente también sería uno de los fundadores del Curso Vivo de Arte. Fue colaborador de la revista *Urbe*, otrora suplemento de urbanismo que editaba *Excelsior* con la dirección del arquitecto Enrique Cervantes, de la revista *Calli* y más tarde de *Arquitectos de México*, donde aborda desde crítica teórica hasta su necesaria reflexión histórica.

²⁵ Salvador Pinoncelly, “Un mural de Felguérez”, en *Excelsior*, 21 enero, 1962, 6.

²⁶ Juan García Ponce. *La aparición de lo invisible* (México: Editorial Aldus, 2002), 199.

al océano en el Deportivo Bahía o el que se encuentra en la Confederación de Cámaras Industriales (Concamin), lo que deja ver las posibilidades que el mural del Diana ofreció para la realización de obras murales.



Detalle del mural *Canto al océano*, 1963. Imagen tomada de *Manuel Felguérez, Muestra antológica*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

Volviendo a las opiniones, esta vez se trata de una emitida por un artista. Juan O’Gorman, arquitecto y pintor, afirmó que el arte de aquella época se convertía sólo en plástica hecha por “especialistas intelectuales” y para ser comentado y admirado por los mismos, lo que a su vez se traducía en “deformar la realidad o mariguanear con ella”.²⁷ Y otros fueron mucho más radicales, como Antonio Rodríguez, que comparaba al mural con los montones de chatarra en que las ciudades de Nagasaki e Hiroshima habían sido transformadas luego de sufrir la caída de la bomba atómica. Incluso, algunos vieron en el mural –como Felguérez recordaba en la entrevista mencionada líneas arriba- la representación de Quetzalcóatl, tomando la parte izquierda como la cabeza de una serpiente.²⁸ Algo de la revaloración de lo prehispánico que había tenido lugar años antes parece asomarse en este tipo de interpretación.

²⁷ Juan O’Gorman, “El plasticismo, mistificación de la pintura”, en *Diorama de Excélsior*, 18 febrero, 1962, 6-8.

²⁸ *Ídem*.

Con estos testimonios es posible entender que el *Mural de hierro* era una obra que generaba distintas reacciones en quienes lo veían dentro del cine Diana: desde quienes trataban de entender aquella composición hecha con fierros, quienes veían en el trabajo del artista un elemento importante para una obra así, los que encontraban una serpiente emplumada y hasta quienes terminaban por compararlo con los vestigios de un desastre. Sin embargo, tal variedad de opiniones nos deja ver que la pieza, precisamente por sus formas y los materiales con que fue hecha marcaba la posibilidad de realizar murales de manera distinta a como se había hecho antes, pues el Felguérez escultor de esos años supo trabajar los materiales para darles orden y sentido. Pero, al mismo tiempo se debe recordar el papel pionero de Carlos Mérida con sus murales abstractos.

Como se ve, el *Mural de Hierro* había dejado de ser una mera decoración en un edificio donde las personas asistían a convivir y ver una película, para convertirse en una obra de arte que merecía ser comentada y analizada.

Por otro lado, en la actualidad, Manuel Felguérez hace memoria de aquellos años donde las obras abstractas se veían como algo contrario a los presupuestos de lo hasta entonces vigente y señala: “Según la crítica nacionalista de la época se trataba de un caso "del arte por el arte" o sea de algo totalmente contrario a lo que fueron los enunciados de la Escuela Mexicana.”²⁹ Y no parece extraño que se le haya considerado así, puesto que se trata de un ejercicio estético más que de un trabajo con mensaje social o de algún tipo de crítica, como también se señalará más adelante y que para ese momento era lo “común” en el arte. La recepción del *Mural de hierro* luego de su inauguración en 1962 fue para algunos de aceptación y para otros de rechazo pero teniendo como fondo su innovación y las diversas

²⁹ Respuesta de Manuel Felguérez recibida por el autor en un correo electrónico, 14 de noviembre, 2015.

reacciones que obras así provocan en el público de su tiempo. Y aunque no fuese importante para todo el mundo su innovación había quedado ya marcada.

III. LA RECEPCIÓN DEL MURAL EN LA ACTUALIDAD

Ahora bien, si lo recogido anteriormente da una visión global de las reacciones generadas apenas el mural fue inaugurado, lo siguiente es analizar un poco lo ocurrido en últimas fechas; es decir, habrá que referirse a lo que sucedió una vez que el mural fue trasladado al Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

Por principio, podríamos señalar que para quienes lo apreciaron en el cine y luego en la sala del museo hubo, sin duda, un cambio en la “apreciación” que se tenía de este. Me refiero aquí a dicho término (apreciación) como una experiencia más compleja que el “ver” la pieza, ya que esto implica no sólo el sentido de la vista, sino que aquí se complementa con el espacio que contiene la obra y que como es evidente, han cambiado: a saber, el cine Diana y la sala del museo. Cada uno juega un papel importante cuando el espectador se enfrenta a la obra.

Como parte de una exposición y siendo una de las piezas centrales de *Desafío a la estabilidad* el mural parecía mostrarse como resurgido. Para espectadores como la investigadora Teresa Del Conde, el mural, cuando se encontraba en el cine “de hecho no tenía tiro para ser calibrado, si lo veía uno a distancia, el mural se percibía arriba, en un espacio longitudinalmente más condensado que el que ocupa ahora. Si se le veía de frente, no podía captarse en su totalidad.” En cambio, en el MUAC el visitante luego de entrar a la sala recorría un pequeño pasillo y al dar la vuelta se encontraba de frente con la monumental pieza separada del suelo apenas unos centímetros y en un espacio tan amplio que se podía captar en su totalidad si el espectador tomaba la suficiente distancia para hacerlo, e incluso, la parte superior del mural una vez encerrada por el espacio del cine ahora se mostraba totalmente abierta. De estar en un espacio limitado el mural pasó a uno totalmente abierto y sin nada que obstruyese la vista del espectador. Al respecto el artista nos dice: “El mural se pudo apreciar con la misma

intensidad con que el público lo vio el día de su inauguración. La iluminación del Museo fue mejor que la original.”³⁰ La amplitud de la sala y las luces en la parte superior hicieron que el mural resurgiera en toda su magnitud frente a los espectadores que ya lo conocían y también ante aquellos que lo apreciaban por primera vez.



El *Mural de hierro* en el MUAC durante la exposición *Desafío a la estabilidad*, 2014. Sin autor, Archivo MUAC.



El *Mural de hierro* en el cine Diana. Sin fecha. Sin autor, Archivo MUAC. Nótese la línea horizontal en la parte superior de la foto que señala el espacio dentro del cine.

³⁰ Respuesta de Manuel Felguérez recibida por el autor en un correo electrónico, 14 de noviembre, 2015.

Como se ve en la primera fotografía las dimensiones de la sala se ajustan adecuadamente a las dimensiones del mural y dan una vista completa al espectador que, además, puede hacer un recorrido frente a la obra de un extremo a otro sin que haya objetos que lo obstruyan. Por el contrario, la segunda imagen muestra la pieza en un espacio mucho más limitado y con objetos frente a él, lo que hace más difícil su apreciación.

Es sabido que en el cine el mural estaba rodeado de objetos ajenos a un discurso artístico o museográfico, pero ya en el museo convivía con otras piezas³¹, puesto que la intención de la exposición era mostrar “propuestas artísticas novedosas y arriesgadas que transformaron los estereotipos y los cánones del arte mexicano”.³² Si en el cine la obra acompañaba a quienes ahí asistían como parte de una actividad social recreativa, en el museo funcionaba como punto clave de un discurso que resalta un momento de gran actividad artística de vanguardia y que se completa con otras piezas.

Por otra parte, investigaciones como la de Octavio Mercado, que se encuentra en un texto presentado en el XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte (publicado en 2014) afirman que para Felguérez “el desecho no es signo sino grafía”, con lo que el artista dirige la mirada al desecho metálico para descubrir los atributos formales que posee; al integrar cada parte en una especie de *collage* da una “segunda naturaleza a los elementos de desecho; la tuerca, el engrane, alguna vez parte de una maquinaria compleja son integrados en la obra y traen consigo la cadena de lugares y funciones que han ocupado en el tiempo.”³³ Es decir,

³¹ Frente a él se encontraba una recreación de *La ópera del orden* de Jodorowsky y la *Serpiente* del museo El Eco de Mathias Goeritz.

³² Rita Eder y Álvaro Vázquez Mantecón, “Procesos artísticos en México, 1952-1967. Desafiar a la estabilidad” en *Revista de la Universidad de México*, no. 122, (2014): 48.

³³ Octavio Mercado González, “Del fresco a la chatarra: el Mural de hierro de Manuel Felguérez” en *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte: Estéticas del desecho*. Ed. Nuria Balcells (México: UNAM-IIE, 2014), 221.

como si el artista fuese una especie de escritor que usa los materiales para “escribir” sobre el muro, integrándolos de forma tal que se crea algo similar a un texto sobre el mismo. De nuevo, lo que llama la atención de la obra en nuestro presente es la manera en que el artista trabajó con la materia, la escultura de Felguérez resalta en esta obra de grandes dimensiones donde se podría esperar ver un tema o una historia claros y, sin embargo, lo que vemos son trozos de metal considerados en un primer momento como desechos pero que con la acción del artista son reactivados obteniendo ahora una función de contemplación para quien ve el conjunto.

La doctora Teresa Del Conde, además de lo mencionado líneas arriba, escribió sobre el mural en su conocida columna del periódico *La Jornada*, esto apenas unos días después de la inauguración en el MUAC, en abril de 2014. La cita es larga pero vale la pena transcribirla así:

Si yo intentara referirme a mi visión inicial del mural en el cine Diana en fecha vecina a su estreno cotejando esa impresión con el impacto que me produjo verlo extendido en la sala 9 del MUAC estaría mintiendo o inventando, porque mi recuerdo del mural (no asistí al *happening* inaugural) es desleída, tuvo una cierta consecución por haber asistido varias veces al cine, pero eso no tiene parangón con la actual. *Recuerdo las anteriores percepciones sólo bajo la noción de que esto es nuevo, el muralismo figurativo ya se terminó.* Esa idea sí quedó, vagamente instaurada, quedó el conocimiento de que estaba realizado con material chatarra, de que su color era color óxido y para mi propio sentido de la visión, también había quedado la impresión (no reiterada actualmente) de que la iconografía de la obra tenía algo que ver con el quehacer cinematográfico y posiblemente eso haya sido cierto, sólo que en este nuevo contexto, la obra rebasa con mucho esa circunstancia y lo que uno desearía es que se quedara

para siempre donde está ahora para poder advertir mientras el tiempo de vida alcance, a quien se preste a escuchar, que hay que conocerlo.³⁴

Este testimonio muestra la visión de que el mural fue el punto de partida para un nuevo muralismo, sobre todo por el material escogido, aunque, como ya se ha visto el trabajo de Carlos Mérida parece anteceder a lo hecho por Felguérez; y recuerda también a lo dicho por el maestro Fausto Ramírez quien de igual manera rememoraba una cierta relación entre la chatarra del mural y los instrumentos cinematográficos.³⁵ La sala del museo permite, para quienes conocieron el mural en el cine, recordar estas relaciones que además subrayan la importancia de la pieza. Regresando a las fotografías de la página 30, el fondo y la iluminación de ambos espacios resaltan lo “escultórico” de la obra, ya que el tono café de las piezas metálicas contrasta con el amarillo del fondo, esto aun cuando el artista consideró como mejor la iluminación del museo.³⁶

También en el marco de la exposición *Desafío a la estabilidad*, Manuel Felguérez recibió un reconocimiento de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) “en homenaje a sus trascendentes aportaciones a la creación artística”. TVUNAM realizó un video donde es el propio artista quien habla de su obra, como también lo hacen otras personas, entre ellas Juan Villoro y Vicente Rojo.

Refiriéndose a la pintura, Felguérez menciona en ese video que su creación inicia “a partir de la nada”, lo que quiere decir que cuando comienza una obra puede no tener una idea

³⁴ Teresa Del Conde, “Desafíos en el MUAC/ I”, *La Jornada*, martes 29 de abril de 2014, 5a. Las cursivas son mías.

³⁵ La relación entre una obra mural de Felguérez y el cine también se encuentra en *La invención destructiva* de 1964, en la que el artista tomó el título de un filme para su pieza como ya se ha dicho en una nota anterior. El cine, la obra plástica y su contenido que recuerda a las máquinas cinematográficas son una línea interesante en la producción de Felguérez que parece iniciar en el cine Diana.

³⁶ Respuesta de Manuel Felguérez recibida por el autor en un correo electrónico, 14 de noviembre, 2015.

previa, de la misma forma que en el mural serán los materiales los que van desarrollándose para crear conjuntos. Juan Villoro, reconocido escritor, menciona que la generación de Felguérez “se abre a las formas que no necesariamente se tenían que reconocer como nacionales” y donde el discurso tenía como última referencia la geometría “que no tiene una patria específica o un color específico sino que es el alfabeto del mundo.” El *Mural de hierro* puede verse como un conjunto geométrico que si bien no puede ser entendido al tratar de elaborar un sentido sobre él, sí puede apreciarse desde la parte visual con un orden plástico bien establecido. En la opinión de Felguérez, el mural representa “el fin de algo y el principio de algo”.³⁷

Además de todo lo anterior, cabe destacar la importancia que el MUAC ha dado a la pieza desde su relevancia histórica; como obra clave en la trayectoria de Felguérez y en el arte mexicano del siglo XX, así como su trascendencia por ser un objeto que conjunta la postura crítica y el entrecruce de propuestas culturales propia de los jóvenes creadores de la época. Y en el mismo plano, lo necesario que resulta darlo a conocer al público en general, tal como sucedió mientras el mural estuvo colocado en el cine Diana.³⁸

Manuel Felguérez sabe que el “efecto estético” que el mural pueda causar hoy es absolutamente diferente del que tuvo en su momento. Por tanto, la idea que desde un principio le llegó a la mente, la inspiración para crear esa obra, siempre estuvo dirigida a un ejercicio voluntario de creación:

³⁷ El video al que hago referencia y del que he extraído las opiniones anteriores lleva el título de *Manuel Felguérez. Artista plástico y dura* sólo 11 minutos. Fue realizado por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y TVUNAM con motivo de la entrega del Reconocimiento Universitario a Felguérez en 2014. La Mtra. Pilar García amablemente me facilitó una copia del material.

³⁸ “Justificación adquisición mural de hierro”, Archivo MUAC, 2014. La Mtra. Pilar García me ha señalado que el mural no ha sido retirado de la sala del MUAC, únicamente se cubrió para seguir con las exposiciones en el museo.

El impacto inicial fue básicamente estético. El arte es creación y en su presentación original este enunciado fue básico. Nuevos materiales con que se construyeron nuevas formas en un espacio comunicativo diferente. No un palacio sino un cine. Su intención nunca fue didáctica sino cien por ciento artística.³⁹

Por su parte el arquitecto Leopoldo Gout, encargado de realizar el cine Diana, rememora su amistad con Manuel Felguérez y cómo fue su participación con el artista para hacer el mural:

Soy amigo del señor Felguérez desde niños, éramos *boys scouts*. Él fue a Europa a un campamento scout y luego de regresar me dijo que iba a ser escultor. Pasado el tiempo yo me volví arquitecto, me dieron a hacer el cine Diana. Yo inventé que Felguérez hiciera en el vestíbulo del cine un mural, a mí me parecía que era lo indicado. Nos pusimos a trabajar, pintamos el muro con pintura oxidada. El fierro se pintó con una pátina que descubrió el señor Felguérez.⁴⁰

Según las palabras del arquitecto Gout los dueños del cine querían en un principio fotografías de Chapultepec pero él impuso a Felguérez y su obra; lo que contrasta con algo mencionado al inicio de este ensayo, pues parece que en realidad fue Manuel Felguérez quien tuvo la idea de realizar un mural en el espacio hasta entonces vacío del vestíbulo del cine y no fue el arquitecto quien “inventó” esa propuesta. Sin embargo, la colaboración de ambos fue de suma importancia para que el *Mural de hierro* se llevara a cabo.

³⁹ Respuesta de Manuel Felguérez recibida por el autor en un correo electrónico, 14 de noviembre, 2015.

⁴⁰ Entrevista al arquitecto Leopoldo Gout, Ciudad de México, 20 de febrero 2016. Por desgracia el arquitecto no conserva ningún registro fotográfico de su trabajo con Felguérez durante la realización del *Mural de hierro* ni del día de la inauguración.

Por otra parte, al preguntarle acerca de la reacción del público hacia el mural el arquitecto señala: “era de sorpresa y el mural se veía precioso, igual que como se vio en el museo. [Las personas] no entendían qué era, pero les gustó. Yo quería que el mural se integrara al edificio y lo logré.”⁴¹ Reiterando lo que ya se ha visto, había en aquellos años un extrañamiento hacia un mural abstracto pero no por ello era desagradable al público. Además, asistir a un cine en los años sesenta y en años anteriores constituía un tipo de convivencia al que hoy ya no estamos acostumbrados y que para la obra de Felguérez trajo una serie de problemas. Por ello el arquitecto Gout considera lo afortunado de rescatar el mural para una nueva exhibición:

La compañía de cine que actualmente proyecta películas en el Diana tapaba el mural con los anuncios de las películas recientes, no había ningún tipo de mantenimiento, ningún respeto hacia la obra. De repente aparece el MUAC con un gran muro y con las ganas de volverlo a exhibir para que la gente se dé cuenta que es obra de arte y no un “adornito” para un vestíbulo. En el museo se veía perfecto pues tiene la distancia para verlo perfectamente.⁴²

A partir de su traslado, e incluso antes, el *Mural de hierro* se ha reactivado como una obra de arte importante para comprender la segunda mitad del siglo veinte mexicano. El descuido que presentaba en el cine Diana en años recientes hacía necesaria su recuperación de forma material, pero también el de su presencia como testimonio histórico de un momento de cambio. Para quienes lo trasladaron al museo y para quienes han rescatado su memoria a

⁴¹ Entrevista al arquitecto Leopoldo Gout, Ciudad de México, 20 de febrero 2016.

⁴² Entrevista al arquitecto Leopoldo Gout, Ciudad de México, 20 de febrero 2016.

través de un estudio o una reseña el mural resurge para hacer evidente lo importante que resulta su preservación.

IV. *EL MURAL DE HIERRO* COMO OBRA PÚBLICA

Ya se han revisado brevemente dos momentos en la historia del mural de Felguérez, haciéndolo desde el público que lo ha visto tanto en el cine como en el museo o en ambos lugares. Ahora considero necesario analizar un poco su carácter de “obra pública”.

Un acierto en la ficha del catálogo de la muestra *Desafío a la estabilidad* es revisar la pieza desde lo que sucedió el día de su inauguración, es decir, el *happening* hecho por Alejandro Jodorowsky:

El evento dio inicio con un espectáculo de luz y una intervención sonora del baterista Mike Salas (hijo del promotor cultural Miguel Salas Anzures) sobre las piezas metálicas del mural. Después de esa introducción, los actores entraron en grupos compactos leyendo un texto escrito por el propio Jodorowsky.⁴³



Manuel Felguérez frente al *Mural de hierro* (1961). Imagen tomada del catálogo *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967.*, editado por Rita Eder. México: UNAM-Turner, 2014.

⁴³ Angélica García Gómez, “Manuel Felguérez y Alejandro Jodorowsky”, *op. cit.*, 108. El arquitecto Leopoldo Gout recuerda que el poema eran frases sin ningún sentido pero aún así se trataba de frases con ritmo.



Fotografías del *happening* de Alejandro Jodorowsky, *Poema dinámico para un inmóvil de hierro* (1962). (Izquierda) Imagen tomada del catálogo *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967.*, editado por Rita Eder. México: UNAM-Turner, 2014 y (derecha) fotografía de Úrsula Bernath. Archivo MUAC.

La relación entre ambos creadores inició en el teatro en 1960 y continuó en fechas posteriores a lo realizado en el cine Diana, como el “efímero” hecho en el Deportivo Bahía que albergaba el *Canto al océano* de Felguérez.⁴⁴ Esto supone que si bien con las acciones o *happenings* hechos, Jodorowsky y Felguérez encontraban un terreno de experimentación donde el espacio escénico y la obra plástica se conjuntaban, también estaban revistiendo a los murales de algo que ningún otro había tenido: una intervención directa sobre la obra. Con ello, el público podía percibir una obra mural de una forma muy distinta a como sería sólo ver una pintura sobre un muro; al menos en la inauguración del *Mural de Hierro*, este se presentaba como algo con lo que se podía interactuar. De ahí la novedad que tenía como una obra en un espacio público.

Al estar en el cine Diana el mural de Felguérez quizá no podía ser tocada directamente por el público, pero sí formaba parte de la constante actividad social que un edificio como ese supone. Recordemos los testimonios de la primera y segunda sección donde al mural se le

⁴⁴ Felguérez formó en 1961 parte del grupo Teatro de Vanguardia y Teatro Pánico de Jodorowsky. Durante cinco años realizaría veinte escenografías, entre ellas: *La sonata de los espectros* de Strindberg, *La lección* de Ionesco y *Fando y Liz* de Arrabal. El Teatro de Vanguardia sería el encargado de realizar el *happening* en el Cine Diana.

tiene presente por ser otro elemento dentro de toda la experiencia de ir a ver una película. Tal actividad por supuesto que era muy distinta a lo que pasa en la actualidad como también ya se ha visto, pero vale la pena recuperar algunos elementos más.

Visitar una sala de cine implicaba transportarse a una realidad distinta a la de la vida cotidiana y podía tardar casi un día completo, era una actividad familiar y de convivencia.

“Una vez finalizada la función cinematográfica, el tránsito del mundo de la ficción a la realidad de esa linterna mágica que sigue siendo el cine, se suavizaba por los espacios de la sala: los pasillos alfombrados, la amplitud del anfiteatro, la acogedora penumbra de los altos plafones y las luces bañándolos tersamente, los amplios *fóyers* y el bullicio del encuentro en sus vestíbulos externos, con esos espectadores del ensueño que estaba por repetirse enésima vez, entre sus amplias paredes”.⁴⁵

Así describe Humberto Ricalde lo que sucedía en cines como el Diana en el México de los años cincuenta y sesenta. Tal era el ambiente que rodeaba al mural de Manuel Felguérez y del cual era partícipe.

El mismo autor destaca que “el factor ambiental y psicológico formaba parte irrenunciable del planteamiento programático de su proyección. Eran [los cines] un espacio de convivencia social, de esparcimiento”.⁴⁶ Además, las salas cinematográficas eran ideadas por grupos de empresarios, arquitectos, técnicos, artistas plásticos y constructores, es decir, había una interdisciplina para su creación. Eran escenarios, algunas salas tenían estatuas de yeso

⁴⁵ Humberto Ricalde, “Prólogo: Los lugares de ensoñación” en *Espacios distantes... aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, ed. Francisco Haroldo Alfaro Salazar y Alejandro Ochos Vega (México: U.A.M.-Xochimilco, 1997), 11.

⁴⁶ *Ibíd.*, 12.

(como lo recuerda Fausto Ramírez), otras simulaban paisajes, tenían fuentes espectaculares o, como el Diana, contenían una obra mural. “Ir al cine” era sinónimo de toda una experiencia: las familias se arreglaban con sus mejores ropas para pasar toda la tarde o toda la noche viendo películas tan largas como *Ben-Hur* o *Los diez mandamientos*, todo en un formato de 70 mm, sonido estereofónico y una pantalla devoradora de panavisión.⁴⁷ Como ya lo había hecho Carlos Mérida en los edificios multifamiliares, y también en el cine Manacar, el mural de Felguérez permitía una interacción mucho más cercana entre el espectador y la obra al estar alojado en un lugar de convivencia social de la cual era parte importante.



Recorte de periódico sin fecha. Imagen tomada de “Justificación adquisición mural de hierro”, Archivo MUAC, 2014.

Si tomamos en cuenta que el *Mural de hierro* es el punto de partida para que Felguérez realice obras murales en espacios públicos debemos mencionar algunos otros ejemplos que siguieron a la obra del cine Diana, donde también se distingue la gran creatividad del artista.

⁴⁷ *Ídem.*

Canto al Océano (1963) y *La invención destructiva* (1964) son las obras que siguen al *Mural de hierro*. El primero elaborado con conchas de ostión y madre perla y, el segundo, compuesto con fragmentos de maquinaria y latón. También está la celosía del Museo Nacional de Antropología (hecha de aluminio en el patio y de madera en el vestíbulo) o el mural en la Universidad La Salle, este último hecho ya en el año de 1991. Felguérez también fue parte del grupo creador del *Espacio escultórico* de Ciudad Universitaria realizado a finales de los años setenta y su obra la podemos encontrar lo mismo en la Rectoría de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) que en la Avenida Reforma con su *Fuente de la República*. Mas allá de encontrar afinidades formales entre estas obras me parece que marcan una línea en la producción de Felguérez donde la experimentación con distintos materiales se hace presente.

Regresando al punto, la presencia de un público bastante amplio en el cine Diana, aún con el extrañamiento de ver una obra abstracta, logró que la pieza formara parte de todo lo que implicaba ir al cine y que no fuera sólo un complemento más de dicha experiencia. Esa búsqueda de relacionar a la obra con el espectador parece estar igual de presente en los ejemplos mencionados anteriormente.

Y ya que se está hablando del aspecto público de la obra de Manuel Felguérez, me parece importante revisar brevemente otro ejemplo donde una pieza fue removida de su sitio original y desplazada a uno nuevo, puesto que tal problemática es el eje del presente ensayo.

Barda Las Carretillas

En 1964 Felguérez había sido contratado para realizar la barda escultórica que se colocaría a las afueras del recién construido edificio de la presidencia municipal, conocido como El Palomar, en Nuevo Laredo, Tamaulipas. Desafortunadamente, en aquel tiempo la obra del artista titulada *Barda Las Carretillas* fue rechazada por las autoridades locales por ser

una pieza abstracta. Al parecer, fue el titular de la Junta Federal de Mejoras Materiales, general Topete Almada, quien rechazó por completo la obra argumentando que “era muy fea”.⁴⁸ Aunque la intención era tirar la obra al río esto no pasó gracias a la intervención del arquitecto Florentino Medina y a un grupo de mujeres encabezado por la señora Adela Franco, promotora cultural de la localidad. La pieza se rescató y fue reubicada a espaldas de El Palomar permaneciendo ahí hasta el año 1993 cuando finalmente fue donada al Instituto Tecnológico de Nuevo Laredo, que la tiene en su explanada principal hasta el día de hoy.⁴⁹



Recorte de periódico sin fecha. Imagen tomada de “Justificación adquisición mural de hierro”, Archivo MUAC, 2014.

⁴⁸ Damián Aviña, “La desvalorizada obra de Felguérez que querían tirar al río”, *Mosaico, Cultura y sociedad*, en www.revistamosaico.com/pieza-la-desvalorizada-obra-de-felguerez-que-querian-tirar-al-rio/, consultado en febrero de 2016. Agradezco a la maestra Louise Noelle haber llamado mi atención hacia esta obra de Manuel Felguérez.

⁴⁹ Es importante señalar que la pieza estuvo ubicada también en La Casa del Lago de Chapultepec, dentro de una exposición retrospectiva de Felguérez, como se puede ver en la imagen de esta página. No tengo la fecha exacta de este viaje de la pieza a la Ciudad de México pero puede suponerse que ocurrió en 1964, mismo año en que el artista la realizó y que fue antes de ser reubicada en su lugar actual.



Manuel Felguéz, *Barda Las Carretillas*, 1964. En su ubicación actual. Fotografías de Cristina Perera. Tomadas del sitio www.revistamosaico.com, consultado en febrero de 2016

Como se ve en las fotografías, *Barda Las Carretillas*, está hecha con fierro, elemento principal de las piezas que la componen (similar al *Mural de hierro*) y se ubica en un sitio donde la comunidad estudiantil del Tecnológico de Nuevo Laredo la puede apreciar. Sin embargo, la obra no recibe el valor que merece como pieza de arte y como patrimonio ya que, a pesar de no haber recibido pago alguno, Felguéz la donó a Nuevo Laredo pues la había realizado precisamente para las personas de ese lugar. Adela Franco, que en su momento ayudó a rescatar la obra dice:

“Hay que rescatarla. La fui a ver un día y estaba llena de papelitos, una cosa horrorosa, me dio tanta lástima. El maestro Felguéz ha hecho obras de suma importancia. El Museo Reyes Meza es maravilloso y es el lugar que se merece esa pieza, porque ahí la gente lo puede apreciar más. Sería maravilloso que fuera colocada en el jardín, entonces le daría mucho poder al museo también, porque contaría con la obra de alguien que dentro de 20 años tendrá un reconocimiento todavía más grande del que tiene ahora”.⁵⁰

⁵⁰ Damián Aviña, “La desvalorizada obra de Felguéz que querían tirar al río”, *op.cit.*

Así, parece que *Barda Las Carretillas*, aun con la incomprensión inicial por las autoridades y su posterior reubicación, se mantiene en espera de un sitio donde pueda ser apreciada por un público amplio. Su rescate por parte del Tecnológico de Nuevo Laredo es importante pues permitió la preservación de la obra, y aun con esto, el museo aparece como un espacio óptimo para conservar y difundir la pieza de un artista con relevancia nacional e internacional, tal como se ha visto en el testimonio puesto líneas arriba. En este caso la reubicación de la obra ha permitido en mayor grado la preservación de la obra, aunque aún hay problemas por resolver. Como el *Mural de hierro*, *Barda Las Carretillas* ha cambiado de sitio pero mantiene su carácter de obra pública, aunque su revalorización como testimonio artístico e histórico parece faltar.

La obra pública de Manuel Felguérez, como el resto de su producción, ha sido una vía más de experimentación, pero el *Mural de hierro* es una de las primeras muestras donde el artista rescata sus inicios de escultor y toma chatarra para colocarla sobre un muro, su gusto por trabajar con la materia de hace presente y su interés por colocar la obra en lugares con amplio público parece también tener ahí sus inicios.

A la pregunta de si hubo cambios sustanciales en el mural una vez que se le ubicó en el museo y si éste perdió o ganó valor, Felguérez ha respondido que:

“El espectador es otro pero el arte de todos los tiempos conserva su valor gracias a su contenido estético. Nunca se pierde, siempre se enriquece. En su traslado al museo se restauró de acuerdo a su forma original con exactitud, pues a través de los años el mural había perdido color, textura espacio visual en una agresión constante durante 50 años. El mural se pudo apreciar con la misma intensidad con que el público lo vio el día de su inauguración.”

El mural ha resurgido y se ha recuperado como cuando estaba en el cine aunque con su traslado al museo se ha enriquecido con la revalorización que de él se ha hecho, y aun tratándose de una pieza en comodato, tal vez la sala del museo sea el lugar propicio para su conservación, tanto material como de símbolo de una época y una generación de artistas.⁵¹ Trasladar una obra a un sitio nuevo puede favorecer a que no caiga en el olvido. Aunque debe entenderse que el traslado de piezas tan grandes como los murales de Felguérez supone un gran esfuerzo y colaboración entre distintas personas, lo cual, como en el *Mural de hierro* y *Barda Las Carretillas* hace que su movilidad se vea disminuida.

Pero surge también una nueva cuestión que se debe señalar respecto a lo que ocurre con el mural y su relación con el espectador en fechas más recientes. Las personas que asistimos a la inauguración de la exposición en 2014 fuimos testigos del trabajo hecho por el museo para recuperar de la manera más cercana a como fue ver el mural en el cine Diana. Sobre esto Manuel Felguérez, como se ve en sus anteriores palabras trasladó el mural de acuerdo a su forma original.

Desde mi punto de vista, que pertenece al de un espectador que ve la obra por primera vez y que, además, pertenece a una generación cuya experiencia de ir al cine ha cambiado respecto a lo que ocurría en los años sesenta, puedo decir que enfrentarse a una obra así causó una impresión fuerte, no sólo por sus grandes dimensiones, también por la iluminación que recibió y por todo el contexto cultural que rodeó a la obra mientras estuvo en el cine, principalmente en años cercanos a su inauguración.

⁵¹ Respecto a la pregunta sobre cuál sería para el artista el lugar donde le gustaría que permaneciera la obra Felguérez ha mencionado que: “dada su trascendencia y antigüedad me encantaría que permaneciera en el museo.” Respuesta de Manuel Felguérez recibida por el autor en un correo electrónico, 14 de noviembre, 2015.

Los cines de hoy en día se preocupan únicamente por la venta de los productos que ofrecen y ya no hay la posibilidad de siquiera pensar que alojarían una obra tan grande como un mural. El espacio del cine se piensa sólo como uno de venta y ya no como uno de convivencia entre personas. Así que conocer una obra de arte rescatada de un cine y llevada a un museo provoca en el espectador una visión más amplia de lo que implican las obras de arte en espacios públicos.

El mural estando en el museo podía ser visto por todo aquel que entrara a la exposición, de igual forma que todo aquel que entrara al cine Diana podía verlo mientras estuvo ahí. Y aquí cabe destacar que, debido a sus dimensiones ha tenido que permanecer montado en la sala de exposición desde su llegada en 2014 al MUAC. Es decir, en las exposiciones que han seguido a *Desafío a la estabilidad* el mural sólo se ha cubierto para montar otras obras y dar paso a nuevas muestras en el espacio de exposición. Con ello, el carácter público que tenía en el Cine Diana (puesto que cualquiera que entrara lo podía ver) por el momento ha quedado suspendido: la obra pudo ser vista y apreciada por cientos de personas mientras la exposición se mantuvo abierta, pero a su término ha quedado cubierta a la vista de los visitantes como esperando a que llegue otro momento idóneo, quizá con una nueva exposición para salir de nuevo a la luz.

A mi parecer, creo que ninguna otra pieza mural, al menos en México, ha tenido esta suerte de intermitencia en sus períodos de exhibición; el *Mural de hierro* ha pasado, al menos hasta el momento, de ser una obra pública a estar alejada de ese mismo ámbito. Un obra vista durante tantos años y por tantos espectadores, cargada de todo el contexto histórico que la ha rodeado en distintos momentos, ahora está a la espera de ser llevada de nuevo a la luz. Algo muy particular en una obra de arte.



Vista de la sala del MUAC que resguarda el *Mural de hierro*, 2015. Foto: Miguel Angel Ramírez

V. COMENTARIOS FINALES

Durante los años cincuenta y sesenta los medios - nuevos para ese momento - como la televisión, las revistas culturales, los suplementos en los periódicos y principalmente las galerías hicieron que surgiera un nuevo público para el arte; también hoy en día el uso del internet y la facilidad de acceso a casi cualquier información hacen que la experiencia de ver una obra como el *Mural de hierro* cambien por completo. Si como hemos visto, en el cine la pieza formaba parte de una actividad pública (asistir a ver una película) en el museo ha pasado a formar parte de un discurso también público y de revaloración de toda una generación de artistas y una propia, pues su papel central como obra pionera de un muralismo distinto se destaca mayormente, así como la parte histórica que conlleva. El contexto de la obra ha cambiado con su traslado a una sala de museo, principalmente se le ha revalorado y reactivado.

El espacio del cine no era un lugar expofeso para el mural, al contrario, se trató de una idea del artista para concebir una obra de arte en un sitio que de otro modo hubiese quedado vacío. En el caso del MUAC, este museo sí cuenta con un espacio que permite ver la obra en toda su magnitud, como ya sucedió en la exposición *Desafío a la estabilidad* en 2014. En ambos casos, el cine y el museo, la experiencia no era sólo visual, también podría decirse que era corporal pues el espectador tenía la posibilidad de desplazarse y ver la obra a detalle, ya que además se trata de una obra escultórica y no sólo una pintura sobre un muro. Este tipo de relación entre la obra y el espectador hacen que el trabajo de Felguérez se enriquezca aún más.

El mural tuvo un importante trabajo de revaloración por parte del MUAC y su conservación ahora resulta esencial. Y con ello se puede recordar que el traslado de obras de arte a ubicaciones distintas a la original no es nuevo. Basta recordar la enorme cantidad de obras escultóricas griegas en museos alemanes o ingleses o, en nuestro entorno más cercano,

el mural *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda Central* de Diego Rivera, situado primero en el Hotel del Prado y trasladado posteriormente al actual Museo Mural Diego Rivera, sólo por mencionar un ejemplo. En estos casos ha existido la preocupación por rescatar y preservar las obras, lo mismo que ha ocurrido con el mural de Felguérez en Nuevo Laredo y, por supuesto, con el *Mural de hierro* en la Ciudad de México.

Tal preocupación encuentra un antecedente importante, en cuanto a preservación y restauración en las famosas cartas de Quatremère de Quincy (1755-1849), teórico e historiador francés, dirigidas al venezolano Francisco de Miranda (1750-1818) en 1796, donde se pone a discusión la política de expoliación de Napoleón Bonaparte en Italia.⁵² Ya se advertía desde ese momento que al llevar las obras a un sitio distinto cambiaría su sentido y su lectura, y se hablaba de mantener a las mismas en su contexto original. Tales cuestiones nos siguen preocupando hasta el día de hoy.

Ubicando esto en México podemos retomar el mural de Diego Rivera debe debe su actual recinto a la desaparición del Hotel del Prado luego de los sismos de 1985. Ahora está en un lugar diseñado específicamente para resguardarlo y todo el tiempo se mantiene a la vista del público visitante, aquí lo importante es su conservación como una obra central del arte mexicano. Aunque el espacio que alberga la obra ha cambiado su carácter público se mantiene vigente.

El *Mural de hierro* también fue trasladado a una sala donde se creó un soporte para montarlo y aunque en ese tránsito de sala de cine a sala de museo algunos pequeños cambios en la composición hayan ocurrido, lo relevante es el esfuerzo del museo y del artista para reactivar de igual forma que se reactiva el público que la recibe. Bajo el contexto del museo la

⁵² Antoine Quatremère de Quincy, *Cartas a Miranda, sobre el desplazamiento de los monumentos de arte en Italia*, trad. Julieta Fombona, (Caracas: Instituto del patrimonio Cultural: 1998) 148 pp.

obra se puede conservar en buenas condiciones esté o no a la vista del público. Podemos señalar dos cosas sobre el *Mural de hierro*: la primera es que se trata de un mural "atrapado" dentro de la galería (por lo que su carácter público se pone en entredicho); y en segundo lugar, que es un mural cuya exhibición está sujeta a temporalidades, cosa que no pasa con ningún otro mural, salvo cuando los están restaurando o cuando están cerrados los edificios donde están.

Además el *Mural de hierro* destaca por la libertad creativa que muestra por parte de Manuel Felguérez, ya que de trozos de fierro que parecen no tener ningún sentido consiguió darles orden y crear una obra que hasta la fecha sigue causando un gran impacto en quien lo admira. Como se ha podido apreciar, no es una obra hecha para estar al aire libre, al intemperie, sino más bien en sitios cerrados como lo fue en su momento el cine y ahora el museo.

Así, son muchos los aspectos que un historiador del arte debe tomar en cuenta cuando se habla del traslado o movilidad de una obra. Las opiniones que genera, tanto del público en general como de especialistas, los lugares donde se ha ubicado o se ubica, las intenciones del artista al crear su obra, las personas y los eventos que la rodean, las impresiones que puede generar en espectadores de distintos años y contextos, su reactivación en la memoria colectiva y todas las implicaciones de preservación y rescate son algunos de los aspectos que he querido desarrollar, al menos brevemente, en el presente ensayo. Desde mi punto de vista, la revaloración de una obra como el *Mural de Hierro* de Manuel Felguérez debe acompañarse de todo un análisis histórico que tome en cuenta los puntos antes mencionados y otros más que pudieran surgir.

Finalmente, retomando la cita de Vicente Rojo que abre el presente texto lo deseable sería que el mural fuese colocado en un sitio que lo haga visible y que se rescate su valor como

uno de los trabajos más importantes de Felguérez y del arte mexicano de la segunda mitad del siglo veinte. Tal vez en un futuro se encuentre un recinto adecuado para poder exhibirlo ya sea en el MUAC u otro sitio de la Universidad Nacional como el Museo Universitario de Ciencias y Artes que también cuenta con espacio suficiente para conservar y mostrar una obra de tal magnitud, en tamaño y en importancia, considerando de igual modo que no se trata de una obra que pueda estar al aire libre, sino que debe permanecer en un sitio cerrado. Y no sólo se debe atender a la preservación de la obra en sí misma como ya he mencionado, también se debe conservar el testimonio del momento histórico al que pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

Del Conde, Teresa, *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores/ U.N.A.M.- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

-----“Felguérez: los bordes de una trayectoria”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXII, Núm. 77, primavera, 2000, p. 251-262.

-----*Derroteros: Manuel Felguérez*. México: CONACULTA, 2009.

-----*Una visita guiada. Breve historia del arte mexicano*. México: Plaza Janes, 2009.

----- y Luis Mario Schneider. *Manuel Felguérez, Muestra antológica*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtemoc, edit. *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, U.N.A.M./MUAC, Turner, 2014.

Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967. Catálogo de exposición, editado por Rita Eder. México: UNAM-Turner, 2014.

Driben, Lelia. *La aparición de la Ruptura y sus antecedentes*. México: FCE, 2012.

Eder, Rita y Vázquez Mantecón, Álvaro, “Procesos artísticos en México, 1952-1967. Desafiar a la estabilidad”. En *Revista de la Universidad de México*, no. 122, 2014.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Felguérez, Manuel, “La Ruptura, 1935-1955”. En *Estudios sobre arte. 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, editado por Martha Fernández y Louise Noelle, 391-398. México: UNAM-IIE, 1998.

García Ponce, Juan. *Felguérez*. México: UNAM, 1976.

-----*La aparición de lo invisible*. México: Editorial Aldus, 2002.

-----*Nueve pintores mexicanos*. México: Ediciones Era, 1968.

González Gortazar, Fernando, coord. *La arquitectura mexicana del siglo xx*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Manrique, Jorge Alberto, "La obra y el concepto de Manuel Felguérez". En *XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte: El proceso creativo*, editado por Alberto Dallal, 191-201. México: U.N.A.M.-IIE, 2006.

Mercado González, Octavio, "Del fresco a la chatarra: el *Mural de hierro* de Manuel Felguérez". En *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte: Estéticas del desecho*, editado por Nuria Balcells. México: U.N.A.M.-IIE, 2014, 221.

Noelle, Louise, "La obra mural de Carlos Mérida. Relación de un desastre", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 58, 1987.

-----"Espacio público: un ámbito postergado por la legislación y relegado por la sociedad civil." En *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural. 50 años de la Carta de Venecia*. Francisco Javier López Morales y Francisco Vidargas (Editores). México: INAH, 2014.

Ricalde, Humberto, Prólogo a *Espacios distantes... aún vivos: las salas cinematográficas de la ciudad de México*, por Francisco Haroldo Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa Vega. México: Universidad Autónoma de Metropolitana, 1997.

Quetremère de Quincy, Antoine. *Cartas a Miranda. Sobre el desplazamiento de los monumentos de arte en Italia*. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural, 1998.

Ruptura. Catálogo de exposición. México: Museo de Arte Carrillo Gil-INBA, 1988.

Paz, Octavio, "Tamayo en la pintura mexicana". En *México en la obra de Octavio Paz, vol. III. Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano*. México: UNAM, 1972.

Tibol, Raquel. *Diego Rivera. Luces y sombras*. México: Lumen, 2007.

Villoro, Juan. *Manuel Felguérez: el límite de una secuencia*. México: CONACULTA (Círculo de arte), 1997.

HEMEROGRAFÍA

Del Conde, Teresa. “Desafíos en el MUAC/ I”. *La Jornada*, 29 de abril, 2014.

O ‘Gorman, Juan. “El plasticismo, mistificación de la pintura”. *Diorama de Excélsior*, 18 de febrero, 1962.

“Manuel Felguérez, El más extraordinario mural que se haya realizado en el mundo”. *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 4 de febrero, 1962.

Pinoncelly, Salvador. “Un mural de Felguérez”, *Excélsior*, 21 de enero, 1962.

ENTREVISTAS

Preguntas hechas a Manuel Felguérez vía correo electrónico; respuestas recibidas el 14 de noviembre, 2015.

Entrevista a la Lic. Cecilia Gutiérrez, Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas, 20 de agosto, 2015.

Entrevista al Mtro. Fausto Ramírez, Instituto de Investigaciones Estéticas, 17 de junio, 2015.

Entrevista al arquitecto Leopoldo Gout, Ciudad de México, 20 de febrero 2016.

DOCUMENTOS CONSULTADOS EN INTERNET

Documento Nara en Autenticidad 1994.

Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia 1964).

Damián Aviña, “La desvalorizada obra de Felguérez que querían tirar al río”, *Mosaico, Cultura y sociedad*, en www.revistamosaico.com/pieza-la-desvalorizada-obra-de-felguerez-que-querian-tirar-al-rio/, consultado en febrero de 2016.

OTRAS FUENTES

Video, “Manuel Felguérez. Artista plástico”, 11 minutos de duración. Realizado por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y TVUNAM con motivo de la entrega del Reconocimiento Universitario a Felguérez en 2014.

“Justificación adquisición mural de hierro”, Archivo MUAC, 2014.