Los murales del Palacio de Bellas Artes como visión del mundo.
Rivera, Orozco y Siqueiros
Conferencia

MH. Ana Meléndez Crespo, UAM Azcapotzalco
Exposición "Solón, conciencia del universo"
Museo Nacional de Arte
La Paz, Bolivia, 21 octubre 2011

El muralismo mexicano fue un hecho histórico en el tiempo y el espacio. Hecho político, estético, social, cultural y educativo contundente, significativo, transformador del arte, desde su inicio en 1921 y a lo largo de su recorrido por el siglo XX.

Actualmente, primera década del XXI, los murales siguen en pie y tan visitados como siempre por miles de mexicanos y extranjeros, estudiantes y maestros, del básico al superior. Son analizados y reflexionados por historiadores, filósofos, sociólogos, educadores, promotores de la cultura.

Las ideas que han suscitado las obras, sus autores, contenido, su variadísima forma expresiva, materiales y técnicas, dimensiones, al igual que los espacios de emplazamiento, han repercutido a nivel nacional e internacional.

Los ex conventos y templos cristianos, inmuebles particulares y del gobierno novohispano, así como las construcciones arquitectónicas decimonónicas que fueron escenario de la Independencia, la República y la Reforma, y se volvieron soporte

de los intensos procesos creativos de la primera etapa del movimiento, adquirieron prestigio y valor estético a medida que los artistas seleccionaban tal tipo de edificaciones. Del Paraninfo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, a la Secretaria de Educación Pública, y de ahí al Palacio Nacional, sede del poder Ejecutivo, y más tarde al Palacio de Bellas Artes.

En el siglo XX, los edificios públicos posrevolucionarios levantados entre los años 30 y 40, como la Secretaria de Salud, la Escuela Normal Superior, la Escuela Primaria Benito Juárez, el Mercado Abelardo L. Rodríguez; y los de mediados de siglo, como el Multifamiliar Miguel Alemán, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Estadio Universitario, la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco y la Secretaría de Relaciones Exteriores, los Hospitales La Raza y Centro Médico Nacional, más tantos otros de todo el país, fueron construidos bajo el concepto arquitectónico de integración plástica para que en sus muros los pintores desarrollaran su trabajo artístico político, y hoy son emblemáticos, junto a los de la tercera etapa, como el Museo Nacional de Antropología y el Polyforum Cultural Siqueiros.

Es tan rica la gama de murales existentes que cualquier selección resulta limitada, pero merecen ser analizados los del Palacio de Bellas Artes, por haber sido esta magna edificación el mayor ícono de la modernidad finisecular, que quedara inconcluso debido a la revolución armada que derrocó a la

dictadura de Porfirio Díaz, en 1910, después de treinta años continuos en el poder.

Entre 1904, año de inicio de la construcción bajo la dirección del italiano Adamo Boari, hasta su inauguración en 1934 luego que el arquitecto mexicano Federico Mariscal lo terminara, el edificio se transformó estilísticamente, dominando en su exterior, ornamentaciones y plafones del teatro, un voluptuoso art nouveau, y en el vestíbulo, salas y cúpulas, un geométrico y elegante art déco en mármol negro, latón y vidrio.

Los muros de la galería-corredor fueron albergando paulatinamente las obras de los más importantes artistas: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Jorge González Camarena y Manuel Rodríguez Lozano.

Diego Rivera plasmó su visión del mundo, donde la lucha de clases triunfa con base en la razón, la ciencia y la tecnología, manejadas por el ser humano. Siqueiros proyectó con energía y fuerza técnica el nacimiento de la raza mestiza, producto del sincretismo de las culturas indígena e hispana con el dominio de la segunda. Orozco expresó con violenta fuerza, los vicios, degeneraciones y excesos de una clase corrupta, ante testigos coléricos pero impotentes. Tamayo privilegió los mitos y el espíritu del ser mexicano explorando un lenguaje autónomo abstracto de color y composición cósmicos.

La apertura del museo coincidió con el retorno al país de Diego Rivera y José Clemente Orozco, después que habían realizado obras importantes en México y Estados Unidos. Las superficies que les destinaron con plena libertad de tema y ejecución fueron adicionadas de enormes bastidores de hierro y cemento, una frente a otra, pero espacialmente muy separadas.

Diego decidió pintar en Bellas Artes la réplica del mural que no concluyó en el edificio de la RCA, el más alto del Centro Rockefeller de Nueva York, símbolo de la arquitectura estadounidense.

Aun cuando el magnate neoyorkino conocía la fama de Rivera como gran apologista del marxismo y seguidor de León Trostky, pese a haber sido expulsado del partido comunista Mexicano, todo marchaba bien hasta que advirtieron que Diego había incluido el retrato de Lenin compartiendo con hombres de otras razas y una estrella roja con la hoz y el martillo. El contratista se escandalizó a grado tal que ordenó suspender el mural liquidando sus honorarios a Rivera de acuerdo al contrato firmado. La pintura fue destruida días después sin escuchar las protestas mundiales a favor de su conservación.

Diego tituló al mural de Nueva York de “El hombre en el cruce de los caminos”; pero mientras ahí era un tríptico, en Bellas Artes es una sola pieza, con los siguientes elementos:

La figura central de la composición es un obrero rubio que controla, con palancas y botones, el macrocosmos con los

planetas sol, luna y galaxias, y el microcosmos integrado de un complejo de células vistas por un microscopio, dentro de las cuatro aspas cruzadas. La vida se halla concentrada en un tubo de cristal, y en la tierra crecen plantas productoras de alimentos básicos: trigo, maíz sorgo, frutas tubérculos, y varias plantas nobles. El hombre está en posesión de una esfera de cristal que representa la bomba atómica y la energía molecular, con sofisticados controles de medición.

El obrero está situado en el cruce de dos caminos, dos formas de existencia, dos mundos políticos e ideológicos: el del lado derecho corresponde al socialismo soviético, mientras en el otro, está el capitalismo representado por Estados Unidos de América. La derrota del fascismo está descrita en la pintura. El hombre ha de decidir qué camino seguir. Así, el mural ofrece cada mundo, en un despliegue espectacular.

Las dimensiones del mural son menores al del Rockefeller, pero muestra la plenitud existencial del artista, su maestría en el equilibrio de la composición, el dibujo, y la riqueza de colores que aplicó para enfatizar cada sección y elementos que lo componen.

Separando cada mundo hay un cristal, especie de lupa gigante que permite a los espectadores ver a través de ella lo que sucede en una y otra parte del mundo. Los habitantes del capitalismo observan una escena de dolce vita de la aristocracia

y los magnates, mientras en las avenidas de Nueva York una manifestación obrera es agredida por la policía montada.

El segmento superior añade un elemento que no estaba en el mural neoyorkino; una gigantesca escultura de Aristóteles con las manos mutiladas y el brazo derritiéndose como si fuera de cera, al igual que el rayo que se vuelve blando. De su cuello pende una cruz que representa al tomismo y a la religión cristiana. Y a sus pies, bajo una pesada máquina y como contrapunto al dogma religioso, aparece Charles Darwin, demostrando con una radiografía su teoría del ser humano como resultado de un proceso evolutivo, con un cráneo humano, en cuya base se hallan un mono, el perro, la tortuga, el gato, especies marinas y terrestres, aves y un bebé. Detrás de Darwin se observa la acumulación de trabajadores con una pancarta que clama ¡queremos trabajo no caridad!

En el extremo superior se despliegan las tropas de los ejércitos fascistas equipados con máscaras antigases, cascos y bayonetas en ristre, sobrevuelan los cielos teñidos de naranja, aviones bombarderos.

El lado derecho del mural de Bellas Artes contiene una compleja escena que no desarrolló completamente en el mural del Rockefeller. En la parte baja, ante la mirada del pueblo a través de la lupa aparece la imagen de Lenin compartiendo con el pueblo de distintas razas, bajo la agresiva mirada de un soldado yanqui, como una señal contra el racismo norteamericano. Al

lado derecho un grupo de mujeres rubias practican atletismo. Con estos elementos Rivera remarcó las diferencias respecto al lado capitalista. El socialismo se dedica al trabajo como lo muestran los ordenados contingentes de obreros, obreras y soldados desfilando con decenas de banderas rojas que cubren casi todo el fondo.

En el segmento lateral ocupando un espacio muy significativo está una enorme escultura decapitada que simboliza a fascismo derrotado, a los pies de la cual se despliegan los retratos de los líderes del comunismo. El grupo inicia con la enérgica imagen de León Trotsky, que sostiene junto con sus camaradas un banderín rojo, donde está escrito en varios idiomas el lema de "Proletarios de todos los países uníos en la Cuarta Internacional". En la orilla están Federico Engels y Carlos Marx sosteniendo un ejemplar de su obra El Capital. Atrás aparece Bertram D. Wolfe, quien fuera prominente personaje del Partido Comunista Americano.

La composición termina con las figuras de obreros que descansan, y una aviadora que con otros camaradas se ha sentado sobre la cabeza de la escultura del fascismo. El retrato de José Stalin fue eliminado por Diego, como un indicador de que en la época ya no existía.

Diego acudió en esta obra a una aglomeración de elementos, lo que hace muy compleja su lectura, ya que se requiere un

conocimiento de la historia de los siglos XIX y XX, y sus personajes, para realizar una lectura detallada y significativa.

Con esta obra Diego Rivera recuperó un mural importante que se había destruido. Y con ella dejó testimonio de una interpretación positiva de la existencia del hombre basada en el ideario político ideológico de orientación comunista. Resalta en el su fe en la ciencia en la razón.

La Katharsis de Orozco

En el extremo oriente de la galería, frente al mural de Diego, se halla La Katharsis ejecutado en dos meses por José Clemente Orozco, en 1934, poco después de la inauguración del edificio. Aun con la experiencia que ya tenía por haber pintado los frescos del Antiguo Colegio de San Ildefonso (Escuela Nacional Preparatoria), y en biblioteca Baker de Darmount College, en New Hampshire, el artista se preocupó por los aspectos técnico estructurales de la realización. Diego le recomendó que pintara sobre muro transportable, ante las posibles contracciones del edificio.

En el fresco de Bellas Artes Orozco -según el historiador del arte, Justino Fernández -parece ofrecer una posibilidad de salvación mediante la renovación. “A un mundo inhumano corresponden mujeres moralmente horrendas, pero no debe creerse que Orozco expresó ahí un concepto negativo sobre la mujer sino a un tipo de mujer que inconscientemente pertenece al caos”. “Cuando Orozco expresa la fealdad y el horror, no hay

quien lo iguale" porque de eso se trataba, de motivar un estremecimiento.

En Orozco siempre están presentes la máquinas, porque en la época, primer tercio del siglo XX, la critica a la máquina y a la sociedad de masas estaba a la orden del día, queriendo advertir de sus peligros más que de sus virtudes, a diferencia de los futuristas italianos que la exaltaron y le cantaron loas.

En la Katharsis, las mujeres ocupan lugar prominente, y el horizonte superior que la masa forma está limitado por el fuego. Hay muertos y bayonetas en primer término. Si en los bocetos Orozco sólo había dibujado eso, en el original, ya aparecieron las meretrices. Hay masas, que se suceden a toda prisa, cabezas aglomeradas, y caras con expresiones de dolor y horror en el momento de la muerte. Para la historiadora del arte Teresa del Conde y el escritor de su tiempo Juan José Tablada, Orozco es uno de los grandes expresionistas de todos los tiempos; el Goya mexicano porque gran parte de su obra es catártica.

Las mujeres, para las que uso de modelo a una amiga que llamaba "La Chata", son grotescas, y la postura en escorzo vuelve a la mujer del centro aún más imponente, como la cabeza de la rubia bizca que está al lado, separada de la anterior mujer por las diagonales firmes de las bayonetas. De la Tercera figura femenina, sólo se ve el perfil y sus párpados pintados de azul, y está apoyándose sobre una caja fuerte abierta. Aunque se trate de mujeres de placer, en las tres ha exagerado la fealdad hasta

el horror. La rubia rie enseñando los dientes en expresión demencial. La mano exageradamente enjoyada de La Chata se posa sobre piezas mecánicas. Su único atuendo es un tosco collar que la da varias vueltas y sus medias enrolladas sobre las rodillas, rasgo que en aquella época se consideraba erótico.

El fuego, uno de los cuatro elementos básicos, creador, purificador, y destructor de acuerdo a la filosofía antigua, fue un recurso simbólico muy empleado por Orozco, devorando al hombre, como símbolo en continua combustión, aunque en este caso de la Katharsis, no es como el fuego que porta Prometeo, sino signo aniquilador de todo.

Aquí, empero, no hay posible identificación política ni ideológica entre los ejecutantes y los ejecutados. Hay barbarie en el asesinato, el hombre musculoso y desnudo del centro apuñala al de camisa blanca, un ser sin rostro, usando de su tremenda fuerza. Los cadáveres putrefactos de la derecha han caído aplastados por las máquinas de guerra de los sistemas y gobiernos inoperantes y opresivos; los que están aglomerados a los lados y cuyas caras expresan terror, detrás de una bandera roja sin escudo identificador, se aglomeran en masa.

Los de la izquierda que también han sido aplastados entre los engranes por pesadas maquinas, que en vez de servir destruye al hombre, como si fuese un ente vivo empuñando una daga a punto de asestar su golpe mortal. Más arriba en el margen superior, otros puños en alto sobresalen a las cabezas

superiores. Es muy evidente que la critica de Orozco es contra el armamentismo, la violencia de un mundo en caos, el cinismo, y la asociación, de la vida disipada y viciosa, al dinero, de lo que da cuenta en primerísimo plano la caja de caudales abierta y vacía.

La fuerza de la composición diagonal y el colorido intenso en fuertes contrastes aplicados en pinceladas gruesas por Orozco es imponente en este mural que apela directamente al espectador con mirada y la risa obscena de la mujer desnuda.

Nueva democracia, victimas de la guerra, victimas del fascismo. Siqueiros

En la víspera de la derrota del nazismo, el fascismo y la alianza japonesa, David Alfaro Siqueiros, recibió el encargo de pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes con el titulo original de "México por la democracia y la independencia" que luego él cambio al de Vida y muerte. Firmó el contrato el secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, quien era un distinguido poeta fundador de la revista Contemporáneos, de los años 30.

El mural se inauguró el 20 de noviembre de 1944, aniversario de conmemoración de la revolución mexicana de 1910.

En 1945 fueron añadidas dos pinturas en los laterales, del mural que se llamó de forma definitiva Nueva Democracia. Las otras dos: Víctimas de la guerra, victimas del fascismo.

Siqueiros siempre fue un innovador con la técnica y los materiales. Aquí usó piroxilina y de soporte tela sobre masonite para aislar los cuadros del muro. Empero, “Nueva democracia”, se prolongó en su línea superior con una franja de cielo a fin de integrar la pintura a la arquitectura aunque fuera mínimamente, para darle un efecto visual de movimiento que no se habría logrado si el mural hubiera sido enmarcado.

En “Nueva Democracia” Siqueiros aplicó una solución estética dinámica acudiendo al recurso de la repetición del futurismo, al pintar dos brazos sucesivos para dar la impresión de movimiento, y la proyección del torso desnudo y el rostro de la mujer tocada con gorro frigio rompiendo los grilletes de la opresión, así como el escorzo del soldado nazi con casco hacia el fondo del lado derecho y un paisaje volcánico del lado izquierdo, con el propósito de satisfacer la visión del espectador móvil.

Para Siqueiros el espectador de un mural no debía elegir un punto fijo de visión, sino debía moverse, lo cual exige precisar sus puntos de visión, en relación al movimiento. De modo que cuando se camina por el pasillo galería del Palacio de Bellas Artes viendo hacia arriba, la alegoría de la democracia acompaña el tránsito, se mueve con el espectador, lo interpela y lo remite a la visión minuciosa.

Con esta alegoría que retomó determinados elementos de La Libertad guiando al pueblo, de Delacroix, Siqueiros se propuso

la deconstrucción de ese símbolo usando sus gastados atributos de libertad tan reproducida cotidianamente, pero la dotó de un tratamiento imponente. Singular.

La poderosa mujer, de firmes senos, brillos escultóricos, y cabeza en tensión impulsora y aureolada, y sus potentes brazos y manos, emerge de un cráter simulando la fuerza telúrica por una blanca nube que se prolonga en formas caprichosas y coloridas hacia el fondo, que se funden con el fuego de la antorcha que sostiene fuertemente en la mano derecha.

Su proyección como símbolo ígneo terrestre flanqueado por el paisaje volcánico yermo y, del lado opuesto, el soldado inerte y ensangrentado, de anónimo rostro, Orosco estableció una oposición que refuerza la figura central pero al mismo tiempo la explica y complementa.

El conjunto aporta un efecto escultórico por el volumen corporal, pero el color amarillo y rojo que se funden dan la impresión de un lago en ebullición o un volcán en erupción que se extiende en un paisaje violento que se prolonga hasta al otro extremo, formando parte del movimiento del brazo que parece explotar en una masa ígnea, lográndose un potente equilibrio a los extremos.

La víctima del fascismo que flanquea al mural central deconstruye, a su vez, el símbolo de la esclavitud. Evoca los procedimientos de tortura de todos los tiempos enfatizando las

señales de los latigazos sanguinolentos, la tensión del desnudo semicubierto con pedazos de ropa destrozada en la espalda del hombre moreno y cabello negro, brazos musculosos pero reducido a la impotencia. Es esta paradoja entre la fortaleza del cuerpo y la fragilidad de haber sido sometido y la indignación de dolor, lo que le resalta la brutalidad de la escena.

La victima de la guerra, es una masa voluminosa de pies, brazo cercenado músculos y tela, tirado el sujeto en escorzo sobre una escalera muestran violencia y destrucción . La imposibilidad de identificar más que los restos de pies y las piernas en sentido puesto, es decir, la inversión re significa la destrucción, sensación que se acentúa con el paño rojo bajo el cuerpo. Su carácter amorfo lleva los efectos de la guerra, una humanidad masacrada. , para insistir en el sentido indeseado de cualquier guerra.

Siqueiros, siempre fue en sus pinturas y murales consecuente con su militancia política e ideológica. No fue ningún pacifista sino que siempre asumió su responsabilidad militar, su militancia comunista radical, desde su pertenencia al estado mayor del general revolucionario mexicano Manuel Diéguez, hasta su participación en el fallido atentado a León Trotsky, y su participación en las tropas republicanas durante la Guerra Civil española, donde por su desempeño y méritos en la lucha obtuvo el grado de coronel, lo que le valió el mote de coronelazo que le aplicó Diego Rivera.

Siempre su arte fue una violenta y fuerte manifestación contra la

Desde luego no son estos los únicos murales que conforman las galerías del Palacio de bellas, como hemos visto en algunas imágenes iniciales. Empero, estos tres artistas fueron los más notables ý, en cierta forma maestros de muchos artistas que siguieron la estética, el contenido que constituyeron un programa que llevó el arte y la historia al pueblo, respondiendo al programa cuyo ideólogo fue el filósofo José Vasconcelos, cuando fue Secretario de Educación Pública durante el primer gobierno posrevolucionario de México.

---- Muchas gracias—

.

y los espacios donde se ejecutaron se convirtieron en motivo de interés