

David Alfaro Siqueiros.
Polyforum Cultural Siqueiros:
Entre el éxtasis y la reinterpretación

María de las Mercedes Sierra Kehoe



Para José Juan y Sara Mariana

Sierra Kehoe, María de las Mercedes.

David Alfaro Siqueiros

Polyforum Cultural Siqueiros:

Entre el éxtasis y la reinterpretación/

María de las Mercedes Sierra Kehoe—México: UNAM, 2016.

234 p: 17 x 22.5 cm.

ISBN 978-607-02-7636-1

Primera Edición: 2016.

D.R.© UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México.

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN,

Cuautitlán, Edo. de México.

Prohibida la reproducción parcial total por cualquier medio,
sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

ISBN 978-607-02-7636-1

Impreso y hecho en México.

Índice

Introducción	9
--------------------	---

I. Contexto histórico

Situación política y social de México, 1965-1971	13
Red intelectual, Siqueiros y sus contemporáneos	24
Siqueiros y Manuel Suárez	30
Contexto nacional	36
Escenario internacional	37
Conclusión	40

II. Análisis constructivo

Descripción de la arquitectura del Polyforum	43
Exterior	46
Interior	54
Descripción de la técnica de manufactura	55
Revolución técnica	60
Materiales y herramientas de ejecución	64
La composición	70
Método poliangular	73
La policromía	74

El andamiaje	76
Características del material pictórico	76
Piroxilinas	78
Resinas sintéticas	79
Estructuras del soporte	79
Primer soporte	81
Segundo soporte	82
La policromía	83
Transformaciones del mural por uso de nuevos materiales y técnicas (escultopintura)	84

III. Análisis formal

Estructura narrativa (abierta o cerrada en referencia a una lógica del discurso visual)	87
Descripción estructural por panel	90
Elementos de unidad visual y motivos de recurrencia	114
Recursos de vinculación o separación entre una y otra escena	120

IV. Análisis de la integración plástica

Integración plástica	127
El anamorfismo como recurso de ejecución en la obra	131
Análisis fotográfico de maqueta y obra concluida	135
Análisis de los paneles 2, 3, 5 y 6	143
Techo	152

V. Análisis iconográfico

Versión histórica propuesta (Siqueiros).....	158
Referentes y descripción de las escenas (sin interpretación).....	165
Imagen y peregrinación como elementos del discurso del mural.....	173
La marcha como elemento del discurso del mural.....	175
La procesión como elemento de unidad visual en el mural.....	177
Nuevas contribuciones al significado Reinterpretación.....	179
Conclusiones.....	223
Bibliografía.....	227



Introducción

Para Esther Cimet Shojjet, el movimiento mural mexicano “espera aún ser historiado”,¹ y partiendo de esa idea, se debe considerar cada mural como una entidad significativa en sí misma. Entiendo que cada obra es generadora de significaciones que dan como resultado obras públicas que, en su momento, proyectaron visiones unitarias carentes de contradicciones. Sin embargo, detrás de cada una hay procesos intrincados que cada artista plasma, y resulta por demás interesante descubrir los nuevos lenguajes que conformaron los conceptos de nación e identidad, las ideas que propusieron y los discursos que elaboraron los creadores, los cuales se desarrollaron en diversas direcciones en la historia de nuestro país.

¹ Esther Cimet Shojjet, *Congreso Internacional de Muralismo*, México, ACT-UNAM, 1999.

Siqueiros y el Polyforum

El Polyforum Cultural Siqueiros formó parte de un proyecto urbano denominado “Hotel de México y servicios anexos”, que no logró terminarse como estaba concebido. Actualmente pertenece al conjunto arquitectónico conocido como World Trade Center Ciudad de México y es un elemento importante del paisaje urbano de la avenida más larga del Distrito Federal.

El objetivo de la obra siguió tres lineamientos:

- Turístico: como vehículo de relaciones humanas y como instrumento de comunicación social que conduce a una acción de libertad, justicia y progreso.
- Urbanístico: al capitalizar la influencia de este proyecto arquitectónico en su entorno.
- Arquitectónico: al aportar innovaciones en el diseño constructivo y estructural para buscar el rendimiento funcional y económico y dar al mismo tiempo cauce a la expresión y libertad desde su concepción.

El programa arquitectónico abarcaba 11 rubros:

1. Torre principal del Hotel de México.
2. Polyforum.
3. Parque comercial con deambulatorio peatonal.
4. Escuela de Arte Público.
5. Mercado de artesanías.
6. Teatro y cineclub.
7. Zona de recreación y jardines.
8. Hotel anexo al predio.
9. Centro nocturno con espectáculos internacionales.
10. Auditorio para convenciones.
11. Estacionamiento y terminal de transportes colectivos.

Circunstancias económicas, financieras y políticas provocaron que el proyecto siguiera un rumbo diferente. Al Polyforum se le asignó la Escuela de Arte Público —que nunca se hizo—, el mercado de artesanías, el teatro y el cineclub.

¿Por qué se hizo el Polyforum?

Tuve el desprendimiento suficiente para correr la aventura... porque cuando uno realiza una cosa, no puede saber si realmente va a tener la red en sus manos para recoger la pesca...²

Manuel Suárez

² Declaración en programa televisivo *Anatomías*, de Jorge Saldaña, 16 de enero de 1972.

A Siqueiros se le acusó de traición ideológica y a Manuel Suárez se le imputó el haber patrocinado a un comunista. Son dos posturas con gran peso histórico como para no abordarlas desde diversas perspectivas y realizar una nueva interpretación:

- El análisis iconográfico de la obra mural *La marcha de la humanidad* ofrece la posibilidad de descubrir un nuevo horizonte en el pensamiento de Siqueiros, como una forma de expresión artística contemporánea al final del siglo xx.
- Los discursos visuales en esta última obra mural de Siqueiros se encuentran mezclados con procesos de análisis del autor de contextos históricos y teológicos que permiten la dualidad en su interpretación.
- El uso y manipulación de herramientas y materiales diferentes, así como de técnicas de representación de uso poco común, otorgan a la obra un peso tecnológico que lo dota de un significado histórico dentro del movimiento artístico.

Así pues, para próximas meditaciones a lo largo de este proyecto, será importante dejar sentados los ejes rectores que permean las reflexiones del historiador para transitar cómodamente por escenarios propios de la realidad del México del siglo xx.

El presente trabajo representa un esfuerzo continuado de estudio y reinterpretación de la última obra monumental de David Alfaro Siqueiros y lo he dividido en áreas de análisis. El primer capítulo atiende el contexto histórico de la década en que Siqueiros realizó la obra mural, su relación con aquellos que integraban la red intelectual de ese momento, el trato con su mecenas Manuel Suárez, así como el escenario internacional.

El segundo capítulo se centra en el análisis constructivo del mural, donde se describe puntualmente la arquitectura

del Polyforum y se hace un inventario de la técnica de manufactura, tipos de soportes y transformaciones de la obra por uso de materiales y técnicas, además de abordar las características de los ingredientes pictóricos que el artista utilizó.

El riguroso trabajo desplegado en el capítulo tercero logra fundamentar el análisis formal de la estructura narrativa, permitiendo con ello hacer una descripción de los elementos por paneles y comprender, mediante su ubicación y el conocimiento de la imagen, su disposición en tanto unidad visual y los motivos recurrentes de la obra.

Enfrentarse a la obra mural en su totalidad fue un trabajo extenso, pues implicó tomar conciencia de las imágenes que ofrece la obra, por lo que el cuarto capítulo presenta un estudio comparativo que incluye el proceso creativo y las modificaciones que sufrió a lo largo de los años que duró su realización, además de plantear la propuesta de la utilización del anamorfismo en algunas escenas.

Por último, el capítulo cinco es fruto de una investigación novedosa que ofrece resultados con temáticas no consideradas anteriormente dentro de las narrativas de Siqueiros, como el acercamiento del artista a prácticas religiosas como parte de su discurso, así como la versión histórica que propuso y frente a la cual se revalora la narrativa misma.

Como parte del proyecto se realizó un documental para televisión avalado por diversas instancias — que también colaboraron en su producción —, que nos acerca al Polyforum, a 40 años de su creación, y recoge imágenes históricas que permiten una aproximación visual que en mucho ayudó a la reinterpretación y redescubrimiento de la última obra mural de Siqueiros.

I. Contexto histórico

Situación política y social de México entre 1961 y 1971

México, en la década de 1960, caminaba hacia el crecimiento económico con una estabilidad política que le daba la posibilidad de fortalecer diversas áreas del propio gobierno y de la sociedad en su conjunto.

La clase gobernante se dedicaba a enaltecer sus logros. Sin embargo, paralelamente, crecientes sectores de la sociedad reconocían la prevalencia de enormes diferencias en el desarrollo social derivado de los años de la posrevolución, a pesar de los avances en materia de salud, seguridad social y educación, entre otros.

Le correspondería a Adolfo López Mateos organizar el festejo del 50º aniversario de la Revolución mexicana, tarea grata si consideramos el momento político que vivía el país. El relativo bienestar que se disfrutaba entonces favoreció que el gobierno priista se tomara libertades como declararse de “extrema izquierda dentro de la ideología de la Revolución mexicana”, desde el seno de un partido que a todas luces no lo era.¹

La clase media floreció, pues pudo nutrirse en gran medida de aquellos ámbitos en los que el gobierno ofrecía seguridad social. Sin embargo, el sector empresarial de alto nivel no estaba del todo conforme. El porqué estribaba quizá en que veían en las declaraciones gubernamentales una amena-

¹ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2010.

za que podría tener como resultado la disminución del crecimiento en sus empresas.

La sociedad comenzó a caminar según nuevos esquemas en diversas esferas cotidianas. Por poner un ejemplo: en cuarenta años se multiplicó diez veces el número de líneas telefónicas y, de manera similar, la cantidad de automóviles se elevó de manera sorprendente.

De la mano de esta circunstancia, México también padecía un rezago en ciertos sectores sociales. El campo era uno de ellos, ya que permanecía alejado del desarrollo de las grandes ciudades, que veían enriquecida su vida con beneficios como la educación y el orden de la organización urbana.

Forma parte del contexto de esta década la Revolución cubana, movimiento que se constituye en un punto importante de gran influencia en nuestra sociedad y en la latinoamericana. Su efecto es tal que, en 1961, origina en nuestro país el Movimiento de Liberación Nacional encabezado por Lázaro Cárdenas, cuya finalidad era reunir a sectores sociales que tenían diferencias sobre el rumbo que seguía México en ese momento.

En cuanto a la Iglesia, su toma de posición ante estas circunstancias se reflejó en declaraciones como “cristianismo sí, comunismo no”.² Su capacidad de convocatoria se vio en mayo de 1961, cuando cerca de cincuenta mil personas se reunieron en la basílica de Guadalupe con motivo de la encíclica *Rerum Novarum*, aunque el objetivo de fondo fue la condena al comunismo.³

En contraste con la posición de la alta jerarquía eclesial, destaca el papel de los jesuitas, quienes modificaron su orientación de modo radical y abandonaron conscientemente la educación de las élites por una dedicación preferencial a los pobres. Dos personajes muy importantes de la curia jesuita sobresalen en aquellos momentos: el obispo de Cuernavaca, Sergio Méndez Arceo, quien adoptó posturas radicales y de admiración a Fidel Castro, y, en la región chiapaneca, un sacerdote nacido en el centro del país, en la región del Bajío,

² *Ibid.*, p. 283.

³ “En la fachada una enorme imagen de la Virgen de Guadalupe; abajo, frente a la puerta, un estrado y un micrófono. Mantas, cartelones por todos lados en los que se condenaba al comunismo, en los que se repetía el lema definitivo: ‘Cristianismo sí, comunismo, no’; se repartían volantes, se entonaban himnos, se gritaba, había exaltación y entusiasmo”, *ibid.*, p. 296.

donde el movimiento cristero fue parte de su desarrollo: el obispo Samuel Ruiz.

Maquillado con una apariencia democrática, el gobierno seguía una línea autoritaria. En este marco, predomina la represión oficial a los movimientos ferrocarrileros y magisteriales, con el argumento de que se trataba de protestas inútiles. Sin embargo, la política estudiantil empezó a trascender sus contextos locales. Politécnicos y universitarios manifestaron su compromiso con la urgente necesidad de incorporar la apertura democrática a la política nacional, actitud que originaría enfrentamientos con el gobierno y su aparato represivo. En esos momentos se configuró la imagen antagónica del granadero contra el estudiante: “Una nueva interpretación de izquierda se arraigaba cada vez más en la realidad: el vil testaferro de la burguesía y el imperialismo; frente a él se alzaba la clase obrera y campesina con sus voceros fieles: los estudiantes, los artistas y los intelectuales”.⁴

El sector empresarial, de mayor influencia en el país, formó el Consejo Mexicano de Hombres de Negocios (CMHN), que se sumó a organizaciones más antiguas, como la Confederación de Cámaras Industriales (Concamin), la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación (Canacintra), la Confederación Patronal de la República Mexicana (Coparmex) y la Asociación de Banqueros de México (ABM).

Internacionalmente, México era visto como un país fuerte, con una postura que no se doblegaba ante la presión de Estados Unidos para contrarrestar cualquier simpatía a favor de la experiencia cubana. En la Organización de Estados Americanos (OEA), la diplomacia mexicana no siempre concordaba con las resoluciones intervencionistas que este organismo tomaba.

En 1964 Fidel Castro declaró:

A México, al gobierno de México, que ha mantenido la posición más firme, nosotros podemos decirle que nos inspira res-

⁴ Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, México, Tusquets, 1997.

peto; que con el gobierno de México estamos dispuestos a conversar y dicuir [...] estamos dispuestos a comprometernos a mantener una política sometida a normas, normas inviolables de respeto a la soberanía de cada país y de no inmiscuirnos en los asuntos internos de ningún país.⁵

⁵ Olga Pellicer de Brody, *México y la Revolución cubana*, México, El Colegio de México, 1972.

El sexenio de Adolfo López Mateos llegó a su fin a mediados de 1964, luego de vivir diversas luchas sociales, entre ellas las de los médicos del IMSS y del ISSSTE. Subió al poder Gustavo Díaz Ordaz y, con él, vino un periodo en el que el país se vería envuelto en diversas manifestaciones de protesta, incluso las de grupos armados que se apropiaron de experiencias e ideología de la Revolución cubana. Entre los personajes destacados de la guerrilla estaban Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, quienes llevarían a cabo su lucha refugiados en las profundidades de la sierra de Guerrero.

Díaz Ordaz recibió el poder de manos de Adolfo López Mateos y, como señala Enrique Krauze, lo enfrentaría con angustia: "Apunta Gustavo Díaz Ordaz hijo: 'se despidió de López Mateos y se quedó solo en el despacho de Palacio Nacional [...] le dijo adiós, se quedó ahí solo, dijo que es tremendo [...] esa angustia la vivió por seis años. Él vivió angustiado realmente hasta que salió'" ⁶

⁶ Krauze, *op. cit.*, p. 324.

A medida que pasaron los días de la presidencia de Díaz Ordaz, se fueron dando sucesos importantes. Un ejemplo de ello fue la capacidad del principal partido de oposición, Acción Nacional (PAN), de cubrir, en las elecciones de 1967, 99% de los distritos electorales. Su dirigente, Adolfo Christlieb Ibarrola, solicitó al entonces secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, que no hubiese propaganda ilegal del PRI, petición que Echeverría desoiría. No sólo eso: sometió a auditorías a los municipios ganados por el PAN en Yucatán.

Díaz Ordaz se declaró abiertamente anticomunista, lo que la sociedad recibió con beneplácito. Los empresarios nacionales y extranjeros se sentían confiados y lo seguían sin reservas. También la Iglesia mostró una clara aprobación por la

postura ideológica exhibida por el jefe máximo de la nación, a lo cual correspondería en 1968 con una declaratoria histórica a favor de la Revolución mexicana.

La prensa se volvió más oficialista y se puso a las órdenes del Poder Ejecutivo. En el ámbito editorial, Díaz Ordaz no permitía que se difundiera un rostro negativo de México, especialmente cuando se preparaba para ser la capital olímpica del mundo en octubre de 1968. Con esta clase de preceptos, Díaz Ordaz decidió que el Fondo de Cultura Económica no debería ser dirigido por un extranjero, por lo que retiró a su entonces director, Arnaldo Orfila Reynal, quien decidió, una vez fuera del Fondo, formar una nueva editorial opositora al régimen: Siglo XXI Editores.

Otra víctima del autoritarismo oficial fue Ignacio Chávez, sobresaliente médico y humanista, en su carácter de rector de la Universidad Nacional. Su destino fue similar al de Orfila, en este caso porque el presidente consideró que mostraba demasiada tolerancia hacia el movimiento estudiantil que se fraguaba en la Facultad de Derecho y que desembocó en la toma de Rectoría (1966), con la complacencia oficial, hecho que presionó hasta el punto en que Chávez se vio obligado a renunciar. Lo sucedería Javier Barros Sierra.

Al llegar a México las noticias de la rebelión estudiantil en Europa y en Estados Unidos, miles de estudiantes pensaron que también para ellos había llegado la hora. Parecía que un fantasma de rebeldía recorría al mundo entero. En ese contexto, en julio de 1968 se dio una pelea entre dos grupos estudiantiles, del Politécnico y la Universidad, en la plaza de la Ciudadela. Este hecho motivó que al siguiente día intervinieran los granaderos en una nueva gresca en la Vocacional 2. La participación de la policía resultó muy violenta, y los excesos en que incurrió dieron lugar a dos manifestaciones de protesta, las cuales se encontraron en su marcha y decidieron llegar al Zócalo, lugar donde nuevamente fueron reprimidos por la policía montada.

Los días que siguieron fueron de inquieta preocupación. El gobierno ordenó la aprehensión de gran parte del

Comité Central del Partido Comunista. El ya citado secretario de Gobernación, Luis Echeverría, advirtió a Díaz Ordaz de una posible hecatombe. El presidente le permitió actuar para contrarrestar la aparente amenaza.

Se ordenó entonces al ejército entrar a las instalaciones de la Preparatoria Uno de la UNAM, y lo hicieron derribando la puerta con un bazucazo, asunto que convirtió un incidente local en un problema de seguridad nacional. En respuesta, el rector Barros Sierra izó la bandera a media asta y pronunció un discurso de protesta contra la ocupación de los planteles apelando a la autonomía universitaria. Posteriormente encabezó una histórica marcha en la que participaron más de 50 000 personas que caminaron por la avenida de los Insurgentes.

Los lemas “¡Únete, pueblo!”, “¡Bravo muchachos!”, “¡Síganle!”, “¡Estamos con ustedes!”, se escucharon a lo largo de la manifestación que fue ampliamente apoyada por la sociedad.

Al mes siguiente, agosto, se constituyó el Consejo Nacional de Huelga (CNH) con representantes de casi todas las escuelas de educación superior. Días después, la Coalición de Maestros que apoyaba al CNH se vinculó con el movimiento mediante un pliego petitorio publicado el día 4 con los siguientes puntos:

1. Cese de jefes policiacos.
2. Desaparición de cuerpos represivos.
3. Deslinde de responsabilidades.
4. Indemnización a los deudos de los estudiantes muertos.
5. Derogación de los artículos 145 y 145 bis referidos a la disolución social.
6. Libertad a presos políticos.

Se suscitaron diversos hechos que acrecentaron el descontento de los grupos ya organizados y, a medida que pasaba el tiempo, se sumaban más organizaciones y personas a las manifestaciones de descontento.

Al mismo tiempo, era evidente el beneplácito de algunos gobiernos extranjeros que instaban y financiaban a los estudiantes para imprimir volantes y carteles. Fue el caso de los gobiernos de Cuba y el de la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), sin olvidar a algunos empresarios que no compartían la política de Díaz Ordaz.

El 18 de septiembre el ejército ocupó las instalaciones de la UNAM y detuvo a alrededor de 500 personas. Así se sucederían los días hasta llegar al desenlace fatal del 2 de octubre de 1968, cuando en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlaltelolco, una manifestación es prácticamente emboscada por los soldados con resultados terribles en cuanto a muertos, heridos y detenidos, al punto de que hasta el día de hoy no hay cifras precisas de las consecuencias.

El golpe represivo fue contundente, pues al gobierno le apuraba acallar las inconformidades ante la cercanía de las olimpiadas, aunque lo hizo a un precio desmesurado de sangre y muerte. Tras el suceso, el régimen priista hizo explícita su superlativa incapacidad de diálogo con la sociedad y exhibió la falsedad de su postura de encabezar una sociedad plural.

La unidad social se destruyó, aunque en paralelo se desarrolló un nuevo poder: el de los medios de comunicación.

La guerra sucia; la policía política entre 1968 y 1971

El término *guerra sucia* se refiere al fenómeno de represión política y militar acontecido en México y dirigido hacia algunos sectores de la sociedad, principalmente hacia aquellos movimientos que tuviesen por objeto la oposición política frente al régimen gobernante.

El periodo de la guerra sucia transcurre principalmente entre 1968 y 1980. Sin embargo, hay evidencias de movimientos que, en todo caso, se consideraron parte fundamental de la incubación de hechos que se relatarán a continuación y que quedaron en rubros diferentes.

La explicación e interpretación de lo sucedido en este periodo tiene que ver —entre otros factores— con las relaciones sociales, los proyectos políticos, las estrategias seguidas para provocar el cambio social y con el modo de ejercer el poder.

Desde que concluyó la segunda Guerra Mundial, México se alineó con la política estratégica de Estados Unidos, lo cual traería como consecuencia un alejamiento del modelo de autosuficiencia, basado en los recursos de la propia nación. El abandono de estos principios explica en gran medida el rezago creciente de diversos sectores sociales, así como los cambios en el modelo educativo que lo apartan de la formación con un compromiso social.

La evolución de estas contradicciones será el combustible que alimentará los distintos movimientos sociales que culminarán en los conflictos y demandas del 68.

En cuanto a la materia que nos ocupa, es relevante enumerar los puntos de quiebre de la guerra sucia. Pertinente, se citarán dependiendo de los años que atañen a esta investigación y se analizará si estos hechos incidieron en el proceso de creación de la obra:⁷

⁷ Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (Femospp), *Informe documental sobre 18 años de guerra sucia en México*, disponible en <<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB209/index.htm#informe>>. En este documento se registran los acontecimientos de este periodo y fue publicado en febrero de 2006.

- a) Movimiento estudiantil y los hechos ocurridos en 1968.
- b) El 10 de junio de 1971 y la disidencia estudiantil.
- c) Los inicios de la guerrilla moderna en México.
- d) Insurrección popular y guerra sucia en el estado de Guerrero.
- e) Expansión de los movimientos armados en México y su aniquilamiento.

El movimiento estudiantil en México se encuadra en una sucesión de hechos históricos en el mundo que tuvieron que ver con los cambios sociales del último tercio del siglo. Las resistencias estudiantiles en México hacían eco de las protestas en Francia, Checoslovaquia y Estados Unidos.

Se inició el abandono del plan con visión nacionalista que regía el país. Destacan sucesos que corroboran ese cambio de visión en el área educativa: el cierre de los internados del Instituto Politécnico Nacional y de la actual Universidad de Chapingo, así como el cambio de enfoque con ciertos tintes socialistas en la educación que se impartía con una visión más liberal.

En años anteriores al 68, se modificaron las leyes para controlar los movimientos sociales y se tipificó el delito de disolución social en el Código Penal. El gobierno, cobijado en estos cambios, llevó a la cárcel a los primeros presos políticos. Ésta es, entre otras, una de las razones del fortalecimiento de la resistencia estudiantil y obrera, de tal suerte que en diversas universidades del país (Guerrero, Sonora, Villahermosa y la Nicolaíta de Morelia) se emprendieron —como en la capital del país— diversos actos de rebelión que, en su momento, llegaron a poner en aprietos al gobierno.

A lo largo de varios años, las organizaciones estudiantiles de las universidades fueron adquiriendo forma y estructura; se fortalecieron y sustentaron demandas propias de ese sector. De esta manera desarrollaron incluso la capacidad de formar organizaciones nacionales con estructuras democráticas, lo que posibilitó —durante el movimiento del 68— la conformación del Consejo Nacional de Huelga (CNH).⁸

Se tiene registro de patrones de control policiaco en centros educativos que el gobierno implementó para vigilar dentro de estas instituciones. Básicamente se recurría a ejes de control que movían los hilos en el interior de los centros educativos y, a su vez, suministraban información constante.⁹

Durante el movimiento estudiantil del 68, además de la persecución y represión de estudiantes, el gobierno miraba con recelo a las organizaciones comunistas y desató una “cacería de brujas”. Allanó las oficinas del Partido Comunista Mexicano, específicamente de su órgano de prensa *La voz*, así como las oficinas de la Central Nacional de Estudiantes Democráticos (CNEDE). En el comunicado oficial que dio la policía,

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ 1) Se infiltraron agentes en las escuelas y en las organizaciones estudiantiles para mantener informados a los órganos de seguridad respecto a los liderazgos y planes de acción, y también para ser utilizados como provocadores, cuando les fuera encomendado. 2) Se coparon las organizaciones independientes con el propósito de utilizarlas como estructuras de mediación que sirvieran a los propósitos de los funcionarios que buscaban controlarlas y acallar la disidencia, cooptando a los líderes del movimiento. 3) Se crearon grupos de choque que se mezclarían con el sector estudiantil para contener, mediante la violencia, a la disidencia que querían acallar. De esta manera, el Estado ha promovido los delitos que realizan los grupos de choque y ha corrompido los órganos de justicia, ya que debe de cobijar la actividad de esta gente con la impunidad. 4) Cuando no le bastan estos mecanismos, ha recurrido al empleo de la fuerza pública, que utiliza indebidamente la violencia y que, por consiguiente, incurre en responsabilidades y violación a los derechos humanos. 5) Por las consecuencias jurídicas directas que implica el uso indebido de la fuerza pública, el Estado también recurrió a una modalidad aún más perversa de manejo del poder: la creación de grupos paramilitares para ser utilizados con el objetivo militar de destruir al enemigo, entrenados y armados con un propósito explícitamente criminal, y cobijados como organizaciones clandestinas a las que les garantiza la impunidad. 6) El Estado no dudó en utilizar al ejército como recurso contundente de control social.

¹⁰ Femospp, *Informe documental sobre 18 años de guerra sucia en México, op. cit.*, p. 23.

informó de más de noventa detenidos acusados de filiación comunista y de provocadores de disturbios estudiantiles. Sin embargo, extraoficialmente, se sabe que el saldo de la jornada dejó siete muertos, más de quinientos heridos, cinco conmocionados y doscientos detenidos (26 de julio de 1968).¹⁰

El gobierno generó un ambiente de criminalización de las víctimas. Por fuerza debía encontrar un motivo para ello, y qué mejor justificación que los comunistas, y relacionarlos con atentados contra la seguridad nacional. Este ejercicio del poder se aunaba a la justificación, ante la opinión pública, de vigilar, perseguir y reprimir cualquier disidencia o rebelión, pues se debía tener el control absoluto por la inminente llegada de los juegos olímpicos.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

El Estado mexicano caracterizó a dos sectores de la población, estudiantes y comunistas, como un problema de seguridad nacional y debían, por tanto, ser tratados con la misma estrategia de persecución y exterminio.¹¹

Los días pasaban y el problema seguía un curso complicándose cada vez más. Aparecieron planteamientos de debate donde se solicitó a los Poderes de la Unión que tomaran partido. Como ejemplo, se conminó a la Comisión Permanente a debatir públicamente con la Coalición de Profesores, pero aquella se negó y declaró que:

¹² *Ibid.*, p. 37.

Cualquier senador o diputado que asistiera a dialogar expondría no sólo el respeto que debe todo ciudadano al Congreso de la Unión, sino su propia investidura de legislador y que se convertiría en protagonista y víctima de un espectáculo inquisitorial.¹²

Algunos líderes fueron perseguidos por distintos rumbos de la ciudad y detenidos por el Servicio Secreto, entre ellos Heberto Castillo, Marcué Pardiñas y Eli de Gortari.

Fue evidente que la naturaleza e importancia del conflicto trascendió nuestras fronteras. Los ojos del mundo miraban hacia México. Reproduzco aquí algunos comentarios extraídos de 1968. *Antología periodística* de la UNAM:¹³

Alemania: "La renuncia del rector ha agudizado más el conflicto".

Colombia: "Funcionarios e intelectuales deploran los desórdenes".

Chile: "El Partido Comunista Chileno declaró que se solidariza con los estudiantes".

España: comentan sucesos.

Estados Unidos de América: comentan sucesos.

Francia: "Amenaza sobre los juegos olímpicos".

Inglaterra: se compara con lo sucedido en París, pero no parece que los trabajadores secunden a los estudiantes, "Amenaza de suspender los juegos olímpicos".

Italia: "Las olimpiadas en peligro".

Perú: reiteró su rechazo al empleo de violencia en las universidades.

Suiza: comentan sucesos

Uruguay: reiteró su rechazo al empleo de violencia en las universidades.

El suceso del 2 de octubre llegó de modo violento y marcó la historia del México moderno de modo inevitable. Inmediatamente después, las detenciones continuaron, incluyendo las de estudiantes que realizaran pintas o repartieran propaganda. Durante 1969 se persiguió a quienes fueran señalados como comunistas. Una de aquellas víctimas fue el escritor e intelectual José Revueltas.

Es importante mencionar que para los autores del Informe sobre el movimiento del 68, los actores sociales nunca recibieron un trato político por parte del Estado, sino que fueron considerados como delincuentes comunes, como un grupo que debía ser exterminado o excluido de la vida nacional.

¹³ Periódico *El Día*, 26 de septiembre de 1968, en Aurora Cano Andaluz, 1968. *Antología periodística*, México, UNAM, 1993.

Resulta interesante citar la declaración de Octavio Paz ante el acontecimiento:

La masacre de Tlatelolco cuestionó profundamente la imagen del gobierno e incluso su legitimidad, provocando un gran descrédito para el ejército al atacar a población inerte a la que debía proteger. Así, la masacre fue, gracias a la decisión de enormes sectores del país que continuaron las movilizaciones en defensa a las libertades democráticas, el punto de inflexión que desencadenó la derrota estratégica del viejo y corrupto Estado mexicano.¹⁴

¹⁴ Véase < http://www.inehrm.gob.mx/pdf/documento_68_2.pdf>.

Red intelectual, Siqueiros y sus contemporáneos

Con Vasconcelos nace la Escuela Mexicana de Pintura que, en su primera fase, vio surgir el movimiento muralista mexicano. Debe quedar claro que su finalidad era crear conciencia acerca de los valores patrios entre los diferentes grupos de la sociedad mexicana, a los que, por cierto, poco les interesó que fueran retratados, y mucho menos les gustó que se plasmaran escenas nada halagüeñas, o de vejación y sufrimiento, pues en ese momento —como hasta ahora—, aludían a las demandas más urgentes para mejorar su estado dentro de la sociedad.

En las décadas que siguieron, el muralismo mexicano conoció el prestigio en el exterior del país, situación inédita para una corriente artística en América. Para Teresa del Conde, no existía en un principio un cuerpo formal de teorías o modalidades estructuradas alrededor de este suceso. Sin embargo, era clara la estructura del grupo de pintores en tanto su conformación integral, es decir, debían, casi de modo indispensable, ser parte del Partido Comunista y estar empapados de teorías marxistas aunque —como dice Del Conde—, más de oídas que de estudio.¹⁵

Abordaron muchos temas y cada artista escogió los más acordes con su propia individualidad y estilo; de esa forma

¹⁵ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo xx*, México, Attame, 1994.

abordaron la Revolución mexicana, la Conquista, la Iglesia y su relación con la sociedad, las etnias y el paisaje, entre otros.

Apareció el término “Renacimiento mexicano”, aplicado por Jean Charlot a ese inicio de pintura mural. A Rivera y Siqueiros el término les resultó atractivo —conscientemente o no— durante sus recorridos por Italia.

Durante los años del muralismo, y hasta la realización de la obra que nos ocupa —la última de Siqueiros—, el movimiento se verá inmerso en interesantes acontecimientos, entre los que se cuentan la conformación del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores; el surgimiento de diversos órganos de difusión, como el periódico *El Machete*; la publicación de manifiestos; la creación de otras organizaciones, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP), entre otros.

Los años siguieron su curso y aparecieron nuevos exponentes que se integraron como una segunda fase del muralismo. Es el caso de Carlos Mérida, Agustín Lazo, Antonio Ruiz, *el Corzo*, y Julio Castellanos, entre varios más. Todos trabajaron nuevas manifestaciones o eran afines a temas diferentes, como el realismo fantástico o el surrealismo; sin embargo, además de realizar murales, hacían también obra de pequeño formato y participaban en exposiciones llevadas al extranjero y coordinadas por Inés Amor.

Octavio Paz, después de la década de los años cincuenta, escribió una serie de textos compendiados en el tomo III de su serie *Los privilegios de la vista*. En ellos supo definir la situación de modo claro al ubicar a Orozco, Rivera y Siqueiros en una ruta con distancia inteligente de la nueva corriente y con una independencia clara. También por esas fechas el cambio fue más evidente, al surgir nuevas visiones del arte en México. Los pintores eran más individualistas y el ofrecimiento de muros como lienzos escaseó. Además, la iconografía de la época era diferente a la de los años posrevolucionarios. Cordelia Urueta, Vlady y José Luis Cuevas comenzaron a organizar y a construir propuestas contemporáneas. Algunos historiadores veían en esto nuevas lecturas entre nacionalis-

mos tardíos —que, por cierto, Siqueiros llevó hasta sus últimas obras— y visiones enfocadas a explorar el internacionalismo de la pintura mexicana. Entre estas dos posturas caminaban Juan O’Gorman, José Chavez Morado y Alfredo Zalce.

El tiempo seguiría su camino y los jóvenes artistas transitaban ahora por rumbos diferentes y no se limitaban a seguir los pasos del muralismo. Es el caso de Manuel Felguérez y Lilia Carrillo, entre otros, que dejaron de lado la pintura de grandes muros con discursos ya conocidos, como la sociedad y la lucha de clases.

Uno de los artistas que continuaría desarrollando pintura mural, aunque dedicado a atender la demanda de imagen de algunas instituciones, fue Federico Cantú, quien puntualmente desarrolló obra sobre piedra para el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), y asimismo esculpió el conocido emblema de la madona que es la imagen oficial del IMSS y que se ha replicado en hospitales y oficinas de esta institución. Otro caso es el de Jorge González Camarena, quien realizó diversas obras en México y en el extranjero, como el mural *Presencia de América Latina*, creación monumental de 300 metros cuadrados trabajada en 1965 en la Universidad de Concepción en Chile.

En la década de 1960, José Luis Cuevas, Alfonso Arau y Carlos Monsiváis montaron un espectáculo en El Quid, mientras que Alberto Gironella, Emilio Ortiz y Francisco Toledo hacían sus intentos y exploraban diversas rutas del arte.

El año de 1967 sería relevante para Siqueiros. En el Colegio Nacional se develó el *Retrato de Alfonso Reyes*, en sesión presidida por el presidente de la República, Gustavo Díaz Ordaz, cuadro que fue pintado durante la reclusión del artista en Lecumberri; luego asiste, en Italia, a la celebración del XX Aniversario de la liberación del pueblo italiano del dominio fascista, organizado por el Comité Central del Partido Comunista Italiano y recibe la medalla de oro de la Brigada Garibaldi. En Cuernavaca, Morelos, construye La Tallera, un recinto que tenía como propósito realizar allí la obra mural

que decoraría el edificio de convenciones del hotel Casino de la Selva, por encargo del empresario mexicano Manuel Suárez. Posteriormente se decidió que su mural —inicialmente llamado *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos*— se trasladara a un recinto especial construido exclusivamente para albergarlo: el Polyforum Cultural Siqueiros, que quedaría ubicado a un lado del Hotel de México (hoy World Trade Center México) en el Distrito Federal. La Tallera se convirtió al poco tiempo en la Escuela Taller Siqueiros.

Como integrante del Comité por la Libertad de los Presos Políticos y la Derogación del Delito de Disolución Social, rinde informe a la Asamblea Nacional sobre los avances obtenidos hasta el momento.¹⁶

El 30 de abril, la URSS le concede el Premio Internacional Lenin por la Paz y recibe el reconocimiento de manos del escritor Boris Polevoi, enviado extraordinario del Comité de los Premios. El pintor donó el monto del premio a la República Democrática de Vietnam, en reconocimiento a su lucha heroica de liberación.

Siqueiros fue nombrado miembro del Comité Central del Partido Comunista Mexicano en su XV Congreso Nacional del 22 de junio. El 8 de agosto se inauguró una magna exposición retrospectiva de su obra en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Con motivo de esta muestra, hizo un análisis autocrítico de su obra en el marco del desarrollo de la pintura contemporánea.

El 30 de agosto asistió al sepelio de Filomeno Mata hijo, una de las figuras principales en la lucha por derogar el delito de disolución social y con quien compartiera prisión en Lecumberri. Siqueiros publica el libro *A un joven pintor mexicano*.

Asiste a las celebraciones del Cincuenta Aniversario de la Revolución de Octubre en la URSS. Es nombrado miembro de honor de la Academia Soviética de las Artes. En París ofrece una conferencia ante artistas y críticos de arte, sobre su mural *La marcha de la humanidad*, que realizaba en Cuernavaca para el Polyforum Cultural Siqueiros.

¹⁶ Recuperado de <<http://siqueiros-total.blogspot.com/2009/03/biografia-curriculum.html>>.

En ese mismo año, Siqueiros concluiría el mural *El arte escénico en la vida social de México* en la Asociación Nacional de Actores (ANDA), el cual había estado sujeto a un largo juicio y finalmente había logrado terminar.

Por decreto presidencial fue nombrado presidente de la Academia de las Artes e inició pláticas con diversos actores de la intelectualidad mexicana. Asimismo, decidió participar en el debate abierto del Congreso de la Unión, donde expuso como punto principal la derogación de los artículos constitucionales 145 y 145 bis, que tipificaban el delito de disolución social. “Curiosamente”, el mural de la ANDA recién terminado sufrió una agresión con ácido por parte de un grupo de estudiantes de derecho, lo que provocó que Siqueiros regresara a restaurarlo.

Las declaraciones de Siqueiros en cuanto al movimiento estudiantil de 1968 fueron muy breves y expresaron su simpatía y solidaridad. Echeverría, para diluir su responsabilidad en los acontecimientos del 2 de octubre, invitó al matrimonio Siqueiros a tomar café a su oficina. Ellos asistieron y fueron testigos del supuesto “asombro” de Echeverría sobre los hechos que tuvieron lugar en Tlatelolco aquella nefasta noche.

Con gran sentido escenográfico, Echeverría se preparó una coartada que le permitiera aparecer ajeno a lo que después llamaríamos la matanza de Tlatelolco: por supuesto que no sólo estaba al tanto de lo que haría el equipo de Díaz Ordaz para descabezar el movimiento estudiantil y popular, sino que por interpósita persona participaba en la planeación y puesta en práctica de la estrategia presidencial.¹⁷

¹⁷ Carlos Montemayor, *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*, México, Debate, 2010, pp. 92-96.

¹⁸ Rodolfo Rojas Zea, “Prólogo a José Revueltas”, *Los muros de agua*, México, Promexa, 1979.

La detención de José Revueltas el 16 de noviembre por parte de la policía mexicana, debido a su participación en el movimiento estudiantil, se reconoce como una señal directa del acoso hacia la red intelectual y dio pie a una serie de sucesos que se concatenaron hasta 1971.¹⁸

En 1969, Siqueiros recibió en su casa de Cuernavaca al expresidente Adolfo López Mateos acompañado de Manuel Suárez, quien acudió para conocer los avances de la obra mural, suceso que relataría el doctor Suárez como un encuentro afable, en el que Siqueiros recibió a López Mateos con un abrazo entrañable, lo que no deja de ser paradójico, ya que en su momento fue quien lo encarcelara. Suárez diría que Siqueiros declaró que no le quedaba sino recibirlo como a un amigo más.¹⁹

El Vaticano hizo una invitación abierta a los mejores pintores contemporáneos a pintar el tema de Cristo para una sala de exhibición. Siqueiros no respondió a dicha invitación, pero la esposa del entonces secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia, a la que Siqueiros le había pintado un Cristo “como un favor”, donó la obra al Vaticano. Manuel Suárez, al enterarse, le pidió a Siqueiros que incluyera en uno de los paneles exteriores una reproducción de esta obra, panel que hasta la fecha forma parte de una de las doce caras exteriores del recinto.

Luis Echeverría ascendería al poder el 1 de diciembre de 1970. Con él, México presenciaría sucesos políticos de todo tipo, como la liberación de Demetrio Vallejo y Valentín Campa, considerados presos de conciencia y, en ese entonces, los más antiguos del país. Ese mismo año, el Partido Comunista Mexicano (PCM) acusó a David Alfaro Siqueiros de “simulador” y de coquetear con la burguesía.²⁰

Siqueiros continuaría con su trabajo en el Polyforum no sin enfrentar inconvenientes como los pagos a proveedores y el deber de ejecutar la obra sobre una superficie que no era del todo conveniente. Sin embargo, por razones de costos, se hacía imperante utilizar los materiales que le eran proveídos por el propio Manuel Suárez, dueño de la fábrica Eureka, productora de láminas de asbesto cemento, material con el cual se realizaba el mural.

A mediados de 1971, David Alfaro Siqueiros acudió a una reunión del Comité Central del PCM del cual formaba parte.

¹⁹ Entrevista al doctor Suárez en el Polyforum Cultural Siqueiros, realizada por Mercedes Sierra. Noviembre de 2010.

²⁰ Enrique Condés Lara, *Los últimos años del Partido Comunista Mexicano (1969-1981)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp. 17-18. Condés cita la fuente: “El voto de Siqueiros”, presidium del Comité Central del PCM, en *Oposición*, núm. 8, México, del 15 al 30 de julio de 1970, p. 14.

Por lo general no asistía, pues las divergencias con la línea política que seguía el partido eran claras. En el partido había un sentimiento de enojo contra el pintor por la relación de simpatía que mantenía con Luis Echeverría, y se recibían muchas observaciones y presiones de los propios militantes por este hecho.

Para finales de julio, el conflicto entre Siqueiros y el PCM se agudizó y fue acusado de “oportunista” y de “sembrador sexenal de ilusiones en el gobierno”, entre otras cosas. Además, al discrepar del PCM mediante la táctica de “abstención activa”, sumado al rechazo a la “apertura democrática” anunciada por Echeverría, y por considerar que Siqueiros difundía profusamente sus opiniones en la prensa burguesa, excluyeron al pintor del Comité Central del Partido.²¹

²¹ Enrique Condés Lara, *Los últimos años del partido Comunista Mexicano (1969-1981)*, op. cit., pp. 17-18. Condés cita las fuentes: *Oposición*, núm. 8, del 15 al 30 de julio de 1970, p. 14; *Oposición*, núm. 23, 15 de marzo de 1971, y *La Voz de México*, núm. 1992, 20 de marzo de 1991.

Mientras tanto, el mural seguía su marcha. Para entonces se especulaba que diversas personalidades asistirían a la inauguración, entre las que destacaba la presencia de Salvador Dalí, quien finalmente no pudo llegar. Sin embargo, acudieron, entre otras figuras, José Luis Cuevas —su máximo detractor— y Rufino Tamayo. Así, el 15 de diciembre de 1971, el presidente Luis Echeverría Álvarez inauguró oficialmente el mural *La marcha de la humanidad* en el Polyforum Cultural Siqueiros, que formó parte del proyecto arquitectónico del entonces Hotel de México.

Siqueiros y Manuel Suárez

El ir y venir de la historia, así como los cambios sociales y políticos de Europa, trasminaron a diferentes sociedades y trastocaron las conciencias de diversos activistas políticos latinoamericanos. Entre ellos se encuentra también un artista militante: David Alfaro Siqueiros, que no se separa de sus convicciones dialéctico-subversivas y que, dentro de sus posibilidades, dejó un legado artístico que, además de brindar la posibilidad de recrear nuestras almas, dejó mensajes más que claros en sus obras.

Siqueiros fue testigo del desenvolvimiento de la historia europea y de todo ese movimiento que marcará inevitablemente su quehacer artístico. Hacia 1922 regresó a México con una carga ideológica que plasmaría en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria con el mural *Los elementos*, y en la formación del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, del que sería nombrado secretario general. A su vez, en ese mismo tiempo, Siqueiros planteó una serie de ideas que plasmó en la conferencia que leyera en el acto de clausura de la primera exposición de sus cuadros en la galería del Casino Español de la ciudad de México, el 18 de febrero de 1932, y de la cual se cita a continuación el punto 13, cuyo contenido vale la pena rescatar y reflexionar sobre él:

¿Arte social o arte puro?

Esta pregunta tiene divididos actualmente a los intelectuales del mundo entero. Los partidarios del arte puro afirman que nada hay más ajeno a la lucha de clases que las artes plásticas. Ellos afirman la posibilidad de realizar obra de arte plástico dentro de la actual sociedad. Sostienen su teoría argumentando que siendo el arte una expresión orgánica individual, nada puede perturbar su proceso creativo. Afirman que el arte social tiene que ser anecdótico y político, y por lo mismo, inferior como expresión plástica absoluta. Los partidarios del arte social, por su lado, sostienen la necesidad de que los productores de artes plásticas pongan su obra al servicio del proletariado en su lucha de clases contra el régimen capitalista. La época actual es la época de la lucha de clases exasperada, la época del imperialismo, última etapa del régimen capitalista, dicen ellos. No hay pues —agregan— más que dos posibilidades para los productores de artes plásticas: o se colocan resueltamente de parte de la burguesía, o bien se afilian con el proletariado en su lucha: yo creo justo este último concepto, pero entiendo que debe clarificarse la teoría sobre el mismo.

Soy partidario de que la pintura y la escultura sirvan al proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero considero la teoría del arte puro como suprema finalidad estética. Agregó: una manifestación de tal naturaleza no ha existido hasta la fecha en el mundo y solamente podría existir en una sociedad sin lucha de clases, es decir, sin política, esto es: en la sociedad comunista integral.

Lucho por el advenimiento de esa sociedad porque al hacerlo lucho por el arte puro. Igualmente, soy de la opinión de que el pintor o el escultor no deben subordinar su sentido estético al gusto de las masas proletarias revolucionarias, pues como hemos visto antes, éstas han sido envenenadas por el sentido estético degradado de la clase capitalista. El pintor o el escultor revolucionario deben, en su obra, expresar el anhelo de las masas, las condiciones objetivas de éstas y la ideología revolucionaria del proletariado; pero, además, un arte grande, plásticamente hablando. El maestro Sergio Eisenstein, en la inauguración de mi exposición concretó perfectamente este criterio cuando dijo: “el gran pintor revolucionario es la maravillosa síntesis entre la concepción de masas y su representación percibida individualmente”.

A través de estas líneas, Siqueiros manifiesta la necesidad de hacer madurar la pintura a partir de la integración de valores estéticos y del reconocimiento de la historia de los pueblos para lograr la representación tenaz de una época.

Pasarán largos años, y toda la producción artística de Siqueiros con discursos plásticos de diverso orden que mostrarán el desenvolvimiento propio del artista, hasta llegar a su última obra mural, la cual nos ocupa en este texto.

Los años en que se lleva a cabo el proyecto se ubican entre 1965 y 1971, cuando México vivía en pleno crecimiento económico y con estabilidad política. Adolfo López Mateos ocupaba el Poder Ejecutivo. A él le correspondió la organización del aniversario número cincuenta de la Revolución mexicana.

Entre los avances que destacan en ese momento —además de los referentes a salud, educación e infraestructura nacional—, se alardeaba de que el analfabetismo había sido reducido de 62% en 1930 a 45% en 1960; asimismo, de que la producción de petróleo se triplicó y que la generación de energía era siete veces mayor que en años anteriores. Otro indicador importante era el incremento de alumnos en las universidades públicas: de 23 000 en la década de 1930 a 335 000 en los años setenta.

La construcción de la Ciudad Universitaria, el desarrollo de Ciudad Satélite, la construcción del sistema de transporte colectivo Metro, la proliferación de plazas con tiendas departamentales, entre otros hechos, constituyeron signos de una sociedad que desplazaba su pasado rural y se transformaba rápidamente en una sociedad urbana.

Sin embargo, en esta época también cobran fuerza las contradicciones sociales que se expresan de manera relevante. Uno de estos casos es la integración del Movimiento de Liberación Nacional (1961) liderado por el expresidente Lázaro Cárdenas, quien de algún modo procuró catalizar las demandas de diversos grupos que, inspirados en la Revolución cubana, impulsaron consignas reivindicatorias contra el imperialismo, la desaparición del delito de disolución social, y a favor de la soberanía de la nación sobre sus recursos, entre otras demandas.

En contrapartida a la euforia del cambio radical que se vivía en Cuba y cuyos efectos agitaban a parte importante del continente, en especial al mundo latinoamericano, instituciones como la Iglesia proclamaban consignas ideológicas propias de la derecha de ese momento, como la resumida en la frase de “Cristianismo sí, comunismo no”, que abanderó en diversas manifestaciones.

Como ya se dijo, parte de los personajes encumbrados de la iniciativa privada se agrupó en una nueva organización: el Consejo Mexicano de Hombres de Negocios, de la que formó parte Manuel Suárez.

Entre toda la convulsión de la época y la propia del país, creció el movimiento estudiantil, acontecimiento de mayor trascendencia en la vida nacional durante el periodo de Gustavo Díaz Ordaz como cabeza del Poder Ejecutivo. El de 1968 es ciertamente un año de protestas no sólo en México, sino en diversas partes del mundo. El funesto desenlace en el caso de nuestro país fue la matanza del 2 de octubre en Tlaltelolco. Este episodio terrible exhibió la enorme distancia que separaba al gobierno de la sociedad.

Díaz Ordaz creyó ver en las manifestaciones estudiantiles —o quiso que la sociedad mexicana viera— una amenaza internacional comunista que ponía en riesgo la estabilidad nacional a pocos días de la inauguración de los Juegos Olímpicos de 1968. Además, al padecer el país de una gran falta de libertad de expresión, había un férreo control gubernamental de los medios de comunicación. La mayor parte de ellos colaboró con el aparato de control que no permitía el franco conocimiento de la realidad nacional al minimizar las crisis y las coyunturas por las que atravesaba el país.

Es en este periodo cuando Siqueiros diseña y desarrolla su proyecto, que se considera una obra tardía de la propia manifestación artística y que se da en un momento de cambio político y social totalmente diferente al concepto que por 40 años lo había llevado a crear su obra dentro de lo que se conoce como *movimiento muralista mexicano*.

Paradójicamente, el mecenas de este proyecto había sido, en 1914, participante del ejército de Francisco Villa en el mismo año en que David Alfaro Siqueiros perteneció al Batallón Mamá de las fuerzas constitucionales de Venustiano Carranza.²²

²² Adrian García Cortés, *Siqueiros, Suárez y el Polyforum*, México, Polyforum Siqueiros, 2000, p. 47.

A diferencia del conjunto mural realizado anteriormente por Siqueiros, en su última obra enfrentaría —en su fase terminal— diversas circunstancias por vencer, como las fuertes discrepancias con su mecenas, Manuel Suárez, así como las críticas severas de sus propios correligionarios. Esto significó la necesidad de defender su postura, cimentada en la

consolidación de las tesis políticas, obreras y comunistas que pregonó a lo largo de su vida en el ámbito pictórico y social, pero, a la vez, debía justificar la oportunidad que le ofreció el capitalismo para realizar su última creación. De algún modo, tenía “al enemigo en casa” al pactar con Manuel Suárez el financiamiento para realizar su obra máxima. Sin embargo, el proyecto le daba la posibilidad de resolver sus problemas económicos en el último tramo de su vida, cosa que ni sus ideas ni sus correligionarios harían por él.²³

Con un discurso visual figurativo con peso, criticó eventos sociales del México de las décadas de 1960 y 1970. Parecería que no era ésa la intención de Siqueiros, sin embargo, se encuentran piezas pictóricas ricas en significantes del presente y pasado de nuestra nación.

En 2011, al cumplir cuarenta años de haber sido terminada, esta obra mantiene una relevancia contemporánea por las circunstancias ahí plasmadas. Logra que el espectador se acerque a ella mediante un recurso que se puede calificar como ajeno a la propia obra y que, para su tiempo, sería una manufactura diferente a todo lo hecho antes por él mismo. Me refiero a una plataforma giratoria que conduce al espectador a través del mural en un tránsito continuo.

En cuanto al discurso planteado en la obra, éste se plasma a través de siete paneles narrativos seguidos uno de otro. La pertinencia entre ellos se logra en diferentes niveles, que se abordarán desde líneas de análisis distintas.

La vigencia de una obra es un tema complejo, pues convergen diversas circunstancias en cada caso. Sin embargo, ese término no se refiere únicamente a la expresión artística, sino a otros campos del conocimiento para significar el arte mural mexicano en su última etapa.

Por ser la última expresión plástica del último de los tres representantes más importantes del movimiento muralista mexicano, la fortuna crítica con la que cuenta esta creación ha estado supeditada a los planteamientos que dejó Siqueiros de la obra en sí misma. Por ello, a lo largo de esta investigación

²³ Adrian García Cortés, *op. cit.*, p. 255.

se recabó todo documento que proporcionara nuevos conceptos y fundamentos acerca del mural para plantear nuevas consideraciones sobre éste.

Contexto nacional

América caminaba al ritmo de las políticas de Estados Unidos, sin olvidar la “sombra” del comunismo en Cuba que gestó nuevos movimientos a favor de reivindicaciones sociales en Centro y Sudamérica.

Fue también en 1965 cuando, en El Colegio Nacional, el jefe del Poder Ejecutivo, Gustavo Díaz Ordaz, develó el *Retrato de Alfonso Reyes* realizado por Siqueiros durante su estadía en la cárcel de Lecumberri.

Al salir de la cárcel, Siqueiros viajó a Italia a la celebración del XX Aniversario de la liberación del pueblo italiano del dominio fascista, acto organizado por el Comité Central del Partido Comunista Italiano. Siqueiros regresó a México con un proyecto en el bolsillo y muchos sueños por realizar. Creó La Tallera, donde trabajaría gran parte del proyecto que, en un principio, estaba planeado para cubrir parte de los muros del Casino de la Selva en la ciudad de Cuernavaca; sin embargo, ese año se decidió trasladarlo a lo que hoy se conoce como el Polyforum en la ciudad de México.

En el ámbito político, Siqueiros presentó un informe a la asamblea del Comité por la libertad de los presos políticos y la derogación del delito de disolución social con los avances obtenidos en ese ámbito.

Plásticamente, retomó el mural *Patricios y patricidas*, iniciado en 1944 e interrumpido en diversas ocasiones.

Hacia 1966, México transitaba por momentos de cierta bonanza económica; sin embargo, había protestas sindicales de gran escala en el ámbito nacional, como fue el caso de los médicos del Seguro Social, cuyas demandas fueron apoyadas en su momento por otros organismos, así como por intelectuales importantes, como Heberto Castillo.

En el terreno de la plástica, los grupos de artistas pertenecientes al movimiento conocido como Generación de la Ruptura lograban expresar con desparpajo sus narrativas. Cordelia Urueta, Vlady, Héctor Xavier, Alberto Gironella y Enrique Echeverría formarían parte de este grupo que intentó romper con los autores del pasado artístico, por cierto el más importante en varios años en México, pero cuyos protagonistas se habían apoderado de la escena.

Gironella, por ejemplo, trabajaba sobre una modalidad diferente del surrealismo bajo la visión pop, lo que hacía que los lenguajes narrativos fueran muy diferentes a lo común.

También había pintores muy reconocidos en México y en otros países, que no gustaban y eran fuertes opositores a las “influencias colonizantes del extranjero”, como ellos las llamaban. Es el caso de Alfredo Zalce, Juan O’Gorman y José Chávez Morado, entre otros.

Para Teresa del Conde, los cambios empezaron a darse en los años cincuenta, y ocurrirían básicamente de dos maneras: en primer lugar, los pintores jóvenes de ese momento eran exageradamente individualistas y les quedaban lejos los metros cuadrados de muros de edificios e inmuebles, así como la iconografía de una sociedad sin clases; como segundo punto, el ambiente en que se desarrollaban era un excelente caldo de cultivo para la polémica, la discusión y los cambios.²⁴

También en esos años hubo artistas que se sintieron cómodos en su quehacer dentro del llamado *realismo mágico*, *mítico* o *fetichista*. Es el caso de Emilio Ortiz y Francisco Toledo, que desarrollaron obra en este contexto.

²⁴ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte...*, op. cit.

Escenario internacional

En el año de 1965 el mundo vivía procesos sociales diferentes. Estados Unidos y la Unión Soviética transitaban por un escenario donde cada paso que daban era para ganar terreno al contrincante. Prueba de ello fue la carrera espacial por llegar

primero a la tan ansiada conquista de la luna, como efecto de la llamada Guerra Fría.

En el continente africano, mientras Rodesia lograba su independencia de Gran Bretaña, en el mundo inglés se lloraba la muerte de *sir* Winston Churchill.

En Medio Oriente estalló la Guerra de los Seis Días entre árabes y judíos, en la que Israel obtuvo importantes ventajas territoriales. Esto daría pie a lo que se conoce como la tercera Guerra árabe-israelí, que enfrentó en junio de 1967 a Israel con diversos países árabes: Egipto, Jordania y Siria, con el apoyo de Irak, Kuwait, Arabia Saudí, Sudán y Argelia.

En América, fue el año en que capturaron y fusilaron a Ernesto *Che* Guevara en Bolivia, suceso que provocaría una cascada de declaraciones y de posturas diferentes de los diversos actores políticos del momento.

Mientras todo eso ocurría en el mundo, David Alfaro Siqueiros desarrollaba actividades en el ámbito político, pero con otro matiz, mediante la impartición de una conferencia titulada *¿Confrontación? ¡Sí! Pero sólo entre las dos corrientes básicas que hoy conviven combatiendo en el terreno de las artes plásticas en México: objetividad integral (realismo) y subjetividad (abstraccionismo)*. Esto, a propósito de la exposición *Confrontación 66*, organizada por el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes).

El año de 1968 se inició con noticias de diversas partes del mundo que, curiosamente, hacían eco en la sociedad joven de México. Hechos como las revueltas estudiantiles en Europa y Asia motivaron que jóvenes mexicanos comenzaran procesos similares a los llevados en aquellos países. En Memphis, Estados Unidos, era asesinado a balazos el pastor Martin Luther King, líder ideológico de gran peso durante la campaña presidencial del senador Robert Kennedy. Se dijo en su momento que probablemente había sido víctima de una conspiración de vastos alcances.

Los sistemas monetarios vieron afectada su estabilidad debido a la especulación sobre el valor del oro, que llegó a

costar 40 dólares la onza, lo que provocó una inflación que afectaría a los mercados monetarios.

En Francia, el gobierno de Charles de Gaulle enfrentó las protestas de los estudiantes en París, quienes protagonizaron graves incidentes que marcarían un hito histórico en las manifestaciones mundiales. A su vez, en Checoslovaquia, país que hasta ese momento había sido satélite de la URSS, las reformas progresistas del gobierno de Dubcek fueron aplastadas por el ejército ruso y sus aliados del Pacto de Varsovia. En Estados Unidos las protestas y manifestaciones juveniles en contra de la Guerra de Vietnam se intensificaron. Este conjunto de acontecimientos sumergió al mundo en importantes procesos sociales de cambio, a los cuales se añade lo que en México se conocería como la masacre de Tlatelolco, resultado de las protestas de inconformidad que se iniciaron el 22 de julio. En Tlatelolco,²⁵ las fuerzas de seguridad dispararon sobre una concentración popular en la céntrica plaza y las víctimas superaron ampliamente el centenar.

²⁵ Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, op. cit., p. 350.

En Medio Oriente comenzaron las operaciones terroristas sistemáticas por parte de la OLP (Organización para la Liberación Palestina).

En la región de Centroamérica, el militar Omar Torrijos tomó el poder en Panamá mediante un golpe de Estado que derrocó al presidente Arnulfo Arias, el cual asumía el mando por tercera ocasión. Sin embargo, sólo duró 11 días en la Presidencia antes de ser, a su vez, derrocado.

A mediados de año, la misión espacial Apolo XI de Estados Unidos colocó a los primeros hombres en la superficie de la luna; la hazaña fue transmitida en vivo por televisión a gran parte del mundo. Dos años después, la URSS lanzó la primera estación espacial en órbita terrestre llamada Salyut 1. Asimismo, en 1971 conseguía hacer descender la sonda Mars 3 en la superficie marciana, aunque sus instrumentos únicamente funcionaron durante 20 segundos.

Gran Bretaña destacó a 3 000 soldados en Irlanda del Norte debido al recrudecimiento de incidentes entre católicos y protestantes.

En 1969, en Bethel, en las cercanías de Nueva York, se realizó el primer megafestival de música rock y folk en un predio al aire libre durante cuatro días ininterrumpidos que convocó a más de 400 000 asistentes: el festival de Woodstock. Se exteriorizaba así un nuevo fenómeno social bajo las consignas de amor, paz y música, con una magnitud desconocida hasta entonces.

También en 1969 entró en vigor el Tratado de No Proliferación de Armas Nucleares (TNP) propiciado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Al vencer, 25 años más tarde, 178 naciones lo ratificaron con algunas excepciones.

Conclusión

El arte del Nuevo Mundo, como lo llamó en algún momento Luis Cardoza y Aragón, no se enraizó finalmente en los orígenes de las tradiciones europeas, ni tampoco se encasilló en sentimientos nacionalistas y recuentos de tradiciones netamente mexicanas. El arte mural, como se plantea en parte de este capítulo, tiene como concepto primordial no ser oculto para nadie, así como el nulo beneficio monetario, puesto que el precepto primordial se basaba en que fuera por y para el pueblo, reconociéndolo como arte público.

Siqueiros, al formar parte del academicismo mexicano en su primera época, tuvo la posibilidad de un desarrollo plástico formal, desde el que luego se lanzó para hacer planteamientos diferentes que lo llevaron a desarrollar una pintura espectacular y grandiosa tanto en forma como en fondo. Para lograr esto, debió conocer el desarrollo de las academias en Europa y la instauración de éstas en América, así como el proceso histórico de la Real Academia de San Carlos en México, desde 1783 hasta la aparición del movimiento muralista al cual perteneció.

A lo largo de este capítulo se ofreció una visión general de los escenarios que formaron parte importante del desarro-

llo de Siqueiros, para facilitar la comprensión de la concepción del arte mural a través de los años y como miembro del movimiento artístico más importante del México del siglo xx.

Indudablemente, las experiencias personales transformaron el pensamiento y la vida misma de Siqueiros. Su militancia en el ejército, así como su acercamiento a los diferentes procesos políticos de la historia de México y de la humanidad marcaron una diferencia cabal en el pensamiento del artista y lo llevaron por diversos ámbitos de experimentación plástica que transformaron su discurso a través del tiempo.



II. Análisis constructivo

El mexicano es la mejor raza, porque lleva en su sangre la mezcla múltiple de muchos siglos de mestizaje peninsular (celtas, iberos, cartagineses, romanos, árabes...) y de otros tantos siglos de mestizaje indígena (olmecas, toltecas, chichimecas, aztecas, zapotecas, mayas...) que han producido la simbiosis más explosiva en sus manifestaciones creadoras de arte, cultura y emoción por la grandeza. Y con esta grandeza mexicana —añadía—, hemos creado esta inmensa fragua nacionalista de talentos y estímulos, para que sirva de ejemplo a las futuras generaciones y despierte el interés por hallar en sí misma la raíz de su propia superación.

Manuel Suárez

Descripción de la arquitectura del Polyforum

El Polyforum Cultural Siqueiros formó parte de un proyecto urbano que, a pesar de no haberse materializado en el concepto original, denominado “Hotel de México y servicios anexos”, hoy en día pertenece al conjunto arquitectónico conocido como World Trade Center Ciudad de México y forma parte importante del paisaje urbano de la avenida de los Insurgentes, la más larga de la ciudad.

Circunstancias curiosas condujeron a que el predio donde se construyó este conjunto fuera propiedad de don José Jerónimo de la Lama, abuelo del arquitecto Rosell de la Lama, responsable de la construcción de este complejo al término de la campaña presidencial de Adolfo López Mateos.

Don José Jerónimo de la Lama —después de lotificar la colonia Nápoles— decidió reservar para sí el predio donde se encontraba el conocido parque De la Lama, el cual conservaría para su uso privado hasta que decidió venderlo a Manuel Suárez.

Es importante mencionar que, cuando fue subsecretario de la Secretaría de Patrimonio Nacional, el arquitecto Rosell de la Lama le planteó a Manuel Suárez una idea que recibió con interés: le propuso desarrollar el Hotel de México, así como un centro cultural con otras instalaciones al servicio de los negocios, la cultura y el turismo, con capacidad de realizar reuniones nacionales e internacionales.

Originalmente, este proyecto —que Rosell de la Lama presentó junto con los arquitectos Ramón Miguel Jáuregui y Joaquín Álvarez Ordóñez— no prosperó, pues al parecer el entonces jefe del Departamento del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, tenía la intención de expropiar el parque para convertirlo en un espacio público.¹

Sin embargo, sorteadas aquellas intenciones, la construcción se inició en 1966 y se pretendía concluirla en 1968, el año olímpico. Aunque se consiguió emprender el proyecto del Hotel de México, la obra no sólo se retrasó, sino que quedó inconclusa (salvo el Polyforum). Fue hasta mediados de los años ochenta cuando, de conformidad con el propio Manuel Suárez, se decidió convertirlo en un centro internacional de negocios. En 1992 se inició la remodelación, y en 1995 se abrió como World Trade Center, con despachos ocupados como oficinas, comercios y consultorios.

En su nueva versión se tomó buena parte del concepto original (conocido también como México 2000). El conjunto se divide en tres complejos diferentes: Centro de Comercio Internacional, Centro de Convenciones y Exposiciones y una torre de cuarenta y un pisos. Los accesos se encuentran en la avenida de los Insurgentes, la calle de Filadelfia y la de Montecito (donde se ubica la entrada principal). El Polyforum tiene acceso tanto por la avenida de los Insurgentes como por Filadelfia.

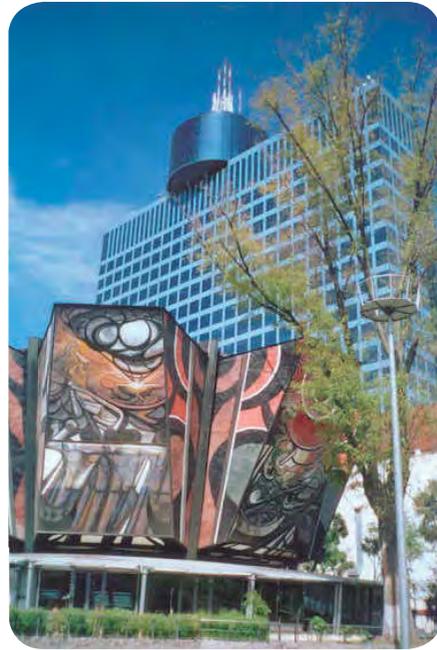
Hoy se observa un edificio terminado recubierto con vidrios de tonos azulados. Dentro de este conjunto aún es posible encontrar algunos árboles que quedan en pie y que pertenecen a lo que fuera en algún momento el parque De la

¹ Adrián García Cortés, *Siqueiros, Suárez y el Polyforum*, México, Polyforum Siqueiros, 2000, p. 8.

Lama. Curiosamente, estos árboles obstaculizan hoy la vista de algunos de los murales exteriores.

El Polyforum Cultural Siqueiros, junto con el World Trade Center, ocupan una superficie aproximada de 54 000 m², además de tener un terreno anexo con una extensión de 27 000 m² que colinda por la parte de atrás con la calle de Dakota, lo que suma un espacio total de 81 000 m². Actualmente se construye en este espacio un conjunto habitacional de grandes dimensiones. Como ya se dijo, todo esto perteneció al parque De la Lama.

De los tres espacios mencionados, hoy únicamente el que corresponde al Polyforum es propiedad de la familia Suárez. El edificio —en general— está construido a partir de una estructura metálica forrada en el exterior con placas de asbesto-cemento, fibra de vidrio y material aglomerado (novopan); el techo está recubierto con fibra de vidrio que, dicho sea de paso, se encuentra en un estado avanzado de destrucción debido a las inclemencias del tiempo y a los procesos de deterioro después de 40 años de erigido.



*World Trade Center,
Ciudad de México.*

*Estructura metálica
del Polyforum. Acervo
fotográfico Sala de Arte
Público Siqueiros.*





Barda perimetral, vista interna. Acervo fotográfico Mercedes Sierra.

Exterior

El Polyforum actualmente tiene su entrada principal por la calle de Filadelfia, en la colonia Nápoles, y cuenta también con un acceso por la avenida de los Insurgentes Sur, a través de un estacionamiento que da servicio al propio recinto.

Desde la calle de Filadelfia se aprecia una barda que cierra la esquina perimetral con Insurgentes y que fue realizada por David Alfaro Siqueiros tiempo después, como protección de la última obra tardía del muralista. Esta barda mide entre 25 y 30 metros de largo. Se construyó con materiales metálicos como otra modalidad de escultopintura que trabajó el artista.

Esta barda angular contiene —en la parte interna— la faz de varios muralistas. Viéndola de frente, en una lectura de izquierda a derecha, encontramos los rostros de Diego Rivera y José Clemente Orozco, así como una composición que bien podría ser el autorretrato del pintor con José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez y, por último, Gerardo Murillo (Dr. Atl).

A las orillas se encuentran dos desarrollos abstractos que dan entrada y salida a la composición de la barda. En la cara exterior, solamente es posible encontrar residuos metálicos de toda la obra mural.

Se dice que anteriormente había un espejo de agua que colindaba con la barda, y que dentro de aquél se encontraba una escultura; en la actualidad, la escultura fue cubierta y hoy se encuentra un jardín con ornamentación diversa.

Al observar de frente este espacio, también encontramos un lugar pequeño que funge como estacionamiento y que nos lleva al interior del Polyforum. Del lado derecho está un restaurante concesionado a El Palacio de Hierro. Anteriormente, el local lo ocupó una sucursal bancaria. El edificio cuenta con áreas y caminos que rodean al edificio y que permiten apreciar los 12 murales exteriores.

El Polyforum es una construcción fuera de lo normal por sus características, diferentes a las conocidas. Se trata de un edificio en forma de dodecaedro, esto es, con 12 caras exteriores, cada una de ellas pintada con motivos que mantienen una interrelación con el mural interior.

Las doce caras exteriores se encuentran constituidas por tableros divididos en 16 placas grandes y cuatro pequeñas, además de dos caras laterales por cada mural exterior. Todos los tableros están contruidos con placas de fibra de vidrio y se montaron sobre una base de cemento con tornillos. La parte baja de cada mural está contruida con tableros aglomerados.

Es posible observar el reverso de cada tablero mediante accesos localizados en el cuarto nivel que permiten ingresar a conocer el anverso de los murales exteriores.

Fundamentalmente, cada mural se construyó utilizando una estructura metálica de tres vigas o ángulos transversales a los cuales se soldaron ángulos más pequeños de metal, mismos que sostienen las láminas mediante tornillos. Estas láminas o placas son el soporte de la pintura de cada mural.

La parte inferior de cada una de las 12 caras exteriores está sujeta a una losa de concreto en el piso. Fueron contruidas con tableros aglomerados y sujetadas por una especie de tirantes que las detienen además de unirlas a la parte superior.

Es importante mencionar que, a diferencia del mural interior, todos estos tableros se colocaron después de terminadas las estructuras metálicas de las 12 caras.

Los murales tienen diversos temas, cada uno con un título. En algunos casos no fueron hechos por el propio maes-

tro. La descripción que se ofrece a continuación se obtuvo del dicho de Siqueiros y de una recopilación del texto de Guillermina Guadarrama en su libro *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. Subsecuentemente, se hace una descripción de los elementos técnicos y, en algunos casos, una interpretación iconográfica y de recuperación de hechos lograda mediante entrevista de campo con el primer ayudante de Siqueiros como parte de esta investigación.

Antes de iniciar, es importante mencionar que los 12 paneles tienen dos vistas laterales conformadas únicamente por formas geométricas con líneas gruesas en su conjunto y sin mayor información adicional.

1. El liderato: el mundo marcha hacia delante

En este primer panel, visto de frente a partir de la entrada principal del Polyforum, se representa al líder que anima a una sociedad para que avance y logre así el triunfo que todo individuo desea para sí mismo y para su prole. Esta narrativa es una transcripción de lo que Siqueiros dejó como su interpretación. Sin embargo —y atendiendo a una descripción formal—, pertenece a una representación que tiene módulos en sucesión y perspectiva lineal que simula un grupo de tubos o alguna construcción de acuerdo con el momento que se vivía. Recordemos que en estos años se edificaban las primeras tres líneas del metro. En la parte izquierda del panel se encuentra la figura de un hombre escorzado con los brazos levantados y de perfil, junto a una figura cilíndrica que pareciera bajar desde el ángulo superior derecho para terminar su trayectoria justo a un lado de esta figura.



Panel 1. El liderato. Acervo fotográfico Mercedes Sierra.

Se sobreponen a todos estos elementos dos escultopinturas realizadas en lámina de acero y con formas de garra, elemento que a lo largo de los 12 paneles y en el interior del Polyforum se encontrará de modo constante.

2. El árbol seco y el árbol renacido: el medio ambiente

El segundo panel tiene como concepto central la preocupación por el deterioro del ambiente como lectura oficial; sin

embargo, hay otra perspectiva: la dualidad entre la vida y la muerte, plasmada en dos figuras representadas en los árboles: uno vivo y el otro muerto. Como veremos más adelante, este elemento se utiliza a lo largo de su obra en el interior del recinto. El elemento árbol está definido en el mural 2 como el árbol del amate; más adelante es vuelto a utilizar como forma de integración de elementos. La utilización del color para este caso está dada casi en tres tonos, a diferencia de los otros paneles que utilizan en su contenido una gama de tonos más amplia.

Formas curvas y la utilización de lámina en escultopintura dan soporte a los dos árboles (el vivo y el seco). En este caso, la utilización de los tonos ocres, verdes y negros son los que prevalecen y dan peso al segmento.

3. El circo: el tránsito del espectáculo a la cultura

El título es utilizado como inicio y fin de un discurso cerrado, enfocado específicamente a ilustrar una parte de la vida del país. Hay que recordar que Siqueiros, a lo largo de los años que duró la construcción, realizó otros trabajos paralelamente al desarrollo del Polyforum. Es el caso del mural que se encuentra en el Castillo de Chapultepec: *Del Porfirismo a la Revolución*, y del realizado en la Asociación Nacional de Actores: *El arte escénico en la vida social de México*. Este último da pauta para desarrollar la narrativa en este tercer panel. Oficialmente, hace referencia a las artes escénicas (no como se entienden hoy) y el espectáculo, para lo cual utiliza el término "circo" como parte de aquello que se ofrece a las sociedades, en clara evocación al origen romano. Con esta visión destina un espacio para ofrecer un espectáculo como razón del mismo, y de éste como parte de las sociedades en la historia del mundo.

Su construcción se desarrolla a partir de dos rostros que otorgan claridad al panel en tanto al título. Estructuralmente, son trazos abigarrados y, como parte de una unidad en la construcción, se comenzarán a ver (como se hizo notar



Panel 2. *El árbol seco y el árbol renacido: el medio ambiente.* Acervo fotográfico Mercedes Sierra.



Panel 3. *El circo.* Acervo fotográfico Mercedes Sierra.



Panel 4. Alto a la agresión: las masas. Acervo fotográfico Mercedes Sierra.



Panel 5. Decálogo, Moisés rompe las tablas de la ley. Acervo fotográfico Mercedes Sierra.

párrafos arriba) figuras en forma de garras que se repetirán a lo largo de la obra interior y exterior.

4. Alto a la agresión: las masas

Representa dos figuras humanas entrelazadas y que algunos autores citan como la tesis y la antítesis de la sociedad; sin embargo, parecería más cercano (de nueva cuenta) al concepto religioso de Adán y Eva. Curiosamente, están soportadas por figuras que se asemejan a las recurrentes garras.

5. Decálogo: Moisés rompe las tablas de la ley

Este tablero, al igual que el siguiente panel, titulado “El Cristo líder” —y a diferencia de los demás paneles—, se encuentra desarrollado de modo figurativo con una alusión precisa a un personaje bíblico. Para algunos críticos, a pesar de que se mencionan las tablas de la ley, éstas no se representan de modo patente. Para algunos, esto lleva a la reflexión de su ausencia dentro de la sociedad.

Frente a esta explicación, vale la pena detenerse en este personaje y en la relación de Siqueiros con su interpretación dentro del pensamiento católico. Sin embargo —y es importante mencionar la construcción del rostro y manos de Moisés—, es indudablemente uno de los mejores ejemplos de la pericia con que fue ejecutado. El uso de las figuras geométricas para conseguir aspectos importantes del personaje, como la barba lograda a partir de círculos y semicírculos, hace que el rostro sea agradable y cercano a la interpretación de Moisés a través de los ojos de diversos artistas. A su vez, el trazo de las manos que se escorzan al frente muestra el dorso, coincidentemente con el panel 1 del interior del recinto.

6. El Cristo líder: “¿Qué hicisteis, cristianos, en 2000 años con mi doctrina?”

Este panel es, de los 12, al que se le ha dedicado más atención, tal vez debido a la temática y el desarrollo. Se debe ir por partes, pues años antes Siqueiros había desarrollado un

Cristo de caballete por encargo de la esposa del secretario de Gobernación de ese momento, que fue entregado y pagado. Tiempo después, el Vaticano pediría a diversos artistas de fama internacional que propusieran una obra religiosa. El maestro se negó. Sin embargo, aquel Cristo fue enviado en su nombre. Este antecedente marca este panel, pues se desarrollaría con similitudes a la obra de caballete.

En la explicación oficial tenemos sólo la mención del antecedente citado y, como reflexión, se dice que seguramente se representó porque formaba parte de aquellos personajes de la historia con poder de convocatoria que los convierte en líderes de masas en búsqueda de libertad y justicia.

Constructivamente, este panel está desarrollado con el rostro de perfil y utiliza líneas definidas para dar dramatismo a la figura, la cual, a diferencia de la anterior, fue imaginada en esta posición para otorgar peso al propio rostro mediante figuras geométricas y dar así solución a elementos intencionalmente ideados para este caso, como la corona de espinas y las manos sujetas por un cinto rojo, elemento coincidente con uno ubicado en la barda perimetral y del cual nos ocuparemos más tarde.

7. La mitología: el desarrollo del pensamiento abstracto

Este panel no posee elementos claros de identificación. Aquí la utilización de formas parecidas a las trazadas en los otros paneles logra configurar un espacio únicamente mediante el color y las líneas de contorno, así como por la representación de dos formas que en apariencia podrían tener semejanza con huesos humanos. En la parte superior se encuentra un elemento que parecería representar el humo que —en el pensamiento religioso— tiene un significado específico en algunos ritos. A fin de cuentas, Siqueiros obtiene una integración entre dos discursos: el que le antecede, en este caso el rostro de Cristo, y el que le sucede, la danza autóctona como un compás de espera o como una unión de dos culturas.



*Panel 6. El Cristo líder:
“¿Qué hicisteis, cristia-
nos, en 2000 años con mi
doctrina?” Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*



*Panel 7. La mitología: el
desarrollo del pensamiento
abstracto. Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*



Panel 8. *La danza: holocausto del indígena ante la divinidad. Acervo fotográfico Mercedes Sierra.*



Panel 9. *La mitología: desarrollo del pensamiento. Acervo fotográfico Mercedes Sierra.*

² Entrevista a Guillermo Ceniceros, abril de 2011.

8. La danza: holocausto del indígena ante la divinidad

Este tablero tiene dos títulos: el que aquí se presenta y el de “La huida”. La figura central es una mujer desnuda con los brazos levantados; detrás de ella hay un torso y un rostro de mujer, con la cabeza cubierta, al parecer cargando a un hijo. Sus tonos ocre, grises y negros dan, sin gran elocuencia, la estructura dramática.

9. La mitología: desarrollo del pensamiento

Son dos figuras las que básicamente conforman este panel que representa, al parecer, una figura humana descarnada que muestra algo de su osamenta; frente a ella hay un elemento que une esta narrativa con la del primer panel exterior, “Destino, el mundo hacia adelante”. Se trata de una forma cilíndrica que comparte tratamientos muy similares.

El uso de láminas de acero para resaltar líneas de contraste son evidentes. En la parte superior observamos figuras que unen el discurso mediante líneas en perspectiva que recuerdan tubos o estructuras cilíndricas de menor diámetro.

10. Mestizaje: el drama de la guerra y el amor durante la Conquista

Es un panel importante en el contexto de la sociedad mexicana, pues marca —al igual que el panel de Cristo— un hecho relevante en nuestra historia, de modo gradual, con un sincretismo que ofrece una ruta histórica fácil de comprender. Este segmento es interesante anecdóticamente, pues la realidad de la temática versaba sobre la Guerra de Vietnam y así estaba trazado. Sin embargo, al revisarlo con Manuel Suárez, éste no permitió que se pintara de forma definitiva y exigió a Siqueiros que cambiara de asunto, con lo que se llegó al discurso² que vemos y que tiene elementos concretos, como Hernán Cortés, el rostro de una mujer en segundo plano que bien pudiera ser la Malinche; una pirámide en tercer plano y —como marco a esta composición— el uso de líneas convergentes similares a las recreadas en los paneles 1 y 4 del interior del mural.

11. La música: el arte sin discriminación

Tres círculos enmarcan este penúltimo panel, y dentro de cada uno, varias circunferencias más, en una intención de ilustrar las ondas vibratorias que se generan al ejecutar cualquier instrumento que produzca música. Debajo de ellos, un rostro mira hacia el espectador con grandes ojos. Como en otros paneles, vuelven a aparecer elementos que se asemejan a las garras de algún animal. La escultopintura en este caso vuelve a ser parte de él.

12. El átomo: el triunfo de la paz sobre la destrucción

En una definición general, el átomo es la unidad más pequeña de la materia y no es divisible. La idea de Siqueiros al titular este último panel parece en consonancia con el siguiente, que inicia la serie de 12, como si se tratara de un ciclo de vida o de la sociedad.

Esta reflexión parte de la aparente necesidad de Siqueiros de cerrar ciclos al contar una historia, cuestión que se evidencia dentro y fuera del Polyforum.

Estructuralmente, este panel tiene una división con dos lecturas. La parte superior se organiza con formas curvilíneas que se suceden de modo horizontal y llevan la mirada hacia el centro, donde se encuentra una estrella de seis picos con una luminosidad tal que el espectador se siente obligado a verla. Aquí es pertinente reflexionar acerca de este elemento, ya que aporta conceptos que mejoran la comprensión de la obra.

Según Chevalier y Gheerbrant, la estrella de seis picos se encuentra como motivo de decoración arquitectónica en sinagogas y es llamada “escudo de David” o “sello de Salomón”. Es el símbolo del judaísmo.³

Asimismo, la utilización de esa estrella, que ilumina con luz propia y es centro de atención de todo el segmento, fortalece la lectura de la segunda parte del panel.

En la parte inferior hay una sucesión de siluetas que sugieren una multitud que mira hacia el símbolo y pone en ella la esperanza de todo acontecimiento que traiga consigo un futuro promisorio.



Panel 10. Mestizaje: el drama de la guerra y el amor durante la Conquista. Acervo fotográfico Mercedes Sierra.



Panel 11. La música. Acervo fotográfico Mercedes Sierra.

³ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, p. 484. Los astros se denominan *mimixcoatl* (serpientes-nubes) en los mitos aztecas, porque Mixcoatl, dios de la Estrella Polar, se ha multiplicado en ellos; anteriormente existían y eran alimento del sol. Esto también se toma como punto de partida para la decisión de poner una estrella de seis picos en la parte casi central del último panel.



*Panel 12. El átomo:
el triunfo de la paz sobre
la destrucción. Acervo
fotográfico Mercedes Sierra.*

Este panel dialoga con las representaciones plasmadas en la bóveda interior, donde Siqueiros muestra el futuro de una humanidad atenta a un progreso inminente.

Barda perimetral

La barda forma un ángulo recto que corre desde Insurgentes hacia la calle de Filadelfia; fue una idea que surgió después de la ejecución de la obra. La prensa de aquella época publicó diversas declaraciones de intelectuales que manifestaron su inconformidad por su colocación frente al Polyforum, con el argumento de que obstruía la visibilidad de la obra en su totalidad.

Interior

En el interior, el Polyforum está dividido estructuralmente en cuatro niveles (un sótano y tres pisos más).

El sótano fue pensado para funcionar como bodega de almacenamiento de materiales, de equipo de mantenimiento y estacionamiento. En la actualidad, también hay un restaurante bar en una de sus secciones.

El primer nivel está físicamente debajo del nivel de la calle y se tiene acceso a él desde varios puntos, aunque principalmente a través de unas escaleras semicirculares que envuelven a los dos elevadores que tiene el recinto. En este nivel se encuentran las oficinas administrativas, una cafetería y un foro teatral.

El segundo nivel coincide con el de la calle y tiene un acceso por el lado de Filadelfia y otro más por la parte trasera mediante una puerta de cristal. En este piso se ubica la entrada principal, así como las escaleras y la plataforma de los elevadores panorámicos que conducen al primer nivel y al mural; asimismo, alberga una galería donde generalmente se presentan exposiciones de arte contemporáneo. Este lugar es conocido como Foro Nacional.

Al tercer nivel se le denomina Foro Universal y aloja el mural *La marcha de la humanidad en la América Latina o La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y ciencia*.

Este espacio tiene un tamaño aproximado de 45 metros de largo por 30 de ancho, con una altura calculada de 13 metros. El mural tiene una extensión de 2 165 metros cuadrados, distribuidos en una planta interior integrada por las paredes y una bóveda. Es un octágono de forma alargada que contiene los paneles interiores y que, básicamente, se pueden dividir en dos secciones simétricas.

A grandes rasgos, se identifican en dos secciones alargadas los paneles 2, 3, 5 y 6 (respectivamente), que tienen una orientación norte-sur.

La segunda sección tiene una orientación oriente-poniente y está integrada por los dos paneles de cabecera (sección 1 y 4). Por último, la bóveda está conformada por segmentos recortados y colocados in situ como las demás secciones. Sin embargo, en este caso la instalación fue diferente, pues estos apartados no contienen marcos angulares notorios para el espectador.

Descripción de la técnica de manufactura

Pintura mural y arquitectura en la obra de Siqueiros

En América Latina es común encontrar edificios antiguos pertenecientes a distintas épocas, desde la Colonia hasta la actualidad. México no es la excepción. Prueba de esto son los diferentes recintos que se encuentran, por citar sólo un ejemplo, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, los cuales han sido adaptados y asignados para seguir dando servicio a la sociedad.

David Alfaro Siqueiros tuvo muy claro que se debían utilizar estas construcciones y “decorarlas” —según sus propias palabras—. Al manifestarse sobre este tema, entabla una

discusión acerca de cómo deben ser “decoradas”: si de acuerdo con la época en que fueron construidas, o simplemente considerando los sitios otorgados para utilizarlos como eso, simples espacios geométricos.

Textualmente, Siqueiros puntualiza:

¿Con que técnica, procedimientos y estilos habrá que decorar esas viejas arquitecturas? ¿Habrá que decorarlas con el estilo correspondiente a la arquitectura particular de cada una de ellas? Esto es, ¿a las de estilo colonial con un estilo colonial? (estilo pictórico inexistente): de ninguna manera.

Durante el periodo prerrenacentista (1300-1420), los artistas desarrollaron frescos en bóvedas de iglesias y basílicas. Destacan las creaciones de Giotto de Bondone y sirve como ejemplo su obra *Escenas de la vida de Cristo* en la Capella Scrovegni (en Padua). Otro caso es el de Ambrogio Lorenzetti y su *Alegoría del buen y del mal gobierno*, con vistas panorámicas de la ciudad y el campo, fresco en el Palazzo Pubblico de Siena, Italia. Estos pintores y los muralistas del siglo xx tuvieron algo en común: la intención de plasmar un mensaje claro acorde a su tiempo, con un fin pedagógico-social. Al respecto, José Clemente Orozco afirmó: “Los buenos murales son biblias pintadas y el pueblo las necesita tanto como las habladas (*sic*), ya que hay mucha gente que no sabe leer”.⁴

Por otra parte, Siqueiros sostiene con Diego Rivera una controversia, pues asevera que no es admisible decorar edificios con fines estéticos únicamente, sino que se debe pensar en ejecutar obras que permitan ser ubicadas en el exterior de los recintos, conservando siempre, y como él lo argumentó, “el anhelo de esa plástica unitaria o de esa integración moderna de la plástica”.⁵

Siqueiros afirma, entonces, que cualquier espacio geométrico es susceptible de ser decorado, pero fundamentalmente lo concibe como una “caja plástica”, entendiendo ésta como el espacio por utilizar.⁶

⁴ José Clemente Orozco, citado por Lourdes Goded, *Guionismo*, México, Diana, 1989, p. 36.

⁵ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, *op. cit.*, p. 34.

⁶ *Idem.*

Un ejemplo importante —anterior a la obra que se analiza en este proyecto— fue el mural que Siqueiros realizó y tituló *Ejercicio plástico*, ubicado en la Sala de la Universidad de San Miguel de Allende, donde después de exponer una serie de ideas, permitió que el grupo hiciera propuestas para el espacio otorgado, dando por sentado que el tema ya estaba elegido. Siqueiros en ese momento precisó: “En la pintura mural el estilo es la consecuencia de hechos determinantes de orden arquitectónico, espacial, y social también si se toma en cuenta la función del lugar que se va a decorar”.⁷

⁷ *Idem.*

Después de varias sesiones de pintura y discusiones en el grupo de trabajo, se concluyó lo siguiente:

En la pintura mural hay que tener un solo equipo, y a la cabeza de éste un solo director. El director será el hombre de mayor experiencia que, al establecer las bases creadoras fundamentales, anima y coordina el aporte creador de todos los demás.⁸

Siqueiros siempre estuvo convencido de que en el desarrollo de las obras murales se debía utilizar una tecnología que solucionara los problemas técnicos propios de cada espacio, recurriendo a materiales de diferentes tipos y a una nueva concepción en cuanto a composición se refiere, para así conjuntar todo en un método de trabajo; esta idea dio como resultado la obra mural que hoy se conoce del maestro.

De acuerdo con el desarrollo profesional de los jóvenes artistas con los que trabajaba en ese momento, Siqueiros observó que su formación (al llevarse a cabo dentro de la tradición de la pintura de taller) no les permitía una concepción mural diferente al plantearse el proceso de esta obra monumental como un cuadro más, pero de dimensiones mucho más grandes. Así, el pensamiento de cada uno de los participantes en la elaboración del mural de la Universidad de San Miguel de Allende se desarrolló de manera individualista. De este modo olvidaron considerar que la temática debía ser la misma para

⁸ Esta afirmación de Siqueiros fue recientemente corroborada con Guillermo Ceniceros, primer ayudante de Siqueiros en el Polyforum, en entrevista de abril de 2011.

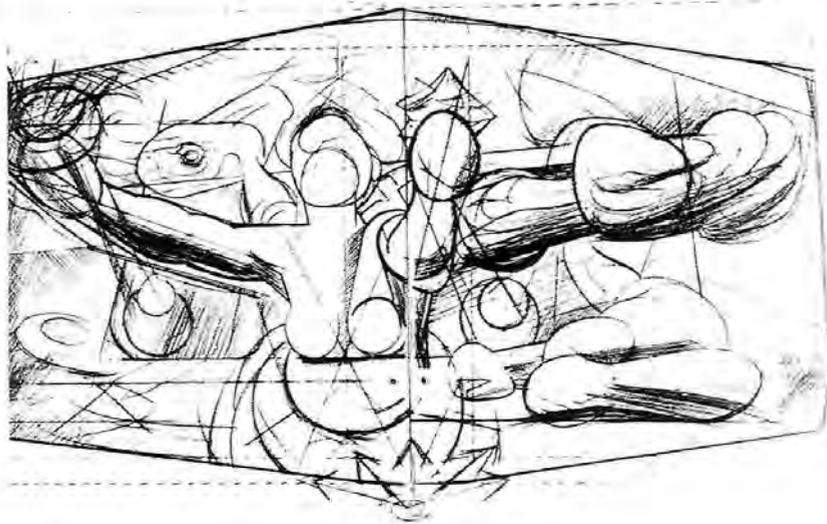
todos a fin de lograr un mensaje completo y no sólo una lluvia de ideas que, al unirse, mostraba contaminación visual y no un discurso fácil de asimilar y comprender. Siqueiros propuso, entonces, uno de sus aportes más significativos: realizar un trazado total de la superficie por trabajar que considerara, en primer lugar, el espacio geométrico; la utilización de diferentes materiales según la naturaleza de las superficies; la fotografía como instrumento de crítica para el análisis del trazo primario y para conseguir, en todo caso, escenas específicas realizadas primero con esta técnica y luego aplicadas tanto a muros como a proyectos transportables. Este ejemplo serviría a Siqueiros para desarrollar el proyecto del Polyforum, donde la organización y forma de trabajo la encabezaría él, y el proceso sería mucho más fluido que en todas las demás obras que había realizado hasta ese momento.

Ejemplos de esto se encuentran en repetidas ocasiones en segmentos pictóricos como la escena del mural *La nueva democracia* —ubicado en el Palacio de Bellas Artes—, donde tanto Siqueiros como Angélica Arenal posan fotográficamente para después plasmar el momento dentro del mural.

Otro punto importante es la familiarización del artista con el espacio pictórico. Esta premisa la aplicó en múltiples ocasiones. Tal es el caso de su trabajo en el Casino de la Selva,

Colección Sala de Arte
Público Siqueiros, INBA.





*Colección Sala de Arte
Público Siqueiros, INBA.*

en principio, y posteriormente en la adecuación del proyecto para el Polyforum, donde primero midió los espacios de piso a techo y después consideró el tránsito constante de estos recintos, de tal suerte que se consiguieran recorridos visuales de manera lenta y rápida para lograr la comunión entre los inmuebles y el artista.

Con el mismo propósito, Siqueiros construyó una gran maqueta de los espacios para conseguir los juegos geométricos y rítmicos que darían vida al mural.

Ante cada proyecto, Siqueiros tiene muy claro que la temática y la función de sus pinturas van de la mano con los espacios asignados. Por lo tanto, recurre a textos que le den luz sobre el momento histórico de la institución misma o, en su defecto, de sus deseos de expresar sus inclinaciones sociales, políticas o históricas, con primordial importancia del perfil de la institución convocante. Una vez que conocía los elementos históricos, así como las herramientas y materiales por utilizar en la ejecución de la obra, procedía a la preparación de los muros para plasmar los proyectos.

Revolución técnica

Siqueiros afirmó con frecuencia que fue la insatisfacción respecto a los materiales y técnicas anticuadas lo que lo llevó a cambios radicales en la creación de sus obras.

Desmond Rochfort menciona, en *Pintura mural mexicana*, que si bien es cierta esta puntualización de Siqueiros, también lo es que algunas de sus innovaciones fueron accidentales o a partir de circunstancias específicas que le hacían imposible continuar la obra sin cambiar de técnica. Un ejemplo de esto es el descubrimiento casual de la piroxilina en Montevideo (Uruguay), donde para realizar un proyecto, Siqueiros se ve en la necesidad de abastecerse de pintura y debe recorrer varias tiendas para comprar los suministros. Al no encontrar los mismos colorantes que acostumbraba,

decidió comprar materiales sustitutos cuya base era un medio de nitrocelulosa, similar a la que se usaba en la industria automotriz. Tiempo después, con la colaboración del químico José Gutiérrez, perfeccionaría esta fórmula para su aplicación sobre muros, conocida ahora como piroxilina, con la que el maestro pintaría la mayoría de sus murales a partir de 1939.⁹

Siqueiros afirmó que los procedimientos, técnicas y materiales modernos e innovadores tenían un efecto crucial en la creación de la estética moderna. Señalaba la necesidad de que los artistas pintaran en los muros más visibles, en los costados descubiertos de grandes edificios modernos, en lugares estratégicos de barrios obreros, en casas sindicales, en plazas públicas, en estadios, teatros, etc. En síntesis, en lugares donde su arte fuera visible y sus mensajes asimilados.

Al respecto, Siqueiros se pregunta: ¿en qué consiste la transformación o revolución técnica de la pintura y cuáles son las conexiones de esa renovación con la pintura dialéctico-subversiva? Responde de manera metafórica al comparar la música con la pintura, en detrimento de la segunda, al decir que en la historia de la producción musical había instrumentos radicalmente diferentes, pero que la pintura profesional no sólo no se había modificado sino que, por el contrario, se había empobrecido y limitado a través de los años.

Argumentó que los pintores de ideología proletaria, al no renovar sus técnicas, carecieron de una voz adecuada para expresar sus ideas, puesto que era necesario incluir en sus representaciones todo aquello que les diera la posibilidad de evolucionar artísticamente.

El Block of Mural Painters en Nueva York, taller fundado por él en 1936, comenzó a utilizar lo que llamaba “los modernos elementos e instrumentos de producción plástica” que tanto la ciencia como la mecánica aportan a la plástica. Textualmente, Siqueiros dice:

Para el bloque, los modernos elementos e instrumentos de producción pictórica representan una reserva de inmenso valor para la propia esencia de la plástica y para la pintura polí-

⁹ Se piensa que realizó diversas obras de caballete con esta técnica, pero fue hasta 1936, en su taller experimental en Nueva York, cuando sometió realmente la pintura industrial a diversos rigores creativos e implantó nuevos procedimientos en cuanto a técnicas de representación.

¹⁰ David Alfaro Siqueiros, *Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva*, citado por Raquel Tibol en *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, p. 64.

tica de agitación y propaganda revolucionarias. Son el único vehículo posible para los pintores de convicción marxista y, en general, para aquellos que hayan sido estremecidos por la vida actual.¹⁰

Esta afirmación es un claro reflejo del pensamiento revolucionario del artista, el cual no abandonaría jamás.

Siqueiros propuso, entonces, una revolución técnica que consistió en que el “bloque de pintores” —entendidos como los participantes en el movimiento muralista que encabezaron Diego Rivera, José Clemente Orozco y el mismo Siqueiros, entre otros— luchara por la supremacía de la pintura monumental sobre la de caballete. Argumentó que la pintura producida sobre muros tiene superioridad sobre la transportable, pero que a su vez hay jerarquías entre la pintura mural transportable realizada sobre óleo o temple y la mural realizada sobre el muro. La diferencia estriba en que la primera es quebradiza y “bastarda”; y la segunda sí logra la supremacía, pues “vive la vida que vive el muro a través del tiempo”.¹¹

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

La pintura mural pertenece a las masas, a la humanidad. Su revolución técnica también se dirige en contra de la pintura mural interior u oculta; además, impulsa la revaloración del trabajo en equipo bajo una dirección elegida democráticamente y posibilita la enseñanza plástica en dos direcciones: hacia el interior, donde se desarrollan —artísticamente hablando— colaboradores del equipo de trabajo; y hacia el exterior, donde la base fundamental es crear una comunicación entre el mural y el espectador.

A su vez, argumenta que el “bloque de pintores”, como él lo llama, va caminando hacia el conocimiento científico de la naturaleza y los medios psicológicos de los colores, tonos, valores, formas, volúmenes, espacios, texturas, combinaciones, ritmos y equilibrios para lograr juegos dialéctico-plásticos en cada trabajo, entendidos estos, como una relación profunda entre el discurso racional y la óptima utilización de las técnicas de representación y ejecución. Trata de ubicar elementos psicológicos que sitúen al espectador en estados

depresivos o impulsivos mediante juegos visuales con fondos ideológicos precisos.

Siqueiros intenta ubicar al “bloque de pintores” en los terrenos de la producción artística para las masas que se mueven en cualquier sociedad, puntualizando:

El bloque de pintores se coloca exclusivamente en el terreno de la técnica que necesita el arte de las masas, porque el mundo presente y el futuro pertenecen por entero a la dinámica de las masas; el presente, a las masas antagónicas en plena batalla final; el futuro inmediato, a las masas proletarias y campesinas ya victoriosas; el futuro lejano, a la comunidad humana científicamente organizada y ya sin salvajes represiones.¹²

¹² *Ibid.*, p. 68.

Siqueiros desea que el empirismo profesional se termine y exige, en cambio, un conocimiento de física, química y mecánica, relacionado con elementos que se puedan usar, pues los artistas desconocen hasta la propia naturaleza de los colores que utilizan en sus pinturas. Siqueiros plasmó todas estas ideas en su texto *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, escrito en 1932, el cual muestra el deseo de una mejora revolucionaria en las artes plásticas y gráficas. En él habla de elementos anacrónicos para la realización de una plástica de agitación y práctica revolucionaria, entre los que se cuentan la brocha de mano, a la que desprecia por considerarla primitiva por la textura que produce. Argumenta que es inimaginable desear una pieza que no se desarrolle dentro de los parámetros revolucionarios con la misma evolución que los problemas sociales y políticos.

Somete el fresco tradicional usado por egipcios, griegos, romanos, italianos, etc., a reestructuraciones y argumenta:

El fresco tradicional es lento, laborioso, artesano. Por lo mismo se estrella contra la violencia de la vida actual y ante las necesidades revolucionarias de la nueva plástica... El fresco tradicional está socialmente muerto. El fresco moderno, técnicamente adaptado a las diferentes circunstancias arquitectó-

¹³ David Alfaro Siqueiros, *Los vehículos de la pintura...*, citado por Raquel Tibol en *Palabras de Siqueiros, op. cit.*, p. 69.

nicas y sociales, es el único que tiene posibilidades de inmenso desarrollo.¹³

Hay que recordar que la técnica al fresco tradicional está basada en agua y tierras naturales, además de óxidos minerales sobre una capa de mezcla de cal con arena fresca, y que se pinta durante su cristalización o endurecimiento. Se ha demostrado que tal procedimiento ha resistido cambios climáticos, el paso de los años y hasta reacciones químicas. Sin embargo, Siqueiros argumentaba que dicha técnica, aplicada de manera tradicional, no funcionaba en las condiciones de la arquitectura moderna al no corresponder a los fines de la sociedad del siglo xx, además de que la mezcla de cal y arena no se adhería de manera perdurable a los muros de concreto de la nueva arquitectura.

Considera el óleo, la acuarela, el temple y el pastel, como anacrónicos y, por lo tanto, inaplicables por su durabilidad y por su composición, tanto química como física.

Finalmente, menciona que solamente los elementos e instrumentos modernos y apegados a la nueva realidad del mundo, tanto política como materialmente, resolverán los problemas físicos, políticos y estéticos de la edad moderna.

Materiales y herramientas de ejecución

Enseguida se menciona lo que Siqueiros denomina “herramientas para la pintura mural y multiejemplar”. Aquí vale la pena citar un texto del propio pintor a fin de brindar un mejor enfoque acerca del término multiejemplar para continuar inmediatamente con la explicación de los elementos que utilizaba:

Pintores y escultores estamos trabajando para crear en la Argentina y en el Uruguay (quizás en toda la América del Sur) las bases de un movimiento de la plástica monumental descubierta y multiejemplar para las grandes masas populares.

Pretendemos sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos. Nuestros campos de operaciones serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico del pueblo sea más intenso. Usaremos los procedimientos que permitan darle a nuestras obras más amplia divulgación.

Vamos, pues, a producir en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares más estratégicos plásticamente de los barrios obreros, en las casas sindicales, frente a las plazas públicas y en los estadios deportivos y teatros al aire libre.

Vamos a sacar la producción pictórica y escultórica de los museos —cementeros— y de las manos privadas para hacer de ellas un elemento de máximo servicio público y un bien colectivo, útil para la cultura de las grandes masas populares. Vamos a romper el estrecho círculo mortal de la pintura de caballete, para penetrar valientemente en el campo inmenso de la pintura multiejemplar.¹⁴

En el caso de la pistola para cemento, la usó para aplicar y extender la mezcla del cemento sobre los muros, con lo que obtenía uniformidad en un mínimo de tiempo en comparación con el método tradicional. La ventaja de este instrumento es que le brindaba la posibilidad de tener control total sobre el aplanado del muro y deformarlo si esto era necesario.

Sustituyó la mezcla de cal y arena por cemento blanco para realizar la técnica al fresco tradicional. Este material se usa para recubrir el concreto, y Siqueiros planteó que su textura era similar a la empleada por el fresco tradicional, lo que permitía la aplicación de óxidos minerales y tierras disueltos sólo en agua. El proceso de cristalización deja que se retengan los colores, lo que les da mayor solidez. Otras ventajas incluyen que este material es más resistente a las agresiones, como una lluvia de piedras, con la que un fresco tradicional sería destruido de inmediato.

Otra herramienta es la pistola o brocha de aire, que sustituye a la de mano; en este caso se emplea con otros imple-

¹⁴David Alfaro Siqueiros, *Un llamamiento a los plásticos argentinos*, citado por Raquel Tibol en *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, p. 86.

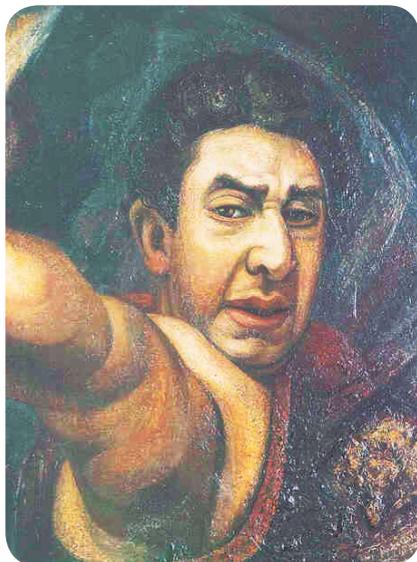
mentos (reglas, plantillas [esténciles], superficies flexibles de metal, etc.), que la convierten en una herramienta fundamental para el trabajo.

El soplete de gasolina le permite cauterizar la última capa de cera aplicada en los murales realizados como encáustica. Este método sustituyó la plancha manual de hierro que cumplía con la misma función. Otro uso que le dio fue el de pirógrafo monumental, capaz de tostar los muros de cemento.

Para hacer el trazo inicial sobre los muros utilizó el proyector eléctrico, herramienta práctica para el trazo primario de los discursos visuales.

Otro recurso fue el mortero de cemento previamente coloreado, lo que representó un elemento plástico nuevo. Lo aplicaba sobre los muros con la ayuda de un compresor. La resistencia física era muy alta, pues en ese caso el color estaba integrado a la mezcla propia de los muros. También llegó a utilizar, con esta misma intención, el asfalto, el cual le dio resultados similares.

*Colección Sala de Arte
Público Siqueiros, INBA.*





*Colección Sala de Arte
Público Siqueiros, INBA.*

Para Siqueiros era importante integrar cuanto recurso le brindara algún beneficio a su quehacer plástico. Tal fue el caso de la cámara cinematográfica y de las imágenes fijas. Estos dos instrumentos los empleó antes de iniciar muchos de los trabajos monumentales, donde Angélica Arenal, diversos modelos y él mismo posaron para algunas de las escenas de los murales que se encuentran en diferentes recintos, como el Palacio de Bellas Artes, el Castillo de Chapultepec y la Asociación Nacional de Actores, entre otros.

El boceto o apunte fotográfico lo usó, como él mismo decía, a manera de documento gráfico-social o plástico-social, puesto que a Siqueiros le impactaban los documentos vivos — como llamó a las fotografías —, donde quedaron plasmadas las masas agitadas, los pueblos oprimidos y la vida de la clase proletaria en el vivir diario, experiencias que pueden ser rescatadas en toda su magnitud por la posibilidad de capturar esos momentos sociales para que el pintor los recree en una escena con la mayor veracidad posible.

En sus propias palabras:

Sin el documento fotográfico nada sabrán plásticamente sobre la diaria represión sangrienta de la clase explotadora. Nada

¹⁵David Alfaro Siqueiros, "Los vehículos...", citado por Raquel Tibol en *Palabras de Siqueiros, op. cit.*, p. 73.

sabrán plásticamente sobre las luchas heroicas que sin descanso están librando en el mundo entero los pueblos coloniales saqueados y torturados por los imperialistas en pugnas frenéticas. Nada sabrán plásticamente sobre las guerras inter-imperialistas que de periodo en periodo ahogan en sangre al mundo. Las caras de las decenas de millones de muertos proletarios les serán desconocidas.¹⁵

Todos estos elementos, más algunos otros, como sierras eléctricas, de metales, etc., fueron recursos que utilizó Siqueiros para desarrollar los conceptos que dieron pauta a sus obras monumentales, aunque es importante anotar que él también los propuso para el desarrollo de la obra de caballete, siempre y cuando no fuera uniejemplar, sino, por el contrario, se convirtiera en vehículo de divulgación de mensajes para la sociedad.

A su vez, en la mente de Siqueiros ya estaba presente el desarrollo de los sistemas de duplicación, como los fotostáticos, que aún eran incipientes. Sin embargo, se refería a estos instrumentos como elementos de agitación y propaganda, para lo que realiza obra reproducible por este medio a la que llama pintura matriz fotogénica para llegar a la sociedad de forma precisa y clara con objetivos ideológicos. En este caso, los valores plásticos y estéticos cambian de sentido, pues el fin es diferente: la posibilidad de la reproducción objetiva y clara.

Realizar obras monumentales lo condujo a proponer formas de trabajo que debían ser más seguras, tanto para la obra en sí como para el equipo de trabajo. Para ello emplea andamiajes totales que facilitan los trazos fundamentales de todo proyecto, a los cuales llama "correlaciones armónicas interesaciales"; así deja fuera la posibilidad de temáticas seccionadas para evitar la división de zonas. Después de este primer punto, el maestro divide los muros para resolver "los trazos estéticos que darán las correlaciones armónicas del rectángulo objetivo-estético de cada uno de los muros o bóvedas"; pero para lograr este trazo, utiliza andamiajes especiales,

puesto que no puede trabajar con los comunes. Aquéllos eran más largos y transportables, es decir, se movían, pues tenían ruedas que permitían su desplazamiento horizontal frente al muro. Al respecto comenta:

Hay que imaginar o inventar un tipo de andamios modernos para la pintura mural que substituyan los andamios de albañil que hoy por hoy estamos usando. Estos últimos —los de albañil— corresponden a un trabajo por zonas y tareas; de ninguna manera a un trabajo que abarcando lo general, el volumen total, llega escalonadamente hasta lo particular, es decir, hasta los detalles más mínimos.¹⁶

Consideró importante el desarrollo de una herramienta transportable que permitiera fluidez en el trabajo, además de que no estorbara la observación permanente del conjunto. Así, propone un andamiaje mecánico, ligero y susceptible de armarse y desarmarse con gran rapidez.

¹⁶David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, *op. cit.*, p. 79.



Archivo Cenidiap, INBA.

No es una locura ni una utopía, como no es tampoco una *bou-tade* (broma) teórica considerar que en el próximo futuro, al desarrollarse el muralismo en países de mayor desenvolvimiento técnico, se llegarán a usar, en vez de andamios, torres o “pies derechos” de movimiento rotatorio, con sus múltiples posibilidades de distensión y altura, similares a los aparatos que hoy usan los cine-fotógrafos.¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

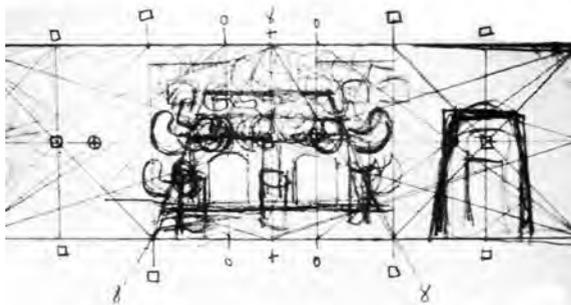
Además de todas estas herramientas, Siqueiros experimentó con nuevas formas de preparación de los muros de acuerdo con las necesidades de cada espacio, como en la pintura al fresco, la fórmula antisalitrosa, la pintura a la encaústica, la contracción y expansión de aplanados, la piroxilina, cómo pasar el trazo al muro, la pintura de silicato y la pintura a la vinelita en sus dos versiones.¹⁸

¹⁸ Véase apéndices 8 y 9.

La composición

Para Siqueiros, su trabajo reunía varios elementos que llevaban a obras importantes. El resultado se observa en diferentes murales, entre los que se cuentan los del Palacio de Bellas Artes, los del Instituto Politécnico Nacional y los del Instituto Mexicano del Seguro Social, entre otros, tanto en discurso como en ejecución. La composición es la parte conceptual más importante, pues de ella depende alcanzar las metas deseadas en cada obra.

Para él, en pintura mural se debe ir de lo general a lo particular, poniendo énfasis en los volúmenes primarios a los que considera la base fundamental de los detalles subsecuentes.



Colección Sala de Arte
Público Siqueiros, INBA.

Siqueiros sigue lineamientos personales claros con criterios como:

- La distancia de observación entre el espectador y la obra tiene un valor importante para la percepción; por esto se eliminan los elementos discursivos superfluos, como los detalles de un rostro, o el tramado de una tela, por poner un ejemplo, pues debilitan la construcción pictórica.
- Para el trazo primario utiliza líneas armónicas, que consisten en líneas rectas que se unen de ángulo a ángulo (en una composición rectangular, cuadrada o cúbica, como en el caso que se estudia) para calcular el centro de la superficie que se trabaja.
- Trama el espacio a partir de una línea perpendicular que se lanza desde el centro de la superficie para conseguir una red de líneas a partir de la relación de mitades y de acuerdo con las necesidades de la obra.
- Siqueiros utilizó cordeles como un recurso de composición frecuente para verificar puntos de fuga en obras que utilizan la perspectiva; esto con la finalidad de observar la proyección de los cruces de estos cordeles aplicados desde diferentes ángulos de la composición en sí misma.¹⁹

Siguiendo este método, Siqueiros alcanzó la espectacularidad en sus obras, pues consigue atrapar al espectador en un espacio que llama “máquina armónica” y le ofrece soluciones visuales desde cualquier punto donde se sitúe, ya sea en sentido vertical u horizontal.

Otras consideraciones son:

- El siguiente paso, luego del reticulado del espacio, es la identificación de los elementos más importantes correspondientes a las zonas de la obra. Se logra

¹⁹David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, op. cit., p. 81.

mediante una observación desde el número de ángulos específicos que tenga dicho espacio, a fin de visualizar el comportamiento de los componentes, sean individuos u objetos, dentro de la obra.

- Siqueiros tomaba en cuenta las deformaciones o distorsiones que se daban en una composición, para lo que demandaba especial interés, pues si no se atendían, se convertían en problemas agudos cuando se iba al detalle de la obra. Por ejemplo, las formas geométricas que corresponden a las figuras humanas sufren contracciones o encogimientos visuales según el punto desde el que se observan. Es decir, se tendrá una relación en proporción normal si se observa desde un ángulo frontal, pero si esa misma figura se ve desde un ángulo central, se reducirá en tamaño (encogimiento), de tal manera que se saldrá de toda proporción humana normal.
- La fórmula para corregir la aplicación de las proporciones se da a partir de una circunferencia o una elipse horizontal para lograr la normalidad visual. Se trata de que el espectador no encuentre alteración alguna en la composición de la obra, ya sea por proporción o por colocación de elementos, y se refuerza con la implantación de sombras, paños y partes de otras figuras para que el espectador obtenga una visión normal desde cualquier ángulo.

Al respecto, Siqueiros dice:

El pasado nos presenta un ejemplo elocuente, quizás el más claro de todos, aunque éste haya sido realizado en forma intuitiva. Me refiero al caso del Greco. En efecto, el Greco, particularmente en sus cuadros de grandes proporciones; es decir, en sus murales, resuelve el caso con un reflejo, con una nube, con parte de un paño que vuela, con el hombro de otra figura, etcétera.²⁰

²⁰ *Ibid.*, p. 83.

Para el maestro, uno de los puntos más importantes es el tránsito normal o flujo de los espectadores, que a fin de cuentas es el que determina la composición pictórica. Ubicando esto, llama a los puntos de atención “puntos de espectáculo”, que son aquellos que el espectador verá al hacer su primer contacto con la obra. Pueden ser, por ejemplo, el que corresponde a la puerta de entrada o, en su caso, al centro matemático de la sala, o a los extremos norte o sur de la misma.

A esta forma de composición la considera como normalidad realista, diseñada de modo que toda la obra se vea desde cualquier punto o ángulo, coordinando los puntos de atención para sostener un “ordenamiento visual conforme al tránsito normal del espectador”.²¹

²¹ *Ibid.*, p. 96.

Este ordenamiento se utiliza en todos los procesos de la obra, como —en primera instancia— el trazo geométrico, el engranaje de perspectivas multivisuales y la policromía de las salas (color) para culminar la obra en sí misma.

Siqueiros afirma:

Lo esencial en la pintura mural, entonces, lo constituye precisamente el uso de tal fenómeno. Un pintor muralista que no se apoya en tal premisa, en tal magia, cabe decir, en tal fenómeno visual, que sólo vive o existe con la marcha del espectador, no es pintor muralista. Por eso puede afirmarse, sin exageración alguna, que todo el muralismo del pasado, inclusive las obras de mis colegas muralistas mexicanos —como la mayor parte de mi propio muralismo—, no es todavía muralismo. Y aunque parezca una blasfemia, las mejores pinturas murales de la antigüedad, como las mejores pinturas murales de la Edad Media y del pre-Renacimiento y Renacimiento italiano, no son aún pinturas murales. Y no lo son porque sus autores no consideraron —con amplitud necesaria— la referida circunstancia de la movilidad del espectador humano.²²

²² *Ibid.*, p. 98.

Método poliangular

Siqueiros propone un método llamado “poliangular”, el cual debe contar con 10, 15, 29 o más puntos normales de visualiza-

ción del observador a lo largo de un recorrido del plano por el cual transita. Propone que se realice una composición por cada ángulo adoptado con el objeto de proporcionar al espectador una ilusión de normalidad desde cualquier parte donde se sitúe, sin que la obra sufra alteraciones en cuanto a la proporción de los objetos.

El desarrollo de este método normalmente consistía en el trazo inicial con los elementos sugeridos y los puntos claramente situados; después se procedía a fotografiar desde los puntos de espectáculo para retratarlos según los diferentes puntos del observador y el orden de importancia. Con el uso de la fotografía, Siqueiros documentaba la distorsión más aproximada a la producida por el ojo humano y entonces corregía el trazo sin temor a equivocarse. Existe un ejemplo muy claro en el trazo de una pila bautismal en el mural realizado en San Miguel de Allende, que es fotografiada de esta manera para modificarla adecuadamente.

Siqueiros dice al respecto:

No existe la menor duda: el problema de la pintura mural, como el de la pintura en general, sin referirnos aún al problema concreto del estilo neorrealista que corresponderá al mundo futuro, se apoya, fundamentalmente, dándole a este término toda su significación real, en el descubrimiento de una nueva tecnología, de una tecnología moderna. Los arados egipcios de la sedicente pintura moderna de Europa, dado su arcaísmo, no pueden conducir más que a soluciones arcaizantes, por muchas vueltas plástico-sofísticas que se les den a los elementos geométricos o formas generales que forman el armazón de toda creación pictórica, ya sea figurativa o de la llamada abstracta.²³

²³ *Ibid.*, p. 107.

La policromía

Al tener ya un espacio determinado y una organización preparatoria en una arquitectura determinada, Siqueiros propu-

so la aplicación del color mediante zonas planas del mismo. Argumentaba que éste tiene valores espaciales y que no debe aplicarse al final del trazo, sino conjuntamente, pues el color posee —según sus tonalidades— diversidad de profundidades que ayudan por sí mismas a la construcción del espacio pictórico.

Los colores luminosos que aplica, como los ocres dorados, dan la impresión de aparecer más lejanos a los ojos del espectador, frente a los sienas o los marrones. Con esto, Siqueiros vuelve a romper —al menos aparentemente— con principios elementales establecidos. Según su concepto, “los colores calientes, esto es, aquellos en que predomina en mayor o menor proporción el rojo o rojizo, aparecen más lejanos que los fríos, entendiendo como fríos aquellos donde predomina el azul”.²⁴

²⁴ *Ibid.*, p. 112.

Lograr este fenómeno es sin duda producto del amplio conocimiento de la teoría de los colores y de la aplicación de los colores pigmento en su justa medida. A este método de subdivisión zonal, en cuanto a color se refiere, lo denomina policromía fundamental o inicial de la arquitectura, la cual sirve para acentuar o subrayar la anatomía de la arquitectura y ha sido usada desde la antigüedad para delimitar zonas arquitectónicas, como las cornisas, marcos de puertas, capiteles, etc. Y, en otros casos, para la acentuación de zonas cóncavas o convexas de bóvedas, así como uniones de muros en espacios rectangulares, etcétera.

La pintura mural dio a Siqueiros la oportunidad de descubrir que, además de ser un arte físico, es un arte químico. Así, propuso que en la Secretaría de Educación Pública se creara un subinstituto de Investigaciones Químicas de los Plásticos, el cual desarrollaría, entre otros proyectos, fórmulas que incluiría en sus obras subsecuentes.

El andamiaje

Este apartado parecería no tener gran importancia en el desarrollo de las obras murales. Sin embargo, el maestro propuso que era de primer orden entender el uso del primer andamiaje. Además, en segundo término destacaba, a manera de una propuesta futurista, un segundo andamio que se explicará líneas abajo.

El primero, o andamio total, debía facilitar los trazos fundamentales a los que Siqueiros llamó “correlaciones armónicas interesaciales”, las cuales permitían el ejercicio de composición de manera global y no autónoma, o de manera tradicional, según lo marcaba el Renacimiento italiano.

De esta forma se realizaban los trazos a partir de las correlaciones armónicas de los rectángulos objetivos-estéticos de cada muro o bóveda en particular. El proceso incluyó diseñar un andamio parecido al de los albañiles, pero con la posibilidad de movimiento paralelo sobre el espacio por trabajar, garantizando así el apoyo de dos ayudantes, uno en cada extremo, para hacer el trazo mediante los ángulos de los extremos izquierdo sur y norte derecho. Se gana entonces una red de ángulos a partir de órdenes geométricos en una proporción infinita por la prolongación de los puntos de fuga.

Siqueiros tuvo muy clara la utilidad de esta herramienta, la cual imaginó en el futuro como un andamiaje mecánico que, por desgracia, ya no pudo realizar.

Características del material pictórico

Los primeros murales que se realizaron en el México contemporáneo fueron hechos en su mayoría a la encáustica, al fresco y en mosaico. Muestra de ello son las obras de Fermín Revueltas, Fernando Leal y Diego Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria. Sin embargo, Siqueiros promovió otro tipo de procesos y no el de la encáustica tradicional. Decidió

incursionar en el uso de gasolina en vez de esencia de azulema (cuyo objeto era mantener los colores en estado “vaselinoso”) que, por costos, era mucho más cara (40 centavos el litro contra 18 del equivalente en gasolina). Éste fue, entre otros, uno de los cambios en el uso de materiales que Siqueiros propuso.

Entre las características del material pictórico utilizado en su último mural, Siqueiros recurrió a diversos materiales que, para el caso, redujeron los gastos. Por eso toda la obra fue desarrollada sobre soportes de asbesto-cemento y tabletes aglomerados (novopan), además de fibra de vidrio.

Entre los materiales, también utilizó el llamado Carbo-line,²⁵ que resiste la salinidad del agua y fue desarrollado por un proveedor, líder mundial de productos que combaten la corrosión, revestimientos de alto rendimiento, forros y protecciones. Siqueiros lo utilizó como parte de los recursos que permitieron terminar el mural.

No es posible concebir construcciones, parte integrante de sumas arquitectónicas urbanas, sin el complemento de la pintura mural, fija o mecánicamente movable, sin un nuevo tipo de vitrales, sin policromías totales, sin elocuencia social total, ya que esa nueva plástica no podrá ser sólo comfortable, sino también psicológica, pedagógica, política y, en último extremo, como floración de una estética superlativa.²⁶

Además del uso de tecnologías y de materiales que se combinaron con cemento, acero, cristal, plásticos y los compuestos químicos que fueron empleados en esta pintura mural —como baquelitas, hules artificiales, vinelitas, diversos silicones y piroxilina—, se debe sumar la iluminación artificial, cuyos efectos son parte destacada de la estructura integral de la obra.

²⁵ Mario Orozco Rivera, en entrevista del 22 de agosto de 1997, SAPS.

²⁶ Siqueiros, “Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior”, en *Arte Público, Tribuna de pintores, muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general*, ed. especial, enero-febrero, 1969.

²⁷ José Luis Gutiérrez estudió pintura con Alfredo Ramos Martínez hacia 1922; ingresó luego al Instituto Pratt de Brooklyn, así como a la Universidad de Greenwich Settlement House, en Manhattan, Nueva York, para estudiar química. Colaboró con Siqueiros en 1936 en el Taller Experimental que fundó en Estados Unidos; después se trasladaría el mismo concepto a México con el nombre de Taller de Investigación de Pinturas y Plásticos, perteneciente al Instituto Politécnico Nacional, donde se crearon y registraron las pinturas que hasta el día de hoy se conocen como Politec.

²⁸ Es mejor conocida como DuPont, y es una marca registrada de un grupo de plastificantes para resinas naturales y sintéticas además de pinturas.

²⁹ La piroxilina proviene del algodón nitrado. Es soluble en acetato de etilo, de amilo y demás solventes orgánicos. Las preparaciones contienen, además de nitrocelulosa, soluciones de resinas naturales o sintéticas. Cuando la piroxilina se emplea sobre aplanados de cal o cemento, se destruye gradualmente por la acción cáustica de aquellos

Piroxilinas

Casi desde el principio de su carrera, Siqueiros empezó a experimentar con diversos materiales. José Gutiérrez, en su libro *Del fresco a los materiales plásticos*,²⁷ dice que el primer mural con innovaciones fue el titulado *América trópic*al. Tanto Siqueiros como el propio José Gutiérrez se refieren a esas pinturas con el nombre de Duco.²⁸ Eran lacas de nitrocelulosa químicamente idénticas al algodón de pólvora que —según especialistas— resultaban altamente inflamables y no eran recomendables para el campo de las artes, porque los colores tendían a desteñirse a medida que el barniz se tornaba amarillo por efecto de la radiación ultravioleta.

Antes de prepararse, el material tiene una textura parecida a la de la parafina o, en su caso, a una miel muy espesa semejante al aceite de linaza. Para ser utilizada como pintura, debía ser disuelta y plastificada en thinner, tras lo cual se aplicaba sobre el soporte y se utilizaban otros materiales, como celotex y masonite, ya fuese con brocha o pistola atomizadora.

Es importante mencionar que si se decidía obtener un acabado opaco, se agregaban aceite de ricino, fosfato de tratasil, flextol y lyndol. A su vez, es posible encontrar en algún segmento de la obra, polvo de mármol, vidrio y polvo de celotex.

Para Gutiérrez y Siqueiros, estas sustancias compuestas daban como resultado eficacia en la ejecución de la obra para conseguir fácilmente lo que en la jerga de las artes plásticas se llama aguadas y empastes.²⁹

Gutiérrez afirma que con esta combinación era posible imitar la técnica del fresco anteponiendo una base de laca de piroxilina sobre el muro imprimado para comenzar a pintar antes de que esta capa secase, utilizando el pincel cargado con pigmento disuelto en solvente (thinner).³⁰

³⁰ *Ibid.*, p. 51.

Resinas sintéticas

Cuando se habla de resinas acrílicas, cabe destacar que fueron descubiertas a principios del siglo xx en Estados Unidos por dos químicos que patentaron este desarrollo y formaron una compañía que fabricaba refacciones aeronáuticas y películas para cubrirlas por la durabilidad de la pintura.³¹ Estas resinas incluían diversos componentes, como polimetacrilatos, poliácridatos y copolímeros de acrilonitrilo. Son resinas termoplásticas resistentes a los ácidos orgánicos e inorgánicos, alcoholes y agua. Su utilización se tradujo, para Siqueiros (entre otras ventajas), en un material que proporcionaba secado rápido y fácil manejo.

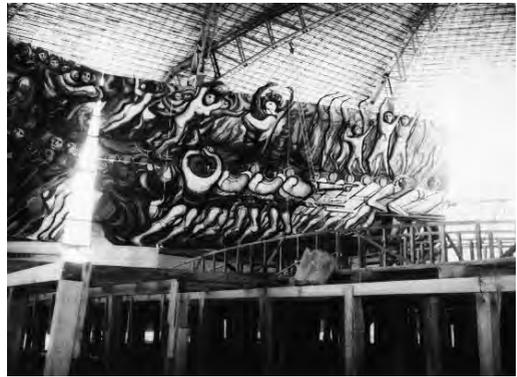
Siqueiros empleó estas sustancias para que el mural adquiriera una composición activa en vez de una tradicional. Al incursionar en el uso de materiales que permitieron que la obra tuviera una superficie activa, logró formas cóncavas, convexas o compuestas por cavidades, así como la unión de formas —mediante la decoración con estas resinas— de superficies rectas y rompimientos sobre los propios paneles de los discursos pictóricos que presenta el mural.

*Estructura del soporte**Datos técnicos*

A diferencia de otros murales hechos por Siqueiros, el soporte en la ocasión que nos ocupa fue realizado en asbestocemento, material seleccionado para abatir los costos de la obra. La estructura del mural interior está compuesta por 72 tableros móviles divididos en 48 tableros de 4 x 3.30 m y de 24 tableros de 1.50 x 3.30 m. Todos estos tableros pertenecen a los paneles que cubren las paredes del recinto; el techo fue construido in situ con pinturas Politec o acrílicas sobre una imprimatura elaborada a partir de materiales plástico-acústicos.

materiales. Se recomienda que se use sobre metales, cartón prensado, tela, etc. Las preparaciones que de esta pintura se hacen para fines industriales no sirven para fines artísticos. Hay que mezclarlas con plastificantes y retardantes que eviten el secado rápido. Pueden usarse en las proporciones que se deseen. Esto es muy importante, toda vez que de otro modo surgen problemas de carácter químico debido a las reacciones secundarias que se originan entre los distintos componentes que contienen los colores. David Alfaro Siqueiros, en "Apéndice 5", *Cómo se pinta un mural*, p. 146.

³¹ Polímeros sintéticos para la conservación de materiales pétreos, *Revista Iberoamericana*, Richardson & Lokensgard, 2003.



Paneles en proceso de montaje dentro del Polyforum. Acervo fotográfico SAPS.

Cada tablero tiene un peso promedio de 100 a 350 kg, en función del tamaño y de los objetos que soportan, como es el caso de la superposición de elementos escultóricos o de líneas tridimensionales realizadas con metales. Todos los tableros están montados sobre bastidores de hierro reforzado en los que se apuntalan mediante tornillos de cabeza plana.

Cabe mencionar que para la unión de seis tableros se necesitaron grúas mecánicas de taller a nivel de piso, lo que tomó de seis a siete meses de trabajo (1968). El ensamblaje en la construcción fue ideado a partir de la estructura exterior con torres especiales de ángulo de hierro e inclinación calculada para fijar el mural en su lugar definitivo. Esto conllevó la eliminación y ajuste de elementos plásticos, lo que al final se tradujo en una mayor unidad.

El mural está construido en secciones, que se dividen de diferente forma según el sector de que se trate. Estructuralmente, Siqueiros dividió en siete partes el mural y propuso su solución de acuerdo con su postura elíptica. Así, los paneles 1 y 3 pertenecen a las cabeceras oriente y poniente del mural; los paneles 2, 3, 5 y 6 se encuentran en posición lateral, y todos están divididos en segmentos o tableros. Cada una de las secciones fue protegida con bastidores de ángulo de hierro reforzado.

De acuerdo con anotaciones de Siqueiros,³² la unidad de la obra resultó un proceso peculiar, pues se debía resolver el problema de las formas dada su enorme proporción y por tener una problemática diferente a otros murales del propio autor. Las peculiaridades del proyecto plantearon a Siqueiros un reto de integración plástica. Resuelve entonces montar el mural en cuatro grandes secciones de 18 tableros cada una. Estas secciones se estructuraron para solucionar la inclinación de la pintura por su acoplamiento con la construcción, y se fabricaron torres especiales de ángulo de hierro para soportar desde atrás toda la obra.

Esta solución modificó el proyecto respecto a la maqueta presentada a Suárez. A cambio, se logró una mayor visualización de la obra en el lugar definitivo a la vez que se eliminaron y agregaron elementos plásticos sobrepuestos.

La obra fue terminada in situ una vez que se consiguió empotrar la totalidad de las partes.

Primer soporte

Las estructuras del soporte que dieron forma a la pintura deben su función a diversas circunstancias que en algunos casos

³² G. Bracho, *La marcha de la humanidad en la América Latina*, 12 de agosto de 1970. Referencia hemerográfica SAPS 10.1.174.1 jpg

*Paneles móviles.
Proceso de montaje.
Acervo fotográfico
SAPS.*



*Estructura
de acero
Polyforum.
Acervo Foto-
gráfico SAPS.*



³³ Fueron realizadas con acero laminado en frío. Espesor de las láminas: 1 mm, calibre 18. Las formas se trabajaron en una máquina nibladora y con martillos neumáticos; se usó soldadura eléctrica y autógena. Una vez construidas las formas metálicas, recibieron un tratamiento para protegerlas de la oxidación. Primero fueron erosionadas con arena, es decir, por medio de una compresora de aire fueron sopeleadas con arena sílica a una presión de 5 kg/cm², hasta producir un esmerilado con una profundidad mínima de milésima y media de pulgada en la superficie de la lámina de acero. Después se aplicó una mano de zinc inorgánico con pistola de aire o con brocha manual. Y, para una mayor protección contra la humedad atmosférica, al final recibió una capa de anticorrosivo de resina. Orlando Suárez, *Arte Público*, p. 10.

ya se mencionaron. Los tableros se conformaron con placas de asbesto-cemento que fueron fijadas a una serie de ángulos de hierro que a su vez se soldaron a una estructura metálica que da soporte a toda la obra.³³

En ese primer soporte todas las orillas se protegieron con ángulos de poliéster sujetos al asbesto-cemento. Para mayor seguridad, se remacharon con tornillos puestos aproximadamente cada 50 cm.

La sección inferior —o friso— de toda la obra se estructuró con tableros un poco más cortos y con ensambles de metal superpuestos a manera de remate.

Segundo soporte

Cuando se habla de un segundo soporte, se entiende como la capa pictórica que, en el caso de Siqueiros, fue creada a partir de materiales utilizados ampliamente en la industria. Siqueiros utilizó principalmente pinturas acrílicas por sus cualidades especiales de durabilidad y resistencia al medio ambiente, aspecto muy importante para él, pues la permanencia de las obras fue algo que siempre le preocupó.

Para comprender la estructura de cada tablero con base en los soportes, es importante comparar la imprimatura de un muro con la preparación, en este caso, del segundo soporte, que tiene, precisamente, la función de imprimación de la su-

perficie. Se aplicaron muchas capas de pintura, una sobre otra a la placa de asbesto-cemento, las cuales se entremezclaban para obtener diversos efectos y texturas. La gama de colores y paleta que se utilizó fue variada; sin embargo, se trata en su mayoría de verdes, rojos, ocre, azules, negro y blanco.³⁴

La policromía

En la antigüedad, desde tiempos inmemoriales y hasta cierto periodo del Renacimiento, la arquitectura y la escultura fueron policromadas. Se sabe que a los artistas de esas épocas el color les servía para delimitar zonas arquitectónicas, columnas del conjunto de un edificio, bases y capiteles, marcos de puertas y cornisas.³⁵

Durante el siglo xx, tanto en México como en Europa y algunas partes de Asia, los maestros de obra no terminaban construcción alguna sin este tipo de policromías.

Siqueiros comenta, en el capítulo xiv de *Cómo se pinta un mural*, que el modo de utilizar esta policromía está dado a partir de la utilización de colores con mayor aproximación visual para lo que arquitectónicamente está más lejano. En la escultura la utilización de los colores intervenía de igual modo.

Para la explicación de tal término, utiliza el mural de San Miguel de Allende, donde —de acuerdo con la composición elíptica de la construcción— Siqueiros acentúa la concavidad de los gajos de la bóveda y la relación entre los arcos que los forman con los muros correspondientes.

En el caso del Polyforum, Siqueiros utilizó travesaños de acero para formar estructuras montadas sobre rótulas móviles con la finalidad de dar seguridad a la obra en caso de sismo. A partir de esta estructura, decide la policromía en dos vertientes sobre los paneles de asbesto-cemento: la primera, mediante láminas de acero que incorporan voluptuosidad a las formas, además de dar soporte y cierres a las narrativas; la segunda y más importante, sobre las esculturas que desarrollan un trabajo de elementos figurativos que dan sentido narrativo a la obra.

³⁴ Entrevista a Guillermo Ceniceros, en su estudio de la colonia Roma. Abril de 2011.

³⁵ *Cómo se pinta un mural*, op. cit., p. 113.

En este caso, la escultopintura la hace de acero y la em-
potra con tornillos. Algunas de las esculturas se modelaron en
barro y otras con máquinas nibladoras y martillos neumáticos.

Es importante mencionar los desafíos que planteó la
realización de obras livianas y resistentes a la corrosión, así
como la simplificación de formas. Un punto especial fue la
eliminación de múltiples texturas y sensualidades al aplicar
color a grandes planos.

Al tener estas áreas segmentadas se logró la afirmación
de las formas de la escultura aplicando la policromía del color
(véanse como ejemplo los diversos elementos esculpidos).

En entrevista, Guillermo Ceniceros comenta que Siquei-
ros vinculó las formas pintadas sobre los tableros a las es-
culturas policromadas mediante una fluida conversación de
formas que permitían revalorar la posición de las esculturas
en los paneles:

Escuchar el dictado de la lámina de acero para enriquecer los
recursos plásticos con la utilización de zonas caladas a fin de
lograr transparencias, hacer formas cóncavas y convexas que
en algunos casos invirtieran volúmenes correspondientes a
formas pintadas.³⁶

³⁶ Entrevista a Guillermo
Ceniceros, en su estudio de la
colonia Roma. Abril de 2011.

Transformaciones del mural por uso de nuevos materiales y técnicas (escultopintura)

Siqueiros, a lo largo de su vida artística, fue agregando a su
metodología de trabajo elementos que le permitieran llevar
a buen fin cada obra. Herramientas como la fotografía o el
proyector eléctrico le permitieron transformar su obra en dos
sentidos. En primer lugar, por la planeación, al recurrir a es-
tos elementos para lograr escorzos o posturas que dieran a
sus discursos la fuerza que deseaba; y, en segunda instancia,
gracias a materiales y técnicas con los que ensayaba para con-
seguir formas y así explorar nuevas soluciones plásticas.

Uno de estos ejemplos es la escultopintura de la obra, realizada con láminas de acero, modeladas primero como formas diversas y, en algunos casos, enfocadas a personajes creados específicamente para complementar un discurso visual. Estas formas escultóricas las ejecutaron diversos miembros del equipo de trabajo junto con soldadores, herreros y fundidores contratados para la obra. Este grupo fue dirigido por Guillermo Ceniceros en el área plástica, y por Leopoldo Arenal en el área de producción y manejo de materiales.

Todas las formas son de acero laminado en frío con un espesor de 1 mm. Ya terminadas, se les aplicó una capa de zinc inorgánico con pistola de aire o con brocha manual. Asimismo, Siqueiros previó la protección de las piezas de posibles daños por humedad atmosférica, y añadió un anticorrosivo a base de resina para darle durabilidad a cada pieza.

Toda la pintura para policromar fue un acrílico de las marcas Carboline y Versikote. Hablamos de una resina sintética adicional al zinc inorgánico. El solvente que se aplicó fue de marca Teluel. A su vez, la maqueta y el proyecto que antecedieron a la ejecución se realizaron en su totalidad con Politec. Es importante mencionar que las resinas acrílicas son sustancias termoplásticas resistentes (en lo general) a ácidos, álcalis, alcoholes y agua, y tienen como principal característica la transparencia de los fluidos.³⁷

Otras sustancias innovadoras de la familia de los acrilatos fueron los de metilo, etilo y butilo, que en su mayoría se usan en trabajos de prótesis dental y como adhesivos sintéticos. Una solución que encontró Siqueiros para el resane, unión y terminado de toda la obra fue la utilización de pasta epóxica, celite, talco y polvo de asbesto.

A lo largo de los años en que el maestro Siqueiros realizó esta obra, tuvo diversos colaboradores, los cuales se integraron en diferentes épocas y con diferentes tareas, lo que hizo de ella una fuente de trabajo para artistas y obreros por varios años.³⁸

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁸ A continuación la lista de ayudantes que participaron en la realización de la obra a partir de 1965, con excepción de Epitacio Mendoza, Guillermo Ceniceros y Mario Orozco Rivera, que ya trabajaban con él en proyectos anteriores. Pintores, escultores, herreros y ayudantes: Epitacio Mendoza, ayudante de Siqueiros durante 25 años; Mario Orozco Rivera, pintor; Guillermo Ceniceros Bravo, pintor; Sixto Santillán, pintor; Igal Maoz, pintor hebreo; Julio Estrada, pintor; Estela Obando, pintora y escultora; Raymundo González, ayudante; Armando Fighthl, pintor; Martha Palau, pintora; Socorro Elenes, pintora; Hedba Megged, pintora hebrea; Victor Cuevas, pintor; Miguel Hernández, pintor. Para 1966 se incorporaron Luis Arenal, pintor y escultor; Armando Ortega, escultor y pintor; Adir Ascalón, escultor hebreo; Socorro Ramírez, escultora; Carlos Cuatruchi, pintor italiano; Salomón García, fundidor y herrero; Gelsen Gas, escultor; Marion Bigelow, pintora norteamericana. Hacia 1967: Francisco Salgado, herrero; Leopoldo Arenal, Luis Moret, pintor español; Silvio Benedetto, pintor argentino; Luisa Racanelli, pintora italiana; Elías Condal, pintor y escritor argentino; Yeshitaka Tanaka, pintor japonés; Julio Solórzano, pintor guatemalteco. En 1968: Ramiro Reynaga, soldador boliviano; Orlando Suárez, pintor cubano y Aline Bienfait, pintora belga. Fotógrafos: Guillermo Zamora, Héctor García, Alfredo Lopeino, italiano; Monserrat Masefield y Enrique Bordes. Químicos: Julio Parrodi y José Luis Gutiérrez. Ingenieros: Ramón Escolano, Rufino Prieto y Eduardo Araujo

El Polyforum suma a la realización arquitectónica y plástica una estructura audiovisual y de iluminación que hasta el día de hoy sigue funcionando y cuya función es explicar, en voz de Siqueiros, los segmentos de la obra.

Mediante un conjunto de recursos operados por medio de una red eléctrica, una plataforma giratoria hace las veces de teatro y, con luces programadas de acuerdo con un guión que dejó el artista, se consigue que el espectador —sin moverse de su sitio— tenga un paseo narrativo por la obra atendiendo a los aspectos que Siqueiros quiso enfatizar.

III. Análisis formal

Sobre el carácter de oficio-profesión del arte

Al tradicional lema abstracto “el pintor nace, no se hace”, el Centro de Arte Realista Moderno opone lo siguiente: “el pintor nace, sin duda alguna, ya que su don es originariamente emocional, pero después se hace o se deshace”. Así, pretende poner fin al instintivismo, al método sonambúlco como impulso exclusivo para la producción de artes plásticas.

“La pintura es una magia, un camuflaje, un fenómeno de ilusión”, como dice José Clemente Orozco, indudablemente: pero es también un oficio, porque es esfuerzo material y se desarrolla con el ejercicio; y es una profesión porque intervienen en su objetivación creadora conocimientos de naturaleza científica. Ahora bien, el olvido de esta verdad condujo a pintores modernos adictos a las corrientes de París, al juego mágico exclusivo y, naturalmente, al juego mágico de salón, a la informalidad, a la jugarreta plástica.

David Alfaro Siqueiros

Estructura narrativa (abierta o cerrada en referencia a una lógica del discurso visual)

Para Panofsky, la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras, en contraposición a su forma;¹ Panofsky no ignora esta última, sin embargo, le da mayor peso al contenido que a la forma. Asimismo, en un ensayo acerca de Tiziano y su *Alegoría de la prudencia*, Panofsky se posiciona y dice que en una obra de arte la forma no puede separarse del contenido: la distribución del color y la línea, de la luz y la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual.²

Otro argumento importante en la presente argumentación, es aquel donde Kant afirma que no se puede pensar en imágenes ni intuir sin conceptos, de manera que la estructura narrativa debe tener bases de significación primaria o natural —como sostiene Panofsky—, sobre las cuales se piensa en significaciones fácticas derivadas de los hechos, las que se aprenden en todo caso identificando formas puras [configu-

¹ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, México, Alianza, 2000, p. 45.

² Cfr. Erwin Panofsky, *Studies In Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1939, pp. 3-31.

raciones de línea y color] como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales útiles, etc., mediante la identificación de sus relaciones mutuas como acontecimientos.³

³ *Ibid.*, pp. 45-56.

Al ejercitar una estructura narrativa, en el primer nivel de significación la acción asociativa es una de las herramientas que activa la experiencia previa o cotidiana para relacionar elementos con su representación gráfica.

La narración de toda obra tiene, entre otros atributos, la capacidad de la apropiación del espacio, y es a partir de ésta como las estructuras narrativas comienzan a entretener su lógica de acuerdo con el tránsito del espectador.

Asimismo, la imagen que presentan las obras estimula la memoria visual, con lo que se logra el ejercicio de la asociación en diferentes líneas, como la asociación intuitiva, la emotiva, la espiritual y la intelectual, todas ellas con una referencia al uso de la línea, forma, color y uso de materiales, unido a un proceso de administración del espacio ordenado según las necesidades de la obra.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

Panofsky denomina “significación primaria o natural”⁴ —dividida a su vez en significación fáctica y significación expresiva— a la identificación de formas puras, como líneas y colores, y a la localización de objetos naturales y figurativos reconocibles. La identificación de esto se suma, en tanto la relación de acontecimientos, al captar cualidades expresivas de las que nos ocuparemos más tarde.

La estructura narrativa comienza a perfilarse dentro de procesos de interpretación que permiten dar una connotación cultural específica que, en todo caso, siempre se encuentra en la producción de las obras de arte.

Panofsky conceptualiza un “universo ultrapráctico”, que permitirá cimentar la discusión de esta estructura narrativa de acuerdo con una lógica visual.

La primera argumentación está en la estructura de la obra interior y habla de un proceso consciente de desarrollo narrativo con base en una estructura geométrica planeada

para ello. En el caso de Siqueiros, la estructura arquitectónica —a diferencia de otras obras del propio maestro— está diseñada para albergar la obra que analizamos y, por lo tanto, responde a una meditada planeación, asunto que le confiere un proceso cerrado de narración y comprensión visual según el tránsito del espectador y en función de la ruta visual programada por el propio artista.

A partir del valor que le dio Siqueiros a la hechura y utilización de herramientas para desarrollar su obra plástica, y, en este punto de discusión, coinciden dos elementos que hacen pensar en la estructuración narrativa como cerrada y que son herramientas ajenas a la obra, como la plataforma giratoria que se encuentra en el centro de la creación y que gira a voluntad de una narrativa planeada para ser escuchada y dar un sustento teatral a la obra plástica.

El segundo punto consiste en el empleo de una iluminación segmentada del mural que sujeta de este modo la interpretación del espectador a partir —primero— de su tránsito obligado por el girar de un dispositivo y —segundo— por utilizar procesos electrónicos de iluminación que contribuyen a dar fuerza y movimiento a la unidad visual (véase el apéndice 1).

Ahora bien, más allá de que esta estructura narrativa se fundamente en lo dicho, el proceso de análisis de este proyecto, con base en los elementos que se presentan, llevan a argumentar que esta obra obedece a una estructura cerrada en virtud de que contiene:

- Una composición continuada de elementos y objetos que consienten una comprensión fluida de formas que van llevando al ojo del espectador con una lógica visual de avance constante a los tramos sucesivos que integran la obra.
- Un formato de estructura envolvente en la que el espectador queda inmerso, atrapado en el entorno pictórico que ofrece Siqueiros. Recordemos que son más de dos mil metros cuadrados de obra, lo que le da un peso importante.

Descripción estructural por panel

La unidad visual es uno de los aspectos más importantes en la resolución de la composición en una obra mural.

El proceso creativo ofrece la oportunidad de llevar al muro una serie de ideas para expresar una historia o comunicar un estado de ánimo al espectador.

Diversos autores argumentan que el acto de ver implica una respuesta a la luz: “el elemento más importante y necesario de la experiencia visual, del cual se desprenden los componentes que conforman una estructura que logre la unidad visual, como lo son el punto, la línea, el contorno, la dirección, tono, color, texturas dimensiones, escalas y movimiento”.⁵

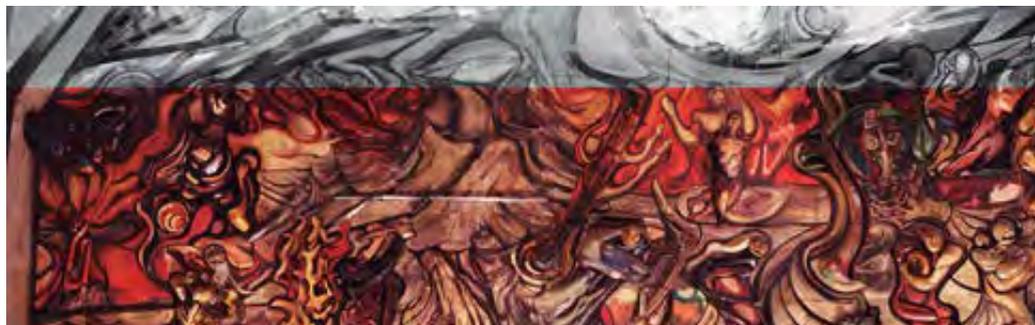
La obra de Siqueiros —al igual que la de otros artistas— se caracterizó por utilizar la composición en los muros de acuerdo con las dimensiones y las necesidades propias de los espacios. El Polyforum no fue la excepción, y al hablar de elementos de unidad visual en esta obra se reconocen, entre otros, el uso de la línea de varias maneras, como es el caso de la que encontramos trazada sobre el muro, así como la que aparece con volumen emergente y que otorga otro carácter a los segmentos de la obra.

Las obras murales en general tienen tres componentes básicos que permiten su análisis y comprensión, los cuales ubicamos con los términos friso, narración y bóveda.

⁵ Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973, pp. 34-53.

*Figura 1.
Paneles 2 y 3 con segmentación manipulada para privilegiar la narración.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*





*Figura 2.
Paneles 2 y 3, interior del
Polyforum.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*

El *friso* es la parte inferior del espacio por pintar y puede o no contener información de la narrativa de la obra. A lo largo de la historia del arte hay diversos ejemplos que muestran dicha característica.

La *narración* es la parte central de la obra. Como su nombre lo indica, lleva el peso del relato. Los ejemplos abundan, pues es la parte fundamental de toda obra mural.

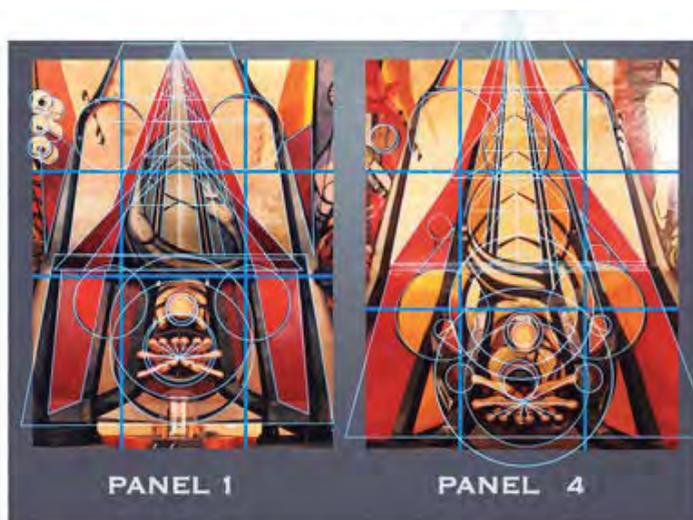
La *bóveda* es aquella que contiene el cerramiento o remate de la obra. En el pasado, las obras murales construidas dentro de iglesias y palacios poseían, arquitectónicamente hablando, la bóveda como tal. Sin embargo, con el paso del tiempo este término se siguió utilizando para determinar los espacios superiores de las obras murales, aunque no lo fueran literalmente, sino atendiendo al nombre que le dio origen.

Para seguir la lógica de estructuración visual, se empleará el procedimiento de segmentación de la obra, con un modo razonado de modulación de nueve campos. Estas divisiones se utilizan con el fin de ordenar el análisis para su mayor comprensión; asimismo, se coloreó el segmento del panel de que se hable para ubicar con mayor facilidad al lector.

Panel número 1. El hombre

En el panel número 1 (figura 3), la imagen izquierda contiene círculos dispuestos de modo consecutivo. Tres de ellos alber-

Figura 3.
*Geometrización digital
de paneles 1 y 4. Acervo
fotográfico y manipulación
digital Mercedes Sierra.*



gan, a su vez, tres círculos concéntricos, lo que se verá como motivo recurrente en el panel número 4 y en la bóveda. El lado derecho se corresponde simétricamente con el izquierdo.

Como se aprecia, en el centro del panel se encuentran medios círculos que se unen a la parte media del segmento mediante dos líneas que marcan la división de los elementos centrales y los que conforman la parte del plafón o bóveda.

Las líneas propuestas son de diferentes grosores y tratamientos, recurso utilizado de modo repetido a lo largo de la obra mediante el uso de materiales seleccionados para obtener diversidad en los discursos y su segmentación.

El segmento izquierdo, en los módulos centrales, tiene medios círculos que se unen con dos líneas que marcan la división entre los elementos centrales y los que forman parte del plafón. Estos medios círculos se logran a partir de un triángulo construido con una línea en diferente grosor que crea así una forma esbelta que remata en la forma geométrica circular antes mencionada.

Se aprecian dos elementos construidos a partir de líneas en perspectiva a cada lado del panel, lo que da la sensación de

dos bloques de cemento que fortalecen una identificación que se inicia en ellos con dos líneas hacia arriba.

En el centro del panel se observan líneas que, al bajar, aumentan en número por efecto de la perspectiva. Se lanzan líneas alargadas que dividen la figura en 10 partes con espacios diferentes entre ellas. Esto se realza mediante el contraste de color, que establece una diferenciación entre un plano y otro. A su vez, y de modo transversal, destacan líneas que cortan la estructura.

En el centro del panel —sexto segmento del módulo—, se registran dos figuras que terminan en punta en ambos lados (izquierdo y derecho), de modo que parecen el remate de un elemento alargado. Está acompañado de tres líneas al final o al inicio del elemento antes indicado. Las líneas se ubican de modo casi horizontal, como continuación del elemento. La composición de esta parte incluye objetos elípticos repetidos al principio y final de la figura, lo que le otorga la sensación de ser parte de un objeto continuado y no de elementos aislados del todo.

En el último segmento, en la parte central, se observa un objeto oval con una gran sombra que da peso a la figura detrás de ella. Se ven, de modo contrastado y simétrico, líneas que cierran esa parte de la composición simulando una cabeza humana.

Debajo de ella, dos manos con las palmas hacia abajo. Algo que se debe notar es su construcción, pues se escorzan de modo tal que presentan unidos los dos pulgares y anatómicamente otorgan valores casi iguales a cada dedo de las manos, correlación por cierto nada natural.

Detrás de estas manos aparece un círculo enmarcado por dos medios círculos, uno rojo oscuro y otro con línea gruesa negra, que dan soporte al discurso.

Panel número 4. La mujer

Este panel está en correspondencia con el panel número uno, por eso lo mostramos de modo inmediato para conseguir una mayor comprensión de la obra. Con base en la misma metodología, el panel lo conforman nueve módulos, con lo que iniciaremos el análisis del lado superior izquierdo (figura 4).

Aquí encontramos una estrella con cinco picos de color rojo sostenida por una mano izquierda que no pertenece a ningún personaje.

Debajo de esos dos elementos, un rostro geometrizado que lo distingue del panel número 1. Es importante comentar que —como se verá más adelante— también difiere al compararse con la maqueta que se presentó, pues se llegó a soluciones diferentes en la obra concluida. Debajo de el rostro, un brazo, que en apariencia pertenece a este hombre, pero que al estar segmentado u oculto no se tiene el escorzo completo.

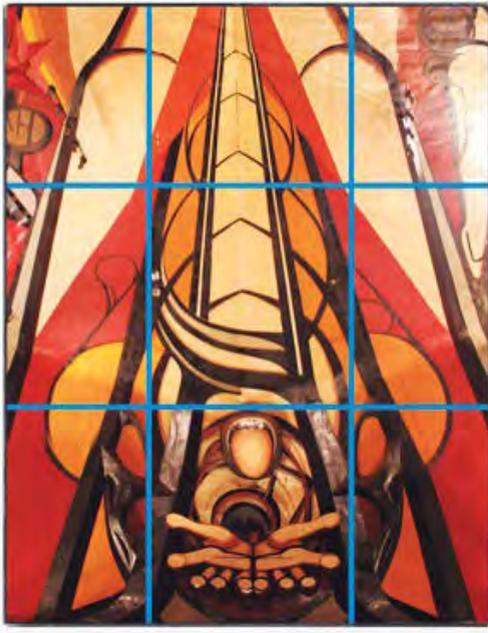
Sin embargo, parece haber una relación entre ellos por la estructura ergonómica con la que se resuelve.

En un segundo y tercer módulos se sustentan las mismas líneas que se construyeron en el panel 1 y que logran un efecto espejo en la narrativa estructural.

En el lado opuesto del panel, en los módulos de la derecha, se construyen circunferencias que difieren de las del lado izquierdo del panel y que frente a su contraparte no tienen simetría ni correlación.

En correspondencia con el panel 1, encontramos medios círculos en la parte central del segmento derecho; medios círculos simétricamente iguales a cada lado y, a su vez, dos objetos elípticos con correspondencia simétrica en sí mismos y en su contraparte (figura 5).

Figura 4.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.



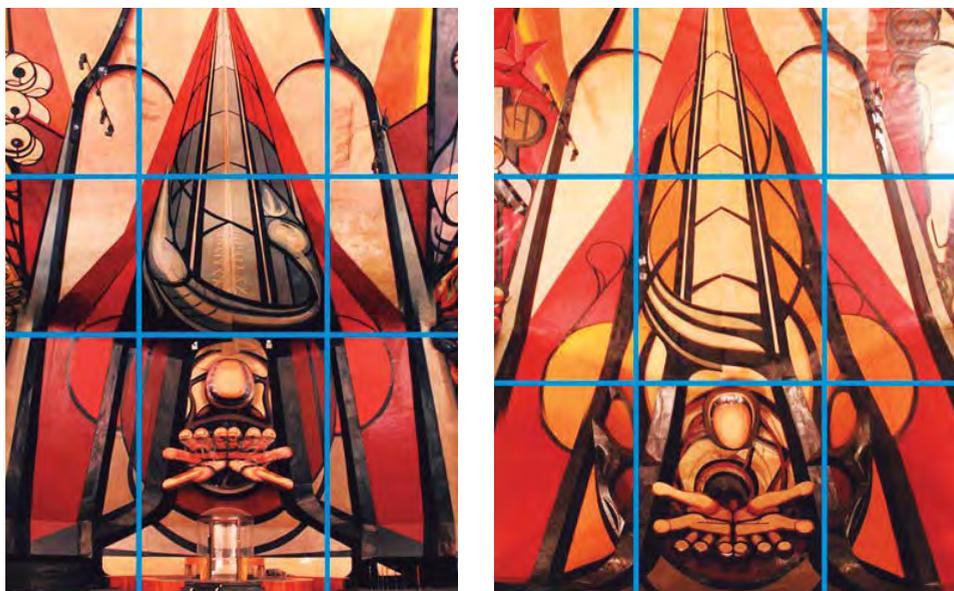


Figura 5.
Modulación comparativa
de paneles 1 y 4. Acervo
fotográfico Mercedes Sierra.

En la parte baja de cada lado se aprecian dos elementos en forma de flecha hacia arriba en estructura casi vertical.

El centro del panel está constituido por una estructura similar que se asemeja a un edificio segmentado en seis partes y que se eleva hacia la bóveda para unirse con ésta y con el panel número 1.

Hacia afuera de esta estructura se trazaron cinco objetos que descienden y crecen al llegar a la parte baja del panel, donde se unen con otros tres objetos que se encuentran detrás de las manos y que parecieran emerger de un orificio.

Sobre toda esta estructura de volúmenes sobrepuestos, cruza un lienzo de modo amable y ondeante. Se construye a la vez un objeto ovalado en forma de cabeza humana sin rostro y, bajo ésta, una pronunciada oquedad.

Panel número 2. Primer segmento

La estructura de los paneles 2, 3, 5 y 6, al integrar una lógica visual elíptica, es mucho más alargada que la de los dos ante-

riores, que pertenecen a las cabeceras de la configuración arquitectónica. Por eso la narrativa central la conforman dieciocho paneles centrales y los segmentos de friso y bóveda son acordes al cierre de los segmentos. Es decir, en el caso de la bóveda del panel número 2 corresponderá —en el primer segmento— a una relación estructural y narrativa con el panel número 1, así como al 7 que conforma el techo de la obra.

En la primera parte superior de este panel se encuentran dos franjas que son continuación del primer panel, mismas que siguen hacia la bóveda del mural (panel número 7). La segunda parte sólo tiene una función lógica en la composición, pues aparece como módulo de repetición en un ángulo similar al primero respecto del segundo en dirección a la derecha.

Conformado por dieciocho segmentos, este panel presenta soluciones y estructuras diferentes en el área central de la sección. Se inicia con una masa oscura en la parte superior, delimitada por líneas curvas y pigmentos cálidos; aquí, a

*Figura 6.
Geometrización y vectorización de paneles 2 y 3.
Manipulación digital.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*



*Figuras 7 y 8.
Panel 2, segmento 1.
Volúmenes emergentes.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*



diferencia de los dos paneles descritos anteriormente, la utilización de volúmenes emergentes es constante.

La línea curva se utiliza insistentemente en un intento de dar soporte a la masa oscura ubicada en el ángulo superior derecho del primer cuadrante. Inmediatamente abajo hay una masa que no posee cabeza alguna; sin embargo, se identifican cuatro extremidades superiores y tres inferiores con apariencia de garra, todo en colores cálidos y con una estructura tridimensional.

En la parte superior vemos tres círculos contiguos que —dentro de una composición geométrica— parecieran un cuerpo no muy definido, con algo semejante a extremidades y un gran vientre formado por el círculo mayor.

En la parte inferior aparece con mayor claridad un cuerpo, donde se alcanza a identificar un par de extremidades superiores levantadas a cada lado; la parte baja está cubierta por otro cuerpo de cuatro extremidades que está en escorzo y parecería haber cazado una presa (figura 9).



Figuras 9, 10 y 11.

Abajo se identifica un elemento que —en una interpretación formal— pareciera un órgano genital masculino, el cual se ubica justamente entre el personaje con garras y el siguiente elemento que, como veremos, pertenecerá en todo caso a los elementos que le otorgan unidad visual a la obra (figura 10).

Dos elipses del mismo tamaño aproximadamente, soportadas por un conjunto de líneas paralelas semicirculares, con aspecto de caja torácica femenina, forman parte de un nuevo personaje sin cabeza (figura 11).

A continuación se desarrolla una estructura compuesta por líneas gruesas, en contraste con colores cálidos en

su interior, la cual parece emular un árbol sin hojas. Es importante mencionar que en la parte superior de éste, aparece un par de figuras humanas, un hombre y una mujer, en dos tonos diferentes (rojo y naranja), dibujados de perfil y desnudos (figuras 12 y 13).

En la parte inferior, o friso, el discurso se cierra con la conformación de una base metálica que se integra a los paneles de este segundo segmento. Siqueiros desarrolla aquí grandes líneas negras de contorno, con un alma color plata, que no mantienen relación con la parte central.

Panel número 2. Segundo segmento

Este panel es continuación del inmediato anterior. El proceso se logra por varias circunstancias, entre las que destaca la elaboración del discurso que no se detiene sino, por el contrario, avanza en concordancia de técnica y ejecución. Al describirlo, nos reencontramos con la misma lógica de visualización: la relación de correspondencia entre la parte baja del mural y la bóveda —en cuanto a la utilización de líneas gruesas, así



Figuras 12 y 13.



Figura 14.

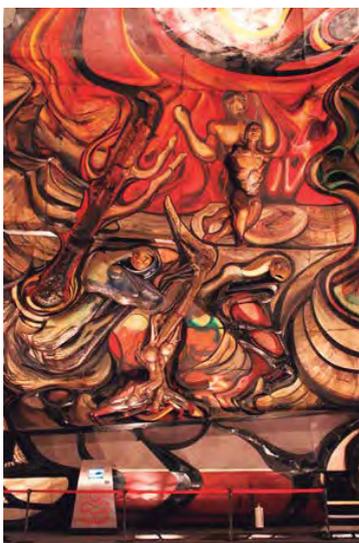


Figura 15.

como de materiales y objetos emergentes— es recurrente, ya que así se logra coherencia entre el techo y el último panel, además de dar volumen y cerrar diálogos visuales.

A lo largo del panel hay una continuidad de elementos en la parte central, tanto en color como en forma, y se van uniendo líneas y colores para mayor legibilidad visual.

El componente inicial de la narración del tercer panel está construido con materiales mixtos y maneja líneas verticales que le otorgan una forma reconocible. Este elemento mantiene una lógica visual ascendente que lleva al espectador hacia la derecha. Es relevante mencionar que esta forma se encuentra segmentada en tres partes (figura 14).

La construcción perpendicular de líneas que se lanzan hacia la bóveda da un peso importante al proceso de construcción del segmento, lo que sumado a los tonos diferentes que se elevan en intensidad hasta llevarlos a los rojos, permite imaginar que es parte del elemento anterior. Si hiciéramos una interpretación figurativa, e incluso apegada a los señalamientos del propio Siqueiros, sugeriríamos una rama que aparece en escena, construida con materiales rígidos que logran fortalecer en detalle su elaboración.

El segmento inferior del panel muestra a dos mujeres. La primera aparentemente sostiene algo en los brazos, envuelto en el rebozo que la cubre; la segunda camina hacia el lado derecho en el centro de su estructura. Las dos figuras de color rojo son los primeros elementos que aparecen en la narrativa y se realizaron con diversas técnicas, como en el caso de estructuras rígidas que sobresalen del muro, lo cual encontramos en los rostros de las mujeres (figura 15).

Estas dos figuras están separadas por un elemento que —según considera Guillermo Ceniceros— re-

sultó ser un objeto de inserción con partes claramente planeadas para destacar un proceso escultórico mas no con un fin premeditado.⁶ Esto, sin embargo, no exenta al elemento de la mirada formal. Aparentemente, es una estructura que corresponde a un animal cayendo y cuyo hocico se recarga en la base metálica inferior del mural. Está sobrepuesto en el bastidor y tiene un texturizado en tonos ocres y rojos. La parte inferior remata en un par de colmillos (figura 16).

Una mujer sobresale del muro; es un torso que llena el espacio segmentado, una escultura que impacta por su tamaño en relación con los elementos anteriores y subsecuentes. Aquí encontramos una composición integrada por dos personajes: un hombre y una mujer. En el caso del hombre, el tratamiento se desarrolla sobre el bastidor de asbesto-cemento. Se observa un escorzo del torso masculino con las extremidades superiores flexionadas y con las extremidades inferiores detrás del cuerpo de la mujer (figura 17).

El segundo cuerpo pertenece a una mujer que sobresale de la composición. Está elaborado con la técnica de escultopintura, sin brazos y en posición frontal; las extremidades inferiores sólo poseen muslos. En este caso, la ejecución y aplicación de los colores ocres en dos soportes diferentes son



Figura 16.

⁶ Guillermo Ceniceros, entrevista realizada por Mercedes Sierra Kehoe en marzo de 2011.



Figura 17.

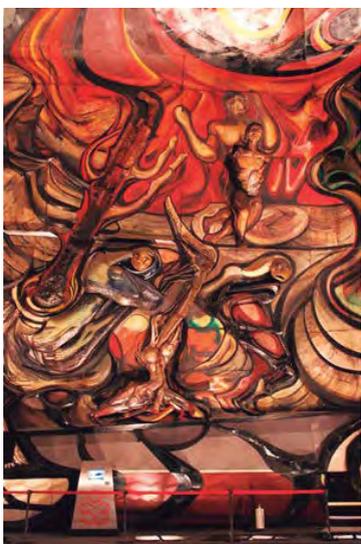


Figura 18.

acordes, pues logran la unidad compositiva de un elemento complicado en su construcción.

Este segmento del mural contiene, en la parte inferior, dos elipses consecutivas insertadas en una rama vertical que pareciera pertenecer al elemento anterior del segundo segmento si se observa el parecido de la textura con que se elaboraron, tanto en color como en forma (figura 18).

Panel número 3. Primer segmento

Conforme a la metodología de lectura, registraré y describiré la parte superior del panel, que en este caso difiere un poco del anterior, pues hasta aquí la bóveda sólo era parte de la estructura propia del techo; sin embargo, en este segmento —y por la forma elíptica del recinto— la escena que se describe tiene parte de ella en este fragmento.

Seis elementos sobrepasan la narrativa central e invaden la bóveda, todos realizados sobre bastidor, sin volúmenes emergentes. Además, Siqueiros trazó líneas que han acompañado hasta aquí la lectura de los paneles, que siguen una trayectoria hacia la derecha y que, en su momento, se aplicarán a la ejecución de un anamorfismo (figura 19).

Figura 19.



En la parte inferior, o friso, Siqueiros elaboró dos esculturas de metal que son base y soporte para dos volúmenes emergentes y que —como el espacio superior— dan fortaleza y equilibrio a la narrativa central. La estructura de base tiene como particularidad la unión de láminas metálicas a 45°, sol-

dadas y pintadas, que otorgan tridimensionalidad a las figuras. A su vez, las líneas gruesas en bastidor o en volumen, son una constante del friso.

Dos elipses conforman esta composición y se repiten en el interior y reducen su tamaño hasta lograr, en el primer caso, un círculo central del que nace un cuerpo voluminoso con apariencia de anfibio, construido en partes y unido fuera del muro para ser insertado in situ.⁷

La otra figura elíptica, a diferencia de la primera, no posee el círculo central de modo visible, pues tiene sobrepuesta una figura alargada de gran tamaño que corre desde la base del friso hasta la bóveda, como se aprecia en la figura 20.

Este elemento, al igual que el anterior, está construido con la concepción de un volumen emergente, pero su gran tamaño característico no permite que la estructura elíptica sea simétrica a la anterior (figura 20).

El elemento inicial en este primer segmento del panel sobre la parte central es una figura alargada que nace de una base semicircular con círculos concéntricos. Se utiliza la línea curva para crear movimiento en la figura y llevar el ojo del espectador a una ruta ascendente.

La parte superior, o remate, pareciera estar formada por un pico de ave. El alma de esta figura se realizó en tonos cálidos y —por segunda ocasión— (véase panel anterior, parte central) se utilizó, como en el friso, el tono verde para dar contraste y fuerza a la composición.

Inmediatamente después (y tal vez como parte del mismo) aparece una rama horizontal que viene del panel dos y pertenece a esa estructura como extensión de la misma. La figura está compuesta de un tronco delgado del que se desprenden diferentes objetos con formas ovales; además, aparece una imagen oscura dirigida hacia arriba como remate, que sugiere un rostro en perfil tres cuartos mirando hacia la izquierda.

⁷ Todas las escultopinturas del mural en sus seis paneles fueron construidas en La Tallera, en Cuernavaca, Morelos, e insertadas en el mural a medida que se iba terminando el proceso. Es muy importante mencionar las diferencias de ejecución entre la maqueta que presentó Siqueiros y el resultado final, cuestión que se mostrará más adelante.

Figura 20.





Figura 21.

⁸ Parte importante del trabajo de Siqueiros fue la manera de realizar su trabajo, pues la visión de cada elemento se conceptuaba, planeada y ejecutada después de ejercicios de visualización de la obra, es decir, cada pincelada en la obra fue solucionada con un constante acercamiento y alejamiento del pintor ante el muro. Esta práctica era común en él para obtener la mejor solución de tránsito visual.

Los colores, para este caso, desempeñan un papel importante de equilibrio y juego de tonalidades, cuestión que Siqueiros logra por medio de un juego constante de rutas visuales planeadas (figura 21).⁸

En el centro de la escena aparecen dos figuras femeninas contenidas en una base semicircular con el mismo tratamiento que el segmento anterior. Sin embargo, el procedimiento es diferente para cada una y está dado por el uso del color, ya que los tonos ocupados para la mujer del lado izquierdo son cálidos. Ella sostiene un objeto que pudiera ser una vasija construida con alambre y lámina de acero, composición por demás interesante, pues logra un tejido semejante al de los canastos de palma. Del lado derecho, la segunda mujer carga entre sus brazos un niño pequeño (figura 22) y muestra sus extremidades inferiores en postura de marcha. Es muy importante

destacar que esta escena se une a la anterior por la continuidad de las líneas de base pertenecientes a los círculos concéntricos de la escena. Así, la propuesta narrativa es cerrada con las dos mujeres caminando hacia la derecha (figura 20).

Arriba de ellas hay dos figuras de hombre en posición escorzada y con los brazos hacia arriba sosteniendo dos círculos, el primero sobre su cabeza, el segundo en posición de lanzamiento de dicho objeto (figura 23).

Junto a ellos aparece una figura humana en posición semirrecostada hacia atrás. Uno de los brazos sostiene un objeto largo, similar al motivo inmediato anterior con que remata la figura contigua que nace desde el friso. Del lado derecho aparece otra figura humana con los brazos hacia arriba que, aparentemente, porta un objeto que le cubre la frente.

Debajo de esta serie de personajes se propone una estructura geométrica que, a diferencia de las anteriores, no tiene una concepción figurativa; sin embargo, está realizada en metal y contiene una variedad importante de tonalidades que dan un descanso visual ante a lo que la antecede.

Figuras 22 y 23.



Panel número 3. Segundo segmento

A diferencia de los anteriores, este segmento del panel posee un remate en la bóveda que llega a la unión con el panel número 4, lo que ofrece información diferente respecto a la unidad visual y construcción del discurso. En apariencia, Siqueiros incluye parte de la escena de la narración en esta sección, pero por la forma arquitectónica del espacio en el remate superior, cierra de modo peculiar al atender a la deformación de los objetos a fin de lograr lo “visualmente correcto”, cuestión que se abordará más adelante.

Al retomar el inicio del segmento, lo que invade la bóveda son líneas consecutivas y curvas que nacen de un objeto que se apoya en la rama horizontal que atraviesa parte de los dos paneles. Este conjunto de líneas da forma a lo que parece un árbol seco.

Inmediatamente después se percibe una forma que cierra lo que en la narración pertenece a una planta. Sin embargo, en contraste con la antecedente, está viva, lo cual representa con el uso de tonos verdes. En el friso se utilizan formas



Figuras 24 y 25.

que dan soporte a un gran elemento rocoso que será descrito en la narración.

Esta parte se compone básicamente de cinco elementos que, en apariencia, no tienen relación discursiva unos con otros.

La primera forma se describe como un árbol seco sin hojas y se realizó en tonos muy oscuros y con una mezcla de volúmenes que salen del muro para fundirse hacia arriba en el bastidor.

Junto a él se vislumbra un elemento curvilíneo que forma una planta cactácea cuya resolución pictórica parte de la repetición de líneas (figura 24).

El siguiente grupo de formas ofrece un tratamiento diferente a lo revisado, pues se elabora con base en la fragmentación, lo que en conjunto crea un caballo escorzado en dos patas con un jinete encima (figura 25).

Debajo descubrimos a un hombre en posición de lucha con el torso descubierto; una de las extremidades se encuentra flexionada hacia arriba mientras que la otra sostiene una lanza (figura 25).

Más abajo, y como última forma, se plasma una figura que en apariencia podría corresponder a un volumen emergente que da la sensación de acercarse a una gran roca, el cual — con una interpretación figurativa de primera intención — representa a un animal con patas de un gran tamaño y que recuerda a un arácnido. Esta forma, al igual que la del caballo, comparte una construcción similar al aludir a la fragmentación, que se suma a la técnica de la escultopintura para dar fuerza visual al cierre del panel.

Panel 5. Primer segmento

La correcta posición del espectador para la lectura del segmento frente a los paneles 3 y 4 requiere de un giro de 180°

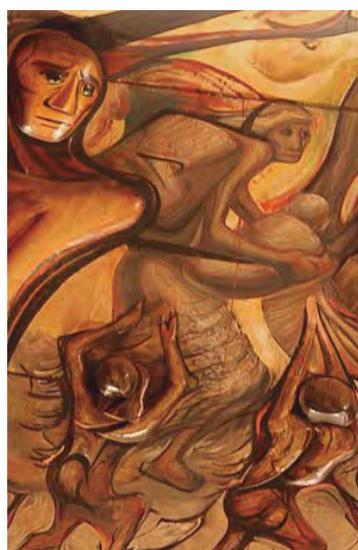
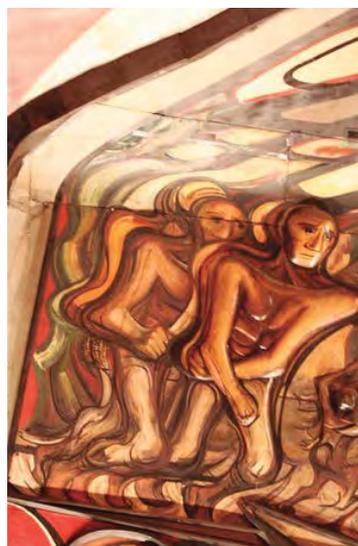
en la narrativa visual. Recordemos que el panel número 4 es correspondiente al número 1, ya descrito líneas arriba.

El proceso de construcción pictórica en la parte superior de este segmento es semejante a lo encontrado en el panel número 1, donde las líneas de ancho grosor y las figuras geométricas dan continuidad a las formas para llevar la vista del espectador hacia la bóveda (véase figuras comparativas). Los tonos utilizados son tres básicamente: negros, ocre y rojos.

La narrativa central ubica como primer momento un grupo de hombres desnudos en fila hacia atrás; aparentemente son cinco, desarrollados de manera segmentada de acuerdo con la perspectiva que propone. El segundo sujeto sostiene en su mano una daga hacia arriba (figura 26).

De modo consecutivo aparece una mujer de rasgos autóctonos con un pequeño en los brazos, aparentemente ataviada con una falda larga o enagua de la cual se aferran tres pequeños que suponemos sus hijos. A diferencia del panel contrario (el número 2), la utilización de los colores en la parte superior de la narración se vuelve más fría. Los tonos ocre toman fuerza y son matizados por los negros del delineado de las figuras. Siqueiros, en esta parte de la obra, separa claramente por color los elementos. Es el color rojo el que da sustento a la parte inferior de esta narración como se aprecia en la figura 27.

En el segundo segmento de la parte superior, Siqueiros crea otra escena similar a la anterior; sin embargo, aquí vemos a una mujer embarazada junto a la cual, asido a su enagua, vemos a un niño que acompaña a la madre en su andar. Es pertinente acotar, como comentario, que en este panel Siqueiros usa el verde como recurso de división narrativa, cuestión que se explicará más adelante (figura 28).



Figuras 26 y 27.



La aparición de un hombre soportando en su espalda un cargamento de varas secas sujetadas por un gran cincho es la siguiente escena de la parte superior. Esta figura está construida de manera que se constituye en vínculo entre dos segmentos de la obra, con la congruente idea de que permita recrear escenas de la historia previa a la crucifixión de Jesús y la certeza del término para transitar a través de una narrativa accesible al espectador (figura 29).

Panel número 5. Segundo segmento

La siguiente escena ofrece una sucesión de personajes (diecisiete en total) que caminan de modo cadencioso, todos con una estructura similar, sin una razón clara. Sin embargo, la escena evidencia una clara demostración del manejo de los espacios. Es pertinente resaltar que en este grupo se distinguen tres mujeres con vástagos en su regazo, situación que se repite en los dos segmentos anteriores, aunque plasmados de diferente manera (figura 30).



La parte inferior de la narración se inicia con un volumen emergente cuyo brazo sobresale de toda la escultopintura. Aquí la utilización de metal en tono café oscuro y con una textura similar a la de una tela hace de este elemento un soporte importante como inicio de segmento, pues el componente que sigue irrumpirá de modo significativo (figura 31).

Un cuerpo mutilado y colgado de una aparente soga tiene como soporte del bastidor un tono rojo que lo enmarca destacadamente (figura 32). Colindante con éste, se observa sólo un conjunto de formas que figurativamente no representan nada. En este caso, Guillermo

Ceniceros colabora en la descripción y sostiene que hay elementos que no tienen explicación narrativa en la obra, pero sí contienen un peso plástico (figura 33).⁹

Figuras 28 y 29.

⁹ Entrevista a Guillermo Ceniceros en su estudio. Abril de 2010.

Un cuerpo escorzado bajo la concepción del volumen emergente y con una técnica en lámina es lo que se muestra inmediatamente después, con varias singularidades dignas de mencionar.

En esta parte se recurre al alambre para emular la parte interna del brazo de la figura humana (figura 34). Un rostro separado del cuerpo, y hecho sobre el bastidor en un tono diferente, permite completar visualmente el cuerpo de este hombre en movimiento.

El siguiente segmento lo forma un grupo de personas que caminan y que, en perspectiva, se ven en dos planos. El segundo lo conforman sólo las cabezas que dividen la parte inferior del mural de la superior. Al frente, una primera figura envuelta en una tela permite considerar la posibilidad de que se trata de una mujer, la cual avanza tras otra figura

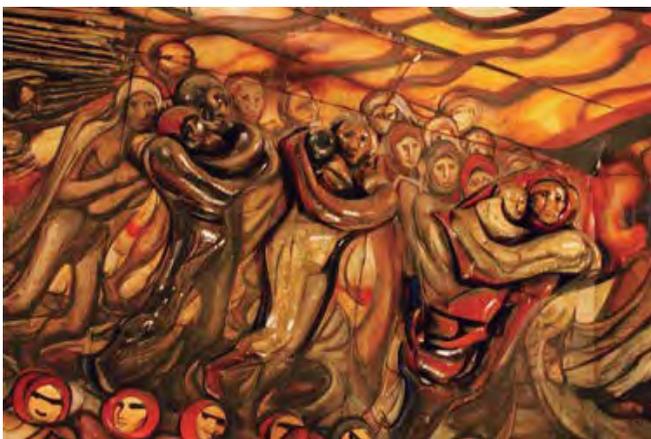


Figura 30.

Figuras 31, 32 y 33.





Figuras 34 y 35.

que carga en sus brazos un pequeño envuelto en un rebozo lo que sólo permite atisbar su rostro. Una tercera figura en es-corzo da cuenta del final de esta escena y del principio de la última parte de los paneles que envuelven la estructura (figura 35).

Panel número 6. Primer segmento

A diferencia del panel anterior, las personas que plasma en esta parte del mural llevan consigo objetos que soportan sobre sus cabezas; asimismo, se reitera la figura femenina con un hijo en brazos, escena que en esta parte de la obra usa en varias ocasiones.

Una escultopintura de grandes dimensiones irrumpe en el espacio para modificar la lectura plástica. Esta imagen fue

Figuras 36 y 37.





Figuras 38 y 39.

realizada con materiales mixtos y en tonos cálidos: la parte inferior del cuerpo está ausente; los brazos, junto con el rostro, son parte fundamental de este personaje de gran fuerza plástica. Junto a él, una estructura que emula un árbol seco en tonos café termina de modo contundente con toda la construcción de escenas. Refleja un tono cadencioso que da paso a la escena final de este largo discurso.

El último fragmento lo conforman dieciséis personajes. Cuatro de ellos, en relieve, se encuentran al frente e integran el primer plano. A diferencia de escenas anteriores, en esta únicamente se reconoce a una mujer y a un niño o persona de baja estatura. Todos tienen las manos levantadas en posición de victoria. En total, son diecinueve figuras humanas entreveradas que presentan un ejercicio diferente a la escena anterior (figuras 38 y 39).

Panel número 6. Segundo segmento inferior

Esta última parte de la obra cierra con un hombre que cae hacia atrás y, en apariencia, es detenido por una mujer. Detrás de él, en segundo plano, se ven tres rostros con un escorzo hacia la derecha. Por último, un personaje en actitud de andar prepara el inicio de la siguiente escena. Sus brazos se ven cruzados al frente o en actitud de cargar algo (figura 40).

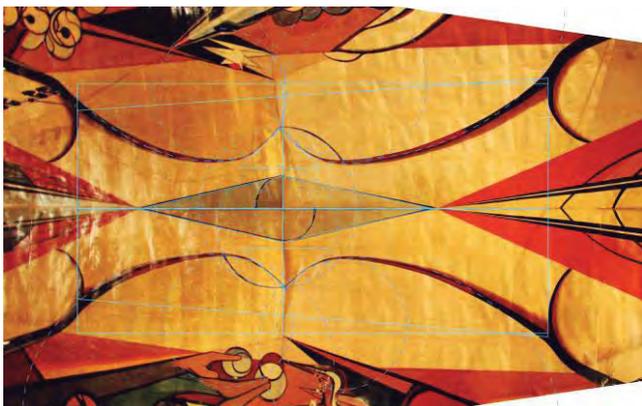


Figuras 40 y 41.

A partir de aquí, la última escena —a diferencia de todos los segmentos anteriores— parece estar normada por dos condiciones claramente perceptibles. La primera se refiere a una línea horizontal que une, como hilo conductor, a todos los personajes. Formalmente se encuentra segmentada; sin embargo, visualmente forma una línea horizontal que sujeta con rigor a diez individuos.

Panel número 7. Sector central

Figura 42.
Toma fotográfica, geometrización y vectorización de Mercedes Sierra.



El panel número 7 corresponde a la bóveda o techo del Polyforum. Fue la última etapa para concluir la obra. Es pertinente mencionar que todos los paneles, desde el primero hasta el sexto, mantienen relación con la bóveda, como veremos a continuación.

Al centro de la bóveda, Siqueiros construyó una figura geométrica de cuatro lados que se alarga y une con los paneles uno y cuatro. Al centro encontramos un círculo segmentado que visualmente nos lleva a cerrar la figura geométrica. De

modo paralelo, dos líneas acompañan este rombo, pero con la particularidad de hacer amable la forma al curvarse y, a modo de espejo, quedan contenidas dos elipses en el viaje de cada una de ellas.

Al realizar un viaje visual por esta parte de la obra, destaca una simetría pensada para cerrar la obra de modo lógico, pues la bóveda que construyó Siqueiros contiene — como todas las demás partes de la obra — segmentos unidos. En este caso, una bóveda elíptica de segmentos unidos entre sí (figura 42).

El segmento izquierdo de esta parte está formado por un águila geometrizada con las alas extendidas y en aparente vuelo; y cuatro círculos de diversos tamaños y con colores que logran el contraste entre sí. Junto a ellos hay una mano de la que únicamente se distinguen los dedos pulgar y medio (figuras 43 y 44).

Al desplazarnos algunos metros, surge la figura de lo que parecen dos manos unidas apuntando hacia los propios círculos. Del lado contrario encontramos seis círculos en grupo que se separan unos de otros por su propia línea de contorno; a un costado, hay dos círculos con líneas en su interior en desorden. Los elementos figurativos que ocuparon la mente de Siqueiros para la bóveda en este último tramo son dos estrellas: una clara y otra de tonos rojos. Por último, hay un elemento que semeja una nave espacial (figura 45).

Figuras 43 y 44.





Figura 45 y 46.

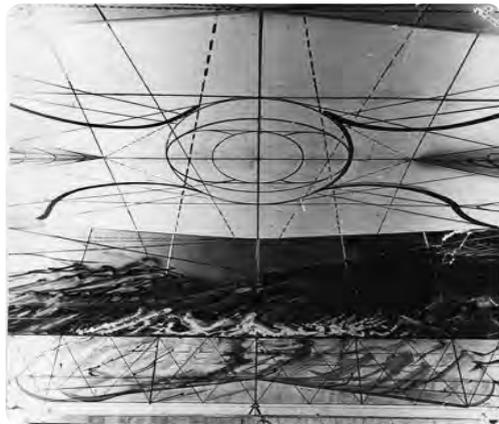
En toda esta parte de la obra se observan unas líneas que unen los paneles laterales con el techo, pero que sólo sirven para dar soporte al discurso.

Existen también algunos remates en las orillas de la bóveda donde se une con las cabeceras y que utilizan el recurso del anamorfismo, mismo que se explicará líneas abajo.

Elementos de unidad visual y motivos de recurrencia

Cuando el Polyforum se concibió como un gran mural, Siqueiros se dio a la tarea de elaborar, por medio de maquetas, diversas soluciones para su discurso de acuerdo con el espacio.

Figuras 47 y 48.
Boceto y maqueta del techo.
Acervo fotográfico SAPS.



De hecho, es pertinente recordar que los primeros paneles estuvieron pensados para un espacio que pertenecía al Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos. Tiempo después, Manuel Suárez cambiaría de opinión para traer al Distrito Federal la obra y desarrollar toda la infraestructura para darle cabida en la forma como hoy la conocemos.

El desarrollo de este inciso se fundamentará, entonces, en encontrar los motivos de recurrencia utilizados por Siqueiros. Con esto nos referimos a las argumentaciones visuales que se repiten para provocar en el espectador un seguimiento visual por adecuación y utilización de formas.

Cuando se habla de motivos de recurrencia, nos referimos a ellos en varios niveles. El primero es cuando la utilización de las técnicas de representación y las herramientas que estas utilizan consiguen una secuencialidad de la obra.

La línea

Al mirar el mural completo, encontramos el uso de la línea negra para ubicar contornos a todo lo largo. Esta línea de contorno se considera un motivo de recurrencia y de unidad visual, pues se emplea de diversas maneras, como en el trazo sobre el bastidor, así como en la superposición de láminas de acero con el mismo concepto, pero desde visiones tridimensionales.

*Figuras 49 y 50.
Detalles uso de línea.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*





Figura 51.
Panel 6 geometrización
y vectorización.

Los paneles que usan constantemente la línea son el número 1, 4 y 7. Además, se registra en todo el friso de los paneles 2, 3, 5 y 6 esa característica. Es pertinente mencionar la capacidad plástica en la ejecución al ensanchar o adelgazar la misma dependiendo del momento narrativo.

El círculo

Otro elemento que aparece una y otra vez es el círculo en el panel 7 o bóveda, donde se entrelazan círculos completos con medios círculos, sólo como elementos de integración plástica.

En el panel número 6 hay escenas en las que Siqueiros registra veintinueve círculos a lo largo de esa porción del mural, hasta llegar al final que remata en el friso con cuatro círculos más.

El plano

El plano se entiende como la superficie o el espacio de un cuerpo o figura. Puede ser también bidimensional y, por lo tanto, contiene en sí mismo profundidad de acuerdo con su construcción.¹⁰

En los paneles 1 y 4, el plano se trabajó básicamente en tres superposiciones más un volumen emergente que pertenece a un cuarto plano, cuyo contenido alude a dos motivos de recurrencia: éste y el volumen como tal.

¹⁰ Juan Acha, *Expresión y apreciación plástica*, México, Trillas, 1992.

La utilización de planos, junto con el trabajo continuado de las líneas recurrentes, logra que la obra mantenga un grado interesante de tensión visual, llevando el ojo del espectador en un viaje constante.

Los paneles 2 y 3, así como el 5 y 6, fueron procesados mediante dos planos en bastidores y uno más que corresponde —como en el caso anterior— a dos elementos de este inciso: plano y volumen.

En el caso de la bóveda, se limita a dos niveles de planos, sujetos en todo caso a dar equilibrio a la composición

Volumen

En tanto que entendemos que el volumen no puede separarse del plano, debemos procesarlo como un conjunto de planos yuxtapuestos y que se construyen tridimensionalmente con la concurrencia de tres elementos: altura, ancho y profundidad.

El volumen es un componente que utilizó Siqueiros en toda la obra y al que, en sus textos, denominó *escultopintura*. Realizadas en metal y recubiertas con pintura automotiva, se encuentran insertas en todos los paneles, excepto en la bóveda.

Es interesante reconocer que, además de lograr el volumen de las figuras, hay ejemplos de ellas que, dentro de las mismas, tejen nuevos volúmenes que juegan con el equilibrio, el movimiento y la tensión de los cuerpos.

Equilibrio

Para Rudolf Arnheim todos los elementos en una obra de arte deben distribuirse de tal manera que resulte un estado de equilibrio.¹¹ Esto opera dentro de la obra para que los elementos que intervienen actúen entre ellos, se compensen mutuamente y den como resultado un equilibrio visual.

Algo muy importante es el fulcro, entendido como el punto de apoyo o centro de atención del que parten elemen-

¹¹ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.

tos para la construcción de una figura o escena. También el peso y la dirección —según Arnheim— determinan el equilibrio. El Polyforum, al construirse de modo elíptico y bajo la concepción de una narrativa continuada, crea un proceso visual que atiende este punto en los siete paneles de la obra. Un análisis detenido permite encontrarlo de modo diferente a los demás, pues se establece una relación en cada panel de la obra hacia adentro, para que, en un segundo momento, la relación se vuelque hacia afuera trabando un enlace de fuerzas y tensión con sus pares.

Veamos los paneles 1 y 4. Cada uno mantiene un equilibrio en sus formas atendiendo a herramientas propias de la plástica, como la simetría y la dirección, como se percibe en la parte central. Aparentemente, ambos son muy similares; sin embargo, cada uno tiene fuerzas internas que les permite obtener la estabilidad visual deseada. Las líneas que recorren de modo vertical cada uno de éstos, y que se unen en la bóveda, son sólo un ejemplo. Las soluciones encontradas para cada uno permiten visualizarlos en un momento dado como obras aisladas, pero que en su totalidad ofrecen unidad visual.

Los paneles 2 y 3 tienen un equilibrio diferente a los dos anteriores, pues se corresponderán en la totalidad de la obra con sus pares, los paneles 5 y 6. Hay que anotar que este proceso es mucho más complejo, pues atiende a una superficie diferente.

Al observar el panel número 2, se debe tener presente su altura y división, que obedecen —como ya se sabe— a una estructura predeterminada de segmentos. Son 10 los elementos en la parte central que por peso y dirección determinan el equilibrio, su equilibrio.

Recordemos que el peso de todo elemento compositivo —que puede ser una parte del mapa estructural o boceto primario, así como un objeto visible de la obra— atraerá los objetos vecinos y les impondrá una dirección. En apariencia, Siqueiros ocupa este argumento para obtener ejes que crean fuerzas y que mantienen así la unidad de la obra.

El panel número 3, en coincidencia con el primero, ofrece de nuevo diez elementos. Todos se encuentran distribuidos de modo no correspondiente, es decir, no hay una simetría. Sin embargo, el equilibrio se consigue a través de dos factores importantes; el primero se refiere al tamaño de las figuras, que son variadas aunque más grandes que en el caso anterior; el segundo, y no menos importante, está en el uso del color. Este panel se inserta en uno de los esquemas de equilibrio que propone Arnheim y que se basa en lo que llama la “pendiente del orden jerárquico y el estilo de la obra”,¹² donde en algunos momentos domina un tema poderoso y deja atrás tan sólo un fondo subordinado al mismo; con la misma suerte, el equilibrio se logra al ofrecer diversos centros o fulcros, pero con un vigor diferente. Baste observar los sucesos que se continúan y que, sin embargo, mantienen un peso propio por estructura o por color.

¹² *Ibid.*, p. 14.

En el caso de los paneles 5 y 6, tienen como peculiaridad que la narración o parte central del mural se divide en dos mediante una línea horizontal imaginaria, reforzada por el uso de tonos fríos y cálidos para lograr la diferencia.

Curiosamente, el autor vuelve a proponer diez elementos para elaborar este fragmento (panel 5), pero ahora la discrepancia se sustenta más bien en la creación de escenas cerradas que se suceden una a otra en una relación cómoda de cuerpos claramente definidos en dos secciones, arriba y abajo.

Llama también la atención que, frente a los paneles 2 y 3, en esta sección los descansos visuales no existen, lo que provoca tensión en el espectador.

La bóveda ofrece un claro sentido de equilibrio sustentado básicamente en la integración plástica de los elementos que une a todos los paneles con el techo y, a su vez, cumple su propia función al ofrecer equilibrio y descanso visual.

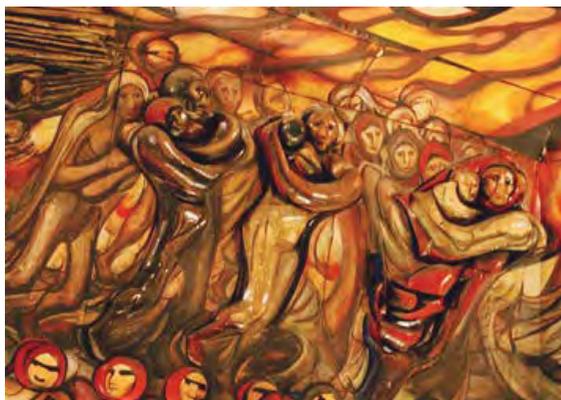


Figura 52.
Detalle panel 5.

Recursos de vinculación o separación entre una y otra escena

Hablar de recursos de vinculación o separación en la obra de Siqueiros aglutina varios conceptos que utiliza como muralista, por lo que el presente punto tiene como referente un marco histórico que fundamenta la propuesta.

No se puede olvidar que Siqueiros privilegió su actividad como muralista sobre la pintura de caballete y que, además, proclamó la supremacía de aquélla sobre la segunda. Toda su producción inicial recurrió a la herencia renacentista; ejemplo de ello es su creación en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (*Los elementos*, 1922-1923), donde aplica el conocimiento que tenía del canon establecido por Leonardo da Vinci acerca de las proporciones humanas.

Al finalizar su primera etapa, su perspectiva cambia. Cuando Siqueiros se convirtió en activista del Partido Comunista, sus procesos plásticos se modificaron y su temática se ocupó de problemas sociales, luchas y consecuencias de una nación en constante cambio. Ejemplos de esto se observan en obras como *Llamado a la libertad* o *El entierro del obrero sacrificado*, donde plasma procesos sociológicos de los cuales Siqueiros se nutrió.

¹³ Guillermina Guadarrama, *La ruta de Siqueiros; etapas en su obra mural*, México, Conaculta/INBA, 2010.

Para Guillermina Guadarrama Peña,¹³ Siqueiros atravesó por cinco etapas que muestran su proceso en el muralismo. Se inicia con los primeros trabajos en la Escuela Nacional Preparatoria, donde sus técnicas fueron la encáustica y el fresco. Se observa un segundo momento, cuando comienza a trabajar con herramientas y elementos propios de la industria (es el caso de los murales al aire libre en Los Ángeles).

En un tercer estadio, el soporte adquiere importancia y no sólo trabaja sobre muro, sino que comienza a adosar tableros contruidos en masonite, celotex y triplay (p. ej., *Muerte al invasor*, en Chile).

En una penúltima etapa integra procesos plásticos no advertidos con anterioridad, como es el caso del escultomosaico (mural de Ciudad Universitaria).

Por último, distinguimos la fase conocida como integración plástica dentro del Polyforum. La estructura del recinto en este punto vuelve a ser parte importante, pues el proceso constructivo unido al plástico permite considerar que esta obra fue el producto de un conjunto de esfuerzos de varias personas, aunque el proceso creativo y el discurso plástico creado fue de Siqueiros.¹⁴

Los recursos de vinculación y separación de una obra parten, por lo regular, de la información visual que ofrece; es decir, entendemos que las obras pictóricas no son copia fiel de la realidad física, sino la representación de un objeto del que se señala alguna de sus propiedades.

Así, a lo largo de los siete paneles, el maestro recurre a variantes de su estilo, a elementos idénticos utilizados en obras anteriores para procesar un discurso en una concepción globalizada de la obra.

Ejemplo de ello son los paneles 1 y 4, cabeceras del mural, donde el estilo es invariado y el recurso es la vinculación, pues está hecho pensando en la capacidad del espectador de dar un sentido a las partes, lo que provoca el reconocimiento espontáneo gracias a la capacidad comparativa del ojo del que observa.

Aunque el elemento fundamental sean las manos y aparezcan en escorzos diferentes, el recurso lo finca en su construcción, es decir, iguales pero diferentes.

En los paneles 2, 3, 5, 6 y 7, los recursos de vinculación y separación se cimentaron en la irreversibilidad de la secuencia histórica y en su capacidad en la ejecución plástica. Es decir, Siqueiros, al iniciar la narrativa utiliza el tiempo histórico como un vehículo de vinculación y de separación, pues a lo largo del recorrido visual completo nunca regresa a un punto para repetir su discurso.

El término *constante histórica* es importante, pues la inserción de Siqueiros y su desarrollo individual se logró en el proceso global de la situación artística de ese momento.

¹⁴ Adrián García Cortés, *Siqueiros y Suárez en el Polyforum*, México, Polyforum Siqueiros, 2000, p. 109. Al revisar este texto, se obtiene una visión que enriquece el conocimiento del proceso de construcción y de las relaciones que se desarrollaron entre Siqueiros y Suárez. Además permitió cotejar de modo directo algunos de los comentarios que salieron a la luz en entrevista con Guillermo Cenicerros.

Los recursos de vinculación los manifestó de modo cronológico y detuvo su propuesta en el futuro promisorio que relacionaba al hombre con el universo.

Un recurso de separación en los paneles 2 y 3 fue el uso de figuras que se acercan a diversos tipos de árboles. Para que éstos sean considerados como recurso, mantienen un tamaño mayor a otros elementos similares dentro de los mismos segmentos.

Los paneles 5 y 6, a diferencia de los dos anteriores, tienen un recurso de separación constante horizontal y abren espacio entre dos historias.

Finalmente, el uso del anamorfismo en algunas partes de la obra resulta de gran importancia, pues está comprendido como la construcción de una perspectiva artificial, proceso que expuso con claridad Leonardo da Vinci (1452-1519), a quien se concede la autoría.

Gombrich, en su libro *Arte e ilusión*, hace referencia a este proceso. Argumenta que “la perspectiva puede ser una habilidad difícil, pero su base descansa en un simple e incontrovertible hecho de experiencia, el hecho de que no podemos con la mirada torcer una esquina”.¹⁵

¹⁵ E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 221.

Asimismo, el espectador sólo va siguiendo líneas rectas, lo que explica la disminución de un objeto a cierta distancia. Este argumento parece ayudar a explicar el recurso de unidad utilizado en las uniones de los paneles 1 con 2, 3 con 4, 4 con 5, 5 con 1, y de todos ellos con el panel 7. La razón parece fundamentarse en dos elementos: el primero responde a la forma arquitectónica del recinto; el segundo a solucionar, de acuerdo con los materiales con que se contó, la deformación y corrección lógica de estos espacios específicos.

Esto nos lleva a concluir que, como producto de una actividad consciente, Siqueiros construye el conjunto de la obra plástica que nos compete haciendo uso de los conocimientos acumulados durante su vida como artista.

Apéndice 1

Consultores en Espectáculos y Luminotecnia
Asociación Profesional

Septiembre 23, 1969

Ref.- Sistema de Luz y Sonido
 para Polyforum Cultural
 Siqueiros.

Polyforum Cultural
 Parque de la Lama
 Mexico 18 D.F.

Att'n Sr. Don Manuel Suarez y Suarez
 Sr. Don David Alfaro Siqueiros

Estimados Señores:

Agradezco a ustedes las atenciones y la oportunidad de haberme permitido conocer la obra Esculto-Pictórica en el Polyforum, lo cual me ha permitido, dentro de la Asociación de profesionistas, Consultores en Espectáculos y Luminotecnia, de reciente formación, y en la cual fungo como Consultor Artístico, preparar el estudio anexo, el cual se refiere a la adecuación de Equipos de Luminotecnia y Sonido que sirven para realizar y patentizar, el valor pictórico y escultórico de el mural, dentro de la temática del mismo, para una mejor exposición, que puede tender al nivel de espectáculo dentro de la seriedad misma que la obra presupone.

1.- SISTEMA DE LUZ

Se divide en cuatro partes fundamentales:

- 1.1.- Un sistema de luz ambiental compuesto de:
 - 1.1.1.- Luz rasante a nivel de trampas, para iluminar el mural de abajo arriba y sobre el techo. Estas luces son para el alumbrado ambiental y para el espectáculo.
- 1.2.- Un sistema de plataforma compuesto de:
 - 1.2.1.- Un sistema de proyectores, colocados en la parte posterior sobre la plataforma giratoria. Dicho equipo servirá para realizar, puntualizar, dramatizar los efectos, y en general proporcionar la iluminación teatral dinámica frente a la zona visual de trabajo, ya que este equipo se mueve junto con la plataforma. ESTE SISTEMA DA UN AHORRO CONSIDERABLE EN AUTOMATISMO.

(2)

- 1.2.2.- Un sistema de sonido e Intercomunicación especial, alambriico, a travez de los anillos rozantes de la plataforma giratoria, para ordenes y comandos a los operadores de los aparatos y controles en plataforma. Dichos operadores tendrán un audifono a dos canales separados, uno para escuchar el programa de sonido de espectáculo y el otro para recibir órdenes de el director de programación.
- 1.3.- Una consola operada por el director de programación, para operar los Dimmers de luz ambiental y comandar por intercomunicación los operadores de plataforma.
- 1.4.- Un sistema especial de Luz ultravioleta en plataforma y pasillo para iluminar la alfombra en las secciones de acceso durante la entrada de publico, así como la zona de butacas ó de acomodo de publico, con el objeto de ocultar en total oscuridad el espectáculo ó vista del mural. Este sistema actuará unicamente durante el acomodo del publico hasta el inicio del programa.
- 1.5.- Sistema de Luces de trabajo por plataforma con luz ultravioleta y marcs especiales en equipo.
- 1.6.- Luces de trabajo de mantenimiento se conectarán a contactos especiales cerca de trampas.
- 1.7.- Las trampas necesitan tapas corredizas-plegadizas, con el objeto de cubrir las cuando están fuera de uso y levantar una barrera de aproximadamente 60 cms entre las unidades de iluminación y el espectador durante el espectáculo.

SISTEMA DE SONIDO

Habiendo advertido las dificultades ambientales, inherentes a la acustica del Polyforum, tanto en defectos de eco como reverberación, me permito recomendarles un sistema de audifonos individuales para el publico, lo cual permitirá resolver dos problemas fundamentales/

- a.- Los problemas de acústica ambiental
- b.- La selección de dos canales por el publico en traducción simultanea Español-Ingles.

El sistema básico constará de:

- 1.1.- Una grabadora/reproductora maestra, de alta fidelidad estereofonica.
- 1.2.- Un sistema de amplificadores para los audifonos

(3)

- 1.3.- Un conjunto de 1000 audifonos con conmutador selector a cada uno de los idiomas con control individual de volumen.

COSTO DE LOS SISTEMAS

Se estima en \$ 128,000.00 Dlls el sistema completo de Luz y de \$ 20,000.00 Dlls el sistema de Sonido, ambos LAB Frontera. Las marcas de los equipos serán:
Dimmers: "Luxtrol" The Superior Electric Co.
Equipo Teatral de Iluminación: Capitol Stage Lighting Co.
Sonido: Ampex y Telex.

Requerimos su aprobación a el sistema propuesto con el objeto de presentar un juego completo de especificaciones detalladas, así como presupuesto de instalación y mantenimiento. Se detallará el Script y Diseño completo.

DISEÑO.- El costo total del Proyecto incluyendo todas las especificaciones necesarias, Script, música y (1) programa de sonido bilingue será de \$70,000.00 M.N. que será facturado por esta asociación a la entrega de los conceptos anteriores.

FINANCIAMIENTO.- es posible obtener para ustedes los equipos en renta de 1 hasta 3 años, con opción necesaria de compra, con la recuperación de la inversión en rentas al efectuar la compra. Favor de indicarnos si el financiamiento propuesto es aceptable.

Donn Earl Hart
Director Artístico



IV. Análisis de la integración plástica

... el andamiaje debe ser en todos los casos un andamiaje total que facilite los trazos fundamentales... que no obligue a subdividir la estructura general en zonas autónomas conforme al método tradicional, el Renacentista italiano, y el usado hasta ahora en el renacimiento muralista de México. Realizando lo primero, podemos resolver mejor lo segundo, es decir, los trazos correspondientes a las correlaciones armónicas del rectángulo objetivo.

David Alfaro Siqueiros

Integración plástica

Diego Rivera, en su texto “Arquitectura y pintura mural”, asevera que “es importante comprender que una verdadera pintura mural es necesariamente una parte funcional de la vida del edificio; una suma sintética y expresiva de sus funciones humanas [...] un elemento de unión y amalgamamiento entre la máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza”.¹

Si bien esta afirmación es, en la generalidad de los casos, verdadera, en el Polyforum este planteamiento se retoma de modo inverso, pues el edificio habría sido proyectado y construido en función de la obra mural, por lo que la reflexión de Rivera cobra otro sentido.

Con un exterior construido como un dodecaedro con la intención de atraer la mirada de modo circular y constante, el acoplamiento de las formas propicia en el espectador el recorrido visual de modo ascendente e invitando, en todo caso, a buscar en el mismo edificio más respuestas plásticas.

El Polyforum es obra infinita y única en su recorrido visual, de acuerdo con las propuestas siqueirianas, e invita a introducirse en el recinto.

¹ Diego Rivera, “Arquitectura y pintura mural”, publicado originalmente en *The Architectural Forum*, Nueva York, enero de 1934, y tomado de *Textos de arte*, compilación de Xavier Moysén, México, El Colegio Nacional, 1996, p. 196.

En el exterior arquitectónico reinan las fuerzas centrífugas, mientras que en el Foro universal, recinto octogonal con apariencia de ser de una pieza, cubierto de paneles escultopictóricos que propician, al cubrir las aristas, la ilusión de que se está dentro de una sala elíptica, de amplísima bóveda, cuyos vectores luchan entre lo envolvente que atrae hacia abajo y el centro (lo centrípeto) y lo que por la diversa composición, asciende en espiral y huye...²

² Elia Espinosa, "Apuntes sobre el Polyforum, paradójico reciclaje técnico, estético, religioso y político de la historia del arte", en *Crónicas*, núm. 8-9, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001, p. 138.

La construcción de imágenes ordenadas de modo que el espectador tenga una disposición mental para reflexionar sobre las escenas presentadas en un recinto construido especialmente para contener en él toda la obra pictórica, y que el movimiento ergonómico del observador sea la pauta para su comprensión, es la forma en que se puede entender el concepto de integración plástica en el caso del Polyforum.

Con la singularidad en el uso de las imágenes y la disposición de los espacios en la relación de la pintura con la escultura —entendida ésta como volúmenes emergentes que salen de la obra para que el espectador, en tránsito constante, comprenda esa construcción singular—, Siqueiros logró ofrecer un caudal de imágenes de fuerte expresión y, con ello, el sometimiento del espectador a un estado de atención que lo aleja de una sensación de ligereza o tranquilidad ante la obra.

Dividida en siete paneles, contiene en sí misma la segmentación en varios niveles, donde la idea contestataria o de correspondencia es una propuesta de Siqueiros; valiéndose de una imagen espejo entre los paneles 1 y 4 ("El hombre" y "La mujer") y 2, 3, 5 y 6, propone un proceso narrativo de la obra para alcanzar la integración plástica. El panel 7 (la bóveda) es el elemento integrador de todos los anteriores.

Recordando lo dicho por Mathias Goeritz de que "para crear dentro de una verdadera armonía, no hay que imponerse, sino someterse",³ Siqueiros lo hizo manifiesto en su momento de creación al tener que modificar en varias ocasiones la maqueta propuesta para llevar la obra a un fin diferente al

³ Mathias Goeritz, "La integración plástica en el Centro Urbano Presidente Juárez", en Mario Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, México, Arquitectura, 1952, p. 104.

propuesto, como se mostrará al presentar un análisis comparativo de fotografías entre los bocetos y el resultado final.

Siqueiros comprendió y utilizó todos los recursos de integración plástica que estuvieran en su quehacer para tener, en más de 2 000 metros de pintura, la posibilidad de abstraer de modo esencial diversos conceptos universales y propios de la sociedad a la que pertenecía para, esencialmente, proponer su idea acerca de la “historia de la humanidad”.

El mural ofrece como recurso de integración plástica la relación que constantemente tensa la obra entre naturaleza y abstracción de formas, siempre con una cronología y conocimiento histórico de la evolución del hombre en la tierra, para luego incursionar de modo permanente en la construcción de narrativas regionales cuya finalidad es provocar al espectador y acercarlo así, de modo natural, a su medio y a su propia circunstancia, de los cuales es heredero.

El manejo de la monumentalidad de las formas, unido a la magnitud de las escenas, son factores de integración de la obra. No se deben confundir estos dos conceptos, pues operarlos en correcta correspondencia da como resultado la grandiosidad de una obra pictórica en la construcción de su discurso.

Gombrich, en *El uso de las imágenes*,⁴ utiliza el ejemplo de Leonardo da Vinci para explicar la magnitud de una escena. Un muro, un espacio, una escena, son tres términos que aplicó Leonardo da Vinci en Milán al responder como se pintaba en un muro la vida de un santo compuesta de muchos incidentes. Usando la construcción en planos a niveles del ojo del espectador y diferenciando las escenas por tamaño.⁵

Parecería, entonces, que Siqueiros retoma de modo consciente aquellos parámetros que Da Vinci ofrece en su *Tratado de la pintura*, citado por Gombrich:

Los elementos de las escenas pintadas deben hacer que los que las contemplan experimenten las mismas emociones que aquellos que están representados en la historia; es decir, sentir

⁴ Ernest Gombrich, *El uso de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

⁵ “Si me preguntarais cómo voy a pintar en un solo muro la vida de un santo, que está compuesta de muchos incidentes, mi respuesta sería que debéis situar el primer plano al nivel del ojo del espectador de la escena en tamaño grande, y luego, disminuyendo el tamaño de los personajes y edificios en las diferentes colinas y superficies, construir el escenario de la historia entera. Y en lo que se refiere al resto del muro, rellenarlo con árboles grandes en relación con el tamaño de los personajes, o con ángeles, si éstos se avienen al relato, o quizá con pájaros o nubes. Si hacéis esto de otro modo, haréis un vano esfuerzo y vuestra obra fracasará.”

miedo, pánico o terror, dolor, pesar y lamento o placer, felicidad o alegría [...] Si no lo consiguen, la destreza del pintor habrá sido en vano.

Siqueiros hace patente esta concepción al incrustar narrativas propias de la historia del mundo y de América con un estilo propio y desbordante de posibilidades expresivas y plásticas.

El proceso de integración plástica en el uso de la abstracción de formas se logra con una convicción cronológica y segmentándolo en dos estructuras que se construyen e interpretan por separado y que, en todo caso, pueden ser entendidas unitariamente. Sin embargo, el proceso mismo de integración permite la fluidez de la obra frente al espectador.

Esta segmentación está constituida por el panel 1 (“El hombre”), el panel 4 (“La mujer”) y el techo como primer bloque, donde se encuentran lecturas integradas y unidas por el techo mismo.

La segunda parte de la obra, con peso histórico y cronológico, se encuentra en los paneles laterales —2, 3, 5 y 6, respectivamente— que generan lo que se llama “integración plástica”: “Penetrar en el camino de un nuevo realismo implica el encuentro de una objetividad cada vez mayor en las formas, los colores, las texturas, la expresión ideológica, la tecnología; una objetividad que en su conjunto debe ser superior a la de los maestros del pasado”.⁶

Dentro de esta lógica, es importante considerar los planos bidimensionales en el uso de las líneas negras y de gran grosor que otorgan a la obra pesos específicos y determinaciones plásticas para terminar o iniciar las escenas. Los vértices, líneas rectas y curvas, construidos con materiales laminados, se funden con los trazos que fueron pintados sobre los paneles de masonite. Este manejo de materiales logró que el tránsito del espectador ante la obra fuera continuo para la interpretación de la mirada frente a escenas que se extienden en un espacio envolvente.

⁶ “El movimiento pictórico mexicano vía del realismo”, en Rafael Carrillo Azpeitia, *Siqueiros. Introducción y selección de textos*, op. cit., pp. 125-158; Elia Espinosa, “El muralismo producto de la Revolución mexicana en América”, en *Crónicas*, núm. 8-9, p. 141.

El anamorfismo como recurso de ejecución en la obra

Conocido el término en algunos textos como “curiosidad”, “juegos de percepción” o “construcción de imágenes ilusorias”, son pocos los investigadores de arte que han dedicado espacios específicos a analizar y definir el tema. Leonardo da Vinci, en su *Manuscrito A*, folio 4b, conservado en el Instituto de Francia, en París, “deja ver el modo de dibujar un objeto delineando la sombra que proyecta al ser iluminado a través de una abertura circular en una hoja de metal. Al observar el dibujo mediante el mismo orificio, las líneas confusas de la proyección distorsionada adquieren una dimensión real y la figura parece cobrar vida y flotar en el espacio frente a ella”.⁷

Aparentemente, con este texto Da Vinci es el primero que hace alusión a lo que se conoce de modo genérico como *anamorfosis* (figura 1).

Años más tarde, Giovanni Paolo Lomazzo mostraría también una forma de construir una perspectiva invertida. En el siglo XVI se demostraba que el proceso había evolucionado desde esa primera etapa.

Como preámbulo para abordar el uso de esta manera de representación de la realidad en Siqueiros y en el Polyforum, es conveniente mencionar que este estudio de perspectivas anamórficas se proponía a los artistas para que lograran imágenes que convencieran al espectador, y fueron utilizadas de modo puntual en la construcción de diversas bóvedas y techos para generar la ilusión en el espectador al mirar las cornisas, arcos y remates.

En el caso del Polyforum, como se muestra en la figura 2, la parte superior de los paneles 2, 3, 5 y 6, en su segmento conocido precisamente como bóveda, al unirse con los paneles 1, 4 y la bóveda —entendida como el techo del recinto—, Siqueiros unirá el discurso utilizando este tipo de experimentación, circunstancia conveniente para él en su intento de incursionar en terrenos poco conocidos.

⁷ Áurea Ruiz de Gurza, *Prodigios ópticos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987, p. 5.

Figura 1.
Cara de niño,
Leonardo da Vinci, 1485.





Figura 2.
Panel 6. Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.

⁸ Investigación de campo,
conversación sostenida
con Guillermo Ceniceros
para el programa *T.V. UNAM*,
mayo de 2011.

que el tránsito del espectador está sujeto a la velocidad de la plataforma donde se coloca para la contemplación de la obra.

Pero ¿qué sucede cuando el espectador se baja de la plataforma para hacer su recorrido visual de modo independiente? Curiosamente, el efecto que se tiene es mucho más contundente, pues el espectador se acerca a voluntad a la obra,

Siqueiros conocía perfectamente el uso de la perspectiva y, por ende, podía crear a partir de la deformación de los objetos. Esto indudablemente sucedió —según conversación con el maestro Guillermo Ceniceros—⁸ en esta parte de la obra, donde la utilización de líneas muy gruesas que se fugan hacia los extremos del dodocaedro en su parte interna distorsionan la imagen y cambian su situación frente al espectador. Un punto muy importante es

que el tránsito del espectador está sujeto a la velocidad de la plataforma donde se coloca para la contemplación de la obra.

por lo que la propuesta de este juego de percepción se hace más evidente.

Siqueiros no utilizó en este punto la simetría para solucionar la unión de los segmentos, como lo haría al proponer los paneles 1 y 4. El porqué estriba en la lógica del discurso y en su peso ante la constante

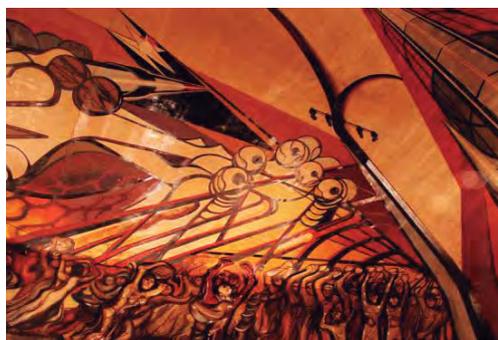


Figuras 3, 4 y 5.
Panel 5 y bóveda.





*Figura 6.
Toma fotográfica interior
del Polyforum, panel 6.*



*Figura 7.
Toma fotográfica interior
del Polyforum, panel 6 con
vértice de panel 1.*

visión cronológica del relato. A continuación se muestra una secuencia fotográfica que intenta sustentar lo anterior, para dar contundencia visual a la disertación.

En la figura 6 se observa el efecto del tratamiento de la unión con el panel 1 (“El hombre”), donde justamente las líneas de las que hablamos y las figuras que las acompañan sufren una curvatura que se hace evidente cuando el espectador está frente a ellas y transita a diferentes distancias. Las líneas nacen del remate del panel 1 y se desplazan de modo inverso hacia el panel 5, fugándose al mismo tiempo hacia el techo, donde se encuentran.

Para lograr la comprensión de la estructura a la que se hace referencia, se presenta una serie fotográfica de los paneles 5 y 6, en modo inverso, para que se entienda el uso del anamorfismo.

En estas dos tomas se aprecia con mayor claridad la articulación y uso de las líneas que desarrollan la integración espacial del recurso plástico.



*Figura 8.
Toma fotográfica interior
del Polyforum, paneles 5 y
6, parte central de la bóveda.*

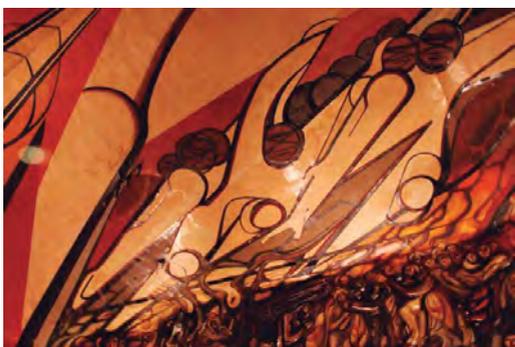


Figura 9.
Unión del panel 5 con el 4.



Figura 10.
Toma fotográfica panel 2.

Curiosamente, en el lado opuesto de ese mismo segmento (figura 8) las líneas están comprometidas de otra forma, y esto se debe al conjunto de personajes que sostienen la narrativa central. Para este caso se decidió, en la unión con el panel 4 (“La mujer”), que los sucesos centrales y el peso de la narrativa que se inicia con una abstracción de personajes en marcha le daban la suficiente inercia para encontrar el epílogo del discurso elíptico.

Del lado opuesto, el uso de las líneas y los colores no son simétricos en lo que se refiere a las líneas y su deformación; sin embargo, sí hay una correspondencia de elementos que le permitieron a Siqueiros solucionar ese episodio de la obra.

En términos abstractos, Siqueiros resolvió este segmento mediante elementos figurativos y la abstracción de formas, salvaguardando —como menciona Gombrich— pinturas en las paredes, lo que implica un dilema artístico, pues decide

convertir completamente el aspecto de esta parte de la obra en una escena.⁹

La construcción de esta parte, en tanto al uso del anamorfismo, sólo se sustenta en el inicio del relato, como se ve en la figura 10, donde las líneas verticales del panel 4 lo permiten; sin embargo, sólo encontramos tres líneas, casi a 45°, que serían las que dan simetría anamórfica frente a los paneles 5 y 6.

Los elementos que conforman el resto del espacio remiten a imágenes de manos claramente reconocibles, como las manos humanas, o a circunferencias que emulan rostros, pero que no han sido deformadas.

⁹ E. H. Gombrich,
El uso de las imágenes,
op. cit., p. 23.

Finalmente, Siqueiros utilizó este recurso sólo en parte de la obra como herramienta de ejecución en la construcción y remate de algunos de los vértices y uniones de los paneles.

Análisis fotográfico de maqueta y obra concluida



Figura 11.
Panel 3.

En el presente texto se ha revisado de diferentes formas y con enfoques distintos la obra en su totalidad, como resultado de un proceso creativo. Ahora veremos el proceso de registro que Siqueiros siguió y, a partir de éste, se mostrarán los cambios que sufrió el proyecto hasta el final de su producción.

Guillermina Guadarrama, en *La ruta de Siqueiros; etapas en su obra mural*, afirma que logró resumir sus experimentos plásticos e integrar diferentes ámbitos de las bellas artes, como pintura, escultura y arquitectura. Es necesario, entonces, mostrar gráficamente las transformaciones que la obra fue sufriendo en su desarrollo para comprender su evolución.

Diez años abarcaría el proceso desde su gestación hasta la inauguración, por lo que es lógico que se computara en etapas. Siqueiros presentó dos maquetas de grandes dimensiones (figuras 12 y 13) como primera propuesta de solución.

Como se observa, la maqueta de la estructura completa exterior fue de doce lados desde el principio, motivo por el cual la resolución de los paneles exteriores carece de bocetaje que documente las modificaciones sustanciales que tuvo. El techo, en cambio, no corresponde a la solución final que se muestra en la parte inferior de la misma figura, donde se subdivide en quince secciones, incluido el centro, y no en doce. La solución en este caso — como se puede cotejar en la figura 14— se mantuvo hasta la entrega final. Y, según Guillermo Ceniceros, la significación de estas



Figura 12.
Maqueta del exterior y techo. Acervo fotográfico Sala de Arte Público Siqueiros.



Figura 13.
Vista interior, maqueta.
Acervo fotográfico Sala de
Arte Público Siqueiros.

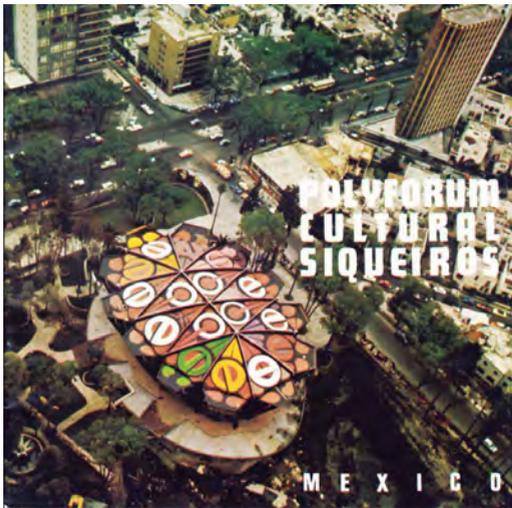


Figura 14.
Techo Polyforum, publicado
en Magazine de Excelsior,
12 de diciembre de 1971.
Acervo documental Sala
de Arte Público Siqueiros.

figuras parecería estar relacionada con los aros que, por la época, aludirían a los juegos olímpicos que tendrían lugar en México en 1968. A su vez, se observa una letra e minúscula como forma geométrica sin que tenga una justificación formal que le dé sustento. El uso de los colores los conservó de modo casi idéntico; por mala fortuna, actualmente esta parte de la obra se encuentra casi borrada por las inclemencias del tiempo.

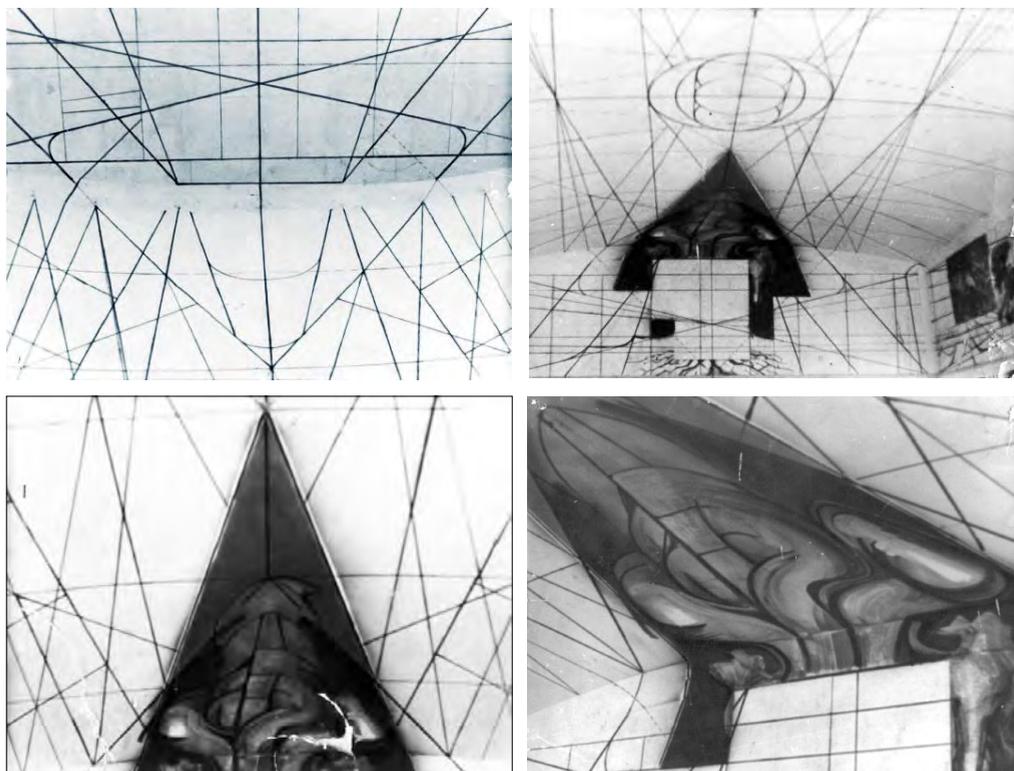
La maqueta del interior del recinto muestra, en primera instancia, el tamaño del proyecto que, en sí mismo, era de grandes dimensiones. Fue construida con madera y tenía la particularidad de tener el punto de ingreso por la parte baja, de modo que la sensación y tránsito del espectador desde ese momento era envolvente.

Siqueiros inició el proceso siguiendo ejes geométricos, como se muestra en la serie de fotografías que aparecen a continuación y que permiten ver de modo lúdico la manera en que se empezó a construir la narrativa.

Esta serie de cinco fotografías muestra la construcción inicial. Vale anotar que en esta parte del proceso los vértices de cada lado son angulares, cuestión que con el tiempo se modificaría para lograr remates y cierres de escenas interesantes (figura 15).

La solución de las cabezas de la obra, que al final fueron los paneles 1 y 4 (“El hombre” y “La mujer”), aquí se muestran de modo incipiente y como el primer segmento de la obra en resolución.

El tratamiento que se dio al techo y a los paneles 1 y 4 fueron coincidentes y de modo integral; el proceso fue modi-



ficado sobre la marcha y es posible afirmar que se terminó in situ de acuerdo con el registro que se tiene. En las figuras 16 y 17 tenemos la primera propuesta de solución de estos paneles y del techo. Aquí Siqueiros marca los triángulos de los paneles 1 y 4 que se conservarían hasta el final: en el panel 1, una culebra que envuelve las líneas que se fugan hacia el techo o bóveda; y en la parte inferior del mismo panel una serie de elementos no figurativos para rematar con un triángulo invertido.

Debajo de este triángulo es posible notar unas líneas curvas que semejan un tronco de árbol. A los costados se reconoce de modo incipiente uno de los primeros elementos

*Figura 15.
Serie de bocetos donde se muestra los inicios del proceso de construcción y la propuesta de solución geométrica. Acervo fotográfico SAPS.*



Figura 16.
(R-7183). Panel 1 y techo.
Acervo fotográfico Sala de
Arte Público Siqueiros.



Figura 17.
(R-7182). Segunda propues-
ta. Acervo fotográfico Sala
de Arte Público Siqueiros.

del panel 2 que se conservaría hasta el final y que se conoce como *el nahual*; del otro lado, correspondiente al panel 6, hay una serie de individuos con las manos levantadas que, en esencia, se conservaría en la parte superior de la narrativa y que se conoce con el nombre de *los pimas*.



Figura 18.
(R-7888). Panel 1. Tercera
propuesta. Acervo fotográ-
fico Sala de Arte Público
Siqueiros.

La figura 18 presenta la siguiente propuesta del mismo segmento, donde se encuentran varios niveles de narrativas a los costados; en el panel central se reconoce una mayor definición de las ideas y elementos que se conservarían hasta el final de la obra; en el centro del triángulo se ven las líneas que se fugan con curvas envolventes que suben hacia la bóveda y que, al final, desaparecerían.

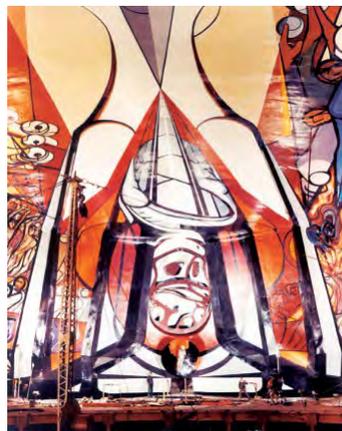
A los costados del triángulo central, había otros dos triángulos simétricos, sólo en línea, rematando el vértice superior con un par de medios círculos. Esta propuesta también desapareció.

Curiosamente, no se tiene registro de las manos como propuesta inicial en los paneles 1 y 4; por el contrario, encontramos otra solución que se muestra en la figura 18 para el panel 1: una serie de líneas que parecen un rostro en el

centro. La solución que se muestra en este nivel es la simplificación de formas dejando en los laterales líneas que se fugan hacia arriba y rematan en dos medios círculos.

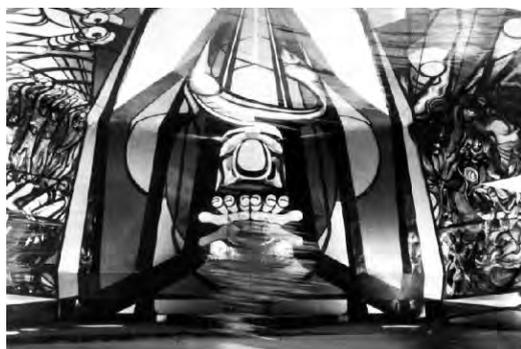
El proceso se convierte en algo interesante como ejercicio de observación, pues si comparamos las figuras 17 y 18 en su solución, lo que Siqueiros deja ver es un proceso constante de observación que le permite sintetizar elementos. Al revisar estas dos figuras, se ve claramente la simplificación de las curvas que envuelven los ejes centrales del triángulo para convertirlo en figuras elípticas y la decisión de eliminar los triángulos para rematar solamente con los medios círculos antes mencionados, pero también inserta dos medios círculos en la unión de la figura que parece una serpiente con el rostro. Finalmente, un remate circular en doble línea elimina el triángulo invertido que se había propuesto en la fase inicial y aparecen líneas que se entrecruzan entre ellas horizontalmente en el centro de la línea que divide en dos el panel, generando un elemento que no aparecería sino en esta fase.

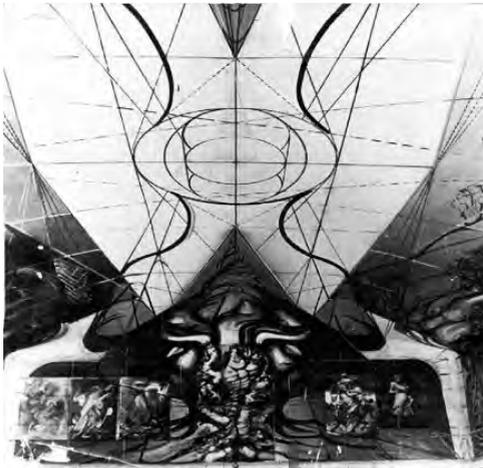
La figura 18 de este registro muestra ya la construcción a gran escala y la solución casi culminada. En esta toma aparece un elemento nuevo debajo del panel, como esperando ser montado; es el hombre incinerado que finalmente tomaría su lugar, como ya se dejó constancia, en la barda perimetral del exterior del recinto.



*Figura 19.
(R- 7846). Acervo fotográfico
Sala de Arte Público
Siqueiros.*

*Figuras 20 y 21.
(R-7895) (R-530).
Acervo fotográfico SAPS y
Mercedes Sierra.*





Figuras 22 y 23.
R-7158) (R-464). Panel 4.
Acervo fotográfico Sala de
Arte Público Siqueiros y
acervo personal Mercedes
Sierra.

Finalmente, el proceso de este panel concluye con la decisión de incrustar las manos hacia abajo y colocar arriba de ellas una cabeza sin rostro, lo que daría congruencia narrativa a la obra.

La figura 22 muestra el panel 4 frontalmente y una sección del techo de la que nos ocuparemos más adelante. Como



Figura 24.
(R-7188).
Acervo
fotográfico Sala
de Arte Público
Siqueiros.



Figura 25.
(R-484). Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.

se observa, la estructura triangular está desde un principio; sin embargo, el tratamiento interno es diferente. En la parte más alta del triángulo, Siqueiros plasma una figura en forma de torbellino con tres elementos triangulares en su base, abajo hay una figura que mucho tendrá que ver con la última figura del panel 3 y que, en apariencia, es un caballo escorzado. Más abajo hay líneas curvas que proponen simetría frente al panel 1 con la misma idea. Algo interesante es que de cada lado del triángulo aparecen en esta etapa dos elementos que recuerdan naves espaciales, semejantes a las usadas para regresar a la tierra y acuatizar en la misión espacial Apolo XI en julio de 1969. Estas figuras desaparecen en la obra final.

En el sector lateral que corresponde al panel 5 hay una escena de una mujer con sus hijos asidos a su falda y otra más en que camina, ambas escenas las conservó en ese mismo panel pero en diferente posición.

Del lado izquierdo se visualizan sólo trazos incipientes, sin compromiso narrativo claro. Lo que se ve en la figura 25 es el siguiente paso en la solución de este panel 2, que tuvo dos cambios más para llegar a la solución final.

En esta figura se registran dos cambios esenciales en la base y en los costados del triángulo.

En esta parte del segmento inferior, la propuesta deja ver las raíces de un árbol, que serían desechadas para este panel, pero rescatadas en el número 3, debajo del personaje conocido como “el hombre con lanza” y que nuestro en la figura 25; de la misma forma, la propuesta central es trasladada al panel 3 como su último elemento.

El proceso de simplificación de los costados de la figura central es notable al rematar con medios círculos la parte superior, cuestión que conserva hasta el final de la obra. En la figura 26 el registro muestra ya el montaje en la estructura definitiva con los cambios que a continuación se identifican.



Figura 26 y 27.
(R-7889, R-7850).
Acervo fotográfico SAPS.

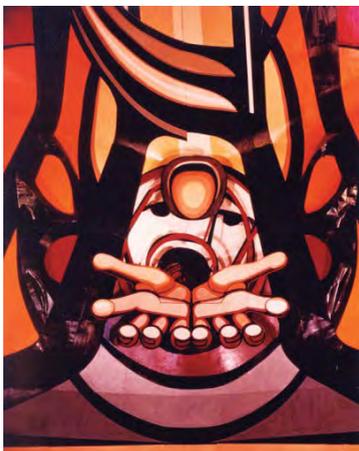


Figura 28 y 29.
(R-7916 y R-534). Acervo
fotográfico Sala de Arte
Público Siqueiros y acervo
fotográfico Mercedes Sierra.

Estas dos figuras muestran el montaje definitivo del panel 4. Dos cambios importantes se reflejan entre las dos tomas: la simplificación de formas a los costados al borrar las líneas que acompañaban los medios círculos, y la propuesta de montaje de un rostro, que no prosperaría, como se mostrará en el siguiente registro (figuras 28 y 29). Aquí es posible ver la obra final, donde ya desapareció el rostro realizado en escultopintura y en su lugar están unas manos con las palmas hacia arriba, posición invertida frente al panel 1.

Figura 30 y 31.
(R-530 y R-534). Resultado
final. Acervo fotográfico
Mercede Sierra.

Finalmente, se muestran dos tomas fotográficas con el resultado de los paneles 1 (“El hombre”) y 4 (“La mujer”).

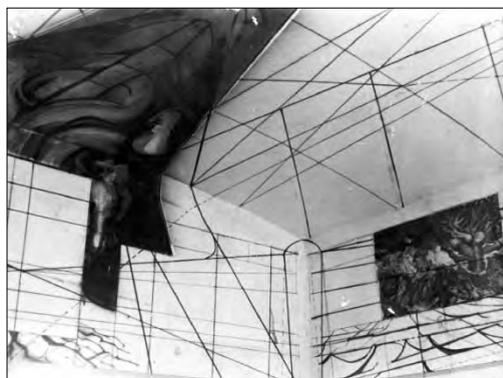


Análisis de los paneles 2, 3, 5 y 6

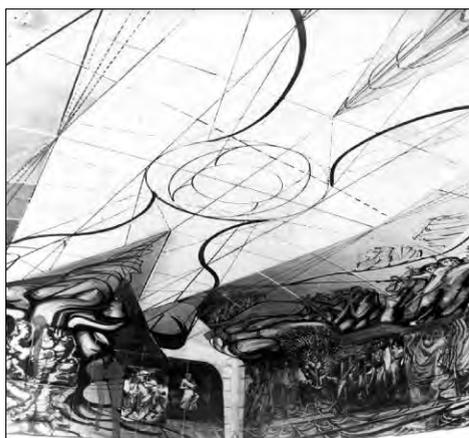
Estos paneles tuvieron un desarrollo creativo diferente a los descritos anteriormente, pues su segmentación y construcción se realizó fuera del recinto para ser montado y fijado posteriormente. Es importante mencionar que Siqueiros utilizó diversas técnicas de representación, así como la incrustación de volúmenes emergentes o escultopinturas como parte de los mismos.

En la figura 32 se observa el inicio de la maquetación: una serie de trazos de líneas que permitirán la ubicación espacial de las escenas. Es la primera solución para los paneles 2 y 3. Siqueiros dividió desde un principio la estructura de la obra en base, narración y bóveda. Aquí se distingue la división entre la narración y la bóveda que pertenece a los mismo paneles.

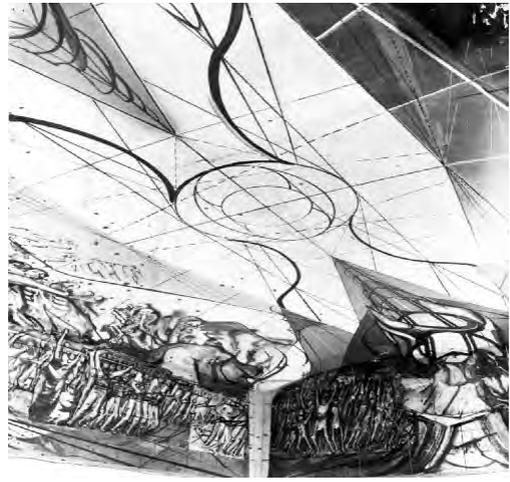
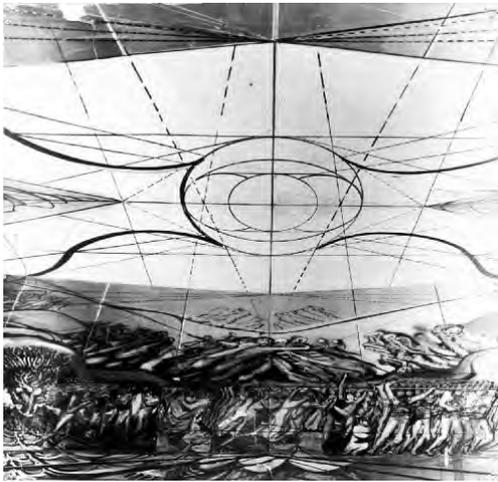
En el siguiente paso de esta parte, hubo una variedad de propuestas y soluciones finales. Las figuras 33 y 34 muestran dos opciones para el mismo segmento del panel 2. En la figura 33 hay dos escenas de mujeres con hijos que aquí se proponen para el inicio del panel 2, y que permanecerán en la narrativa, mas no en esa posición.



*Figura 32.
(R-7154). Acervo
fotográfico Sala de Arte
Público Siqueiros.*



*Figuras 33 y 34.
(R- 7159 y R-7162)
Acervo Sala de Arte Público
Siqueiros.*



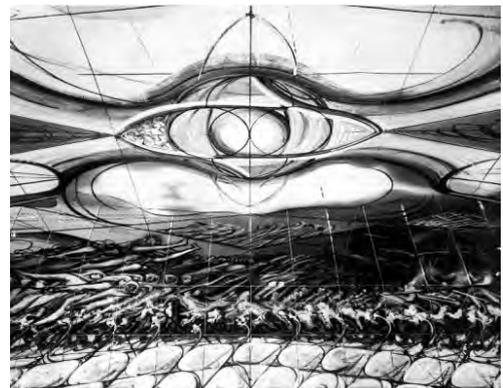
Figuras 35 y 36.
(R- 7160 y R-7161).
*Acervo fotográfico Sala de
Arte Público Siqueiros.*

En la figura 34 hay otros dos elementos que, igual que en el caso anterior, serán utilizados en el panel, pero en otra ubicación. Se trata del volcán y del nahual, elementos con los que inicia la narrativa en la resolución final.

En una lectura hacia la derecha se encuentran, en la figura 33, siete segmentos de los cuales sólo se conservarían dos: el hombre con varas y la mujer cargando un crío; los demás serán eliminados.

Figuras 37 y 38.
(R-7184 y R-7186) *Acervo
fotográfico SAPS.*

En la parte inferior del panel se proponen líneas curvas y rectas sin más elementos. El área superior, que pertenece al



panel 2 y que a su vez une a éste con la bóveda, Siqueiros la dividió en dos para estructurar escenas y grupos de individuos que, al final, desaparecieron.

La figura 33 ofrece un bocetaje diferente casi por completo respecto al anterior, pues en este caso se ve un trazo burdo de escenas en la bóveda que no intervienen en la narrativa central.

Las figuras 35 y 36 pertenecen a la siguiente parte de los paneles 2 y 3, respectivamente. La propuesta de la figura 35 en la parte superior ofrece tres escenas de grupo, en una composición simétrica y con referencia de tránsito visual hacia el centro. Esta solución no prosperaría en ningún sentido.

La figura 36 pertenece al panel 3 y muestra dos escenas de marcha en grupo que, de modo incipiente, se conservarían en esencia mas no en su ubicación final. Estas escenas fueron trasladadas al panel 6, como se verá más adelante.

En la maqueta de esta parte se puede observar una nueva propuesta en la base, diferente a la anterior, donde aparecen en forma de módulos consecutivos cuadrados con los vértices redondeados en dos niveles. Esta idea no continuaría por falta de sustento y unión con la narrativa central.

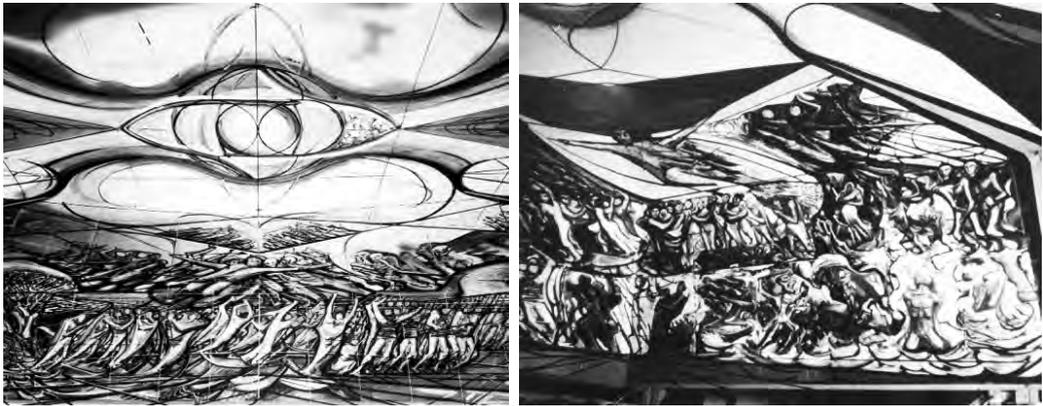
En esta parte del proceso, y frente a la primera versión, aparece una serie de figuras que parecen caminar hacia la derecha, pero no son escenas claras. La parte superior,



Figura 39.
(R-7198). Acervo
fotográfico SAPS.

Figuras 40 y 41.
(R-7201 R-7198).
Acervo fotográfico SAPS.





Figuras 42 y 43.
(R-7191 R-7244).
Acervo fotográfico SAPS.

a diferencia de la anterior propuesta, deja ver los primeros intentos de solución final en la geometrización de formas.

A continuación se ve el registro de esta parte del bocetaje que pertenecerá al panel 2, pero que evidentemente se modificó de modo importante en su estructura y narrativa.

Hasta aquí hemos visto modificaciones constantes durante el proceso de maquetación, ya que las soluciones se fueron dando en esta parte, *in situ*, de acuerdo con dos factores importantes: uno que tiene que ver con los soportes y la colocación de segmentos, y el que está dado por las circunstancias de la narrativa básica más la colocación de diversos volúmenes emergentes que se colocaron según la solución casi final.

La parte alta o remate de los segmentos, como se ve en la figura 40, está constituida por cuatro escenas de cada lado, delimitadas por líneas que forman triángulos que proponían en ese momento hechos aislados de la narrativa central y del propio cierre de la bóveda (panel 7).

La figura 41 permite registrar más detalladamente la evolución de las escenas en su construcción, que son complementadas con la narrativa lateral. Es interesante mirar la escena del lado izquierdo de la figura, donde Siqueiros propuso un grupo de calaveras mirando hacia el centro de la bóveda, escena que después será eliminada.

Si se observa con cuidado, nos damos cuenta de que las líneas curvas que atraviesan la bóveda en la figura 40 se encuentran terminadas y el delineado es total, no así en la figura 41, donde hay un terminado más detallado en las escenas laterales.

Esta manera de trabajar fue común en el quehacer de Siqueiros, ya que los procesos estaban supeditados al tránsito constante del pintor frente a la obra, con lo que se le ocurrían diversas soluciones que se modificaban constantemente para obtener el impacto deseado en el espectador.

En esta fase aparecen dos figuras, una de cada lado, como rematando el discurso. Son dos hombres desnudos en escorzo que parecieran encontrarse, por cierto con un concepto similar a la solución de Miguel Ángel en la capilla Sixtina (figuras 42 y 43).

De igual modo, en estas dos figuras que se muestran, se visualiza un desfase en la maquetación, pues la figura 42, que pertenecería a los paneles 5 y 6, en su proceso evolutivo pareciera estar un paso detrás de la figura 43, que en el registro que se tiene estaría inversamente construida, pues evidencia ya segmentos de paneles con propuestas de escultopinturas insertas en la obra, aunque en desorden. Casi todos estos elementos se conservarían en la obra final, pero aquí aparecen sólo como elementos seccionados sin orden ni discurso.

*Figuras 44 y 45.
(R-7245 R-7264) Acervo
fotográfico SAPS.*





Figuras 46 y 47.
(R-7270 R-7245) Acervo
fotográfico SAPS.

En las figuras 44 y 45 encontramos la solución casi definitiva de lo que se encuentra en la obra monumental.

En esta fase se observa una evolución en la simplificación de las formas, que se convierten en figuras geométricas que dan paso al cierre de la obra, como ya se explicó. Esta solución permite enlazar una narrativa figurativa con una propuesta acorde con la década en la que fue construida.

Las figuras 44 y 45 muestran una nueva posibilidad de maquetación no propuesta antes, en la que la división horizontal de los paneles cobra importancia al subdividirlos en ocho módulos para la ubicación de los segmentos del mural.

La parte superior, a diferencia de las figuras anteriores, se muestra bajo una visión que guarda una relación geométrica con ellas, pero con una capacidad de simplificación clara para otorgar el peso de la historia narrada.

Figuras 48 y 49.
(R-7858 R-7877).
Acervo fotográfico SAPS.





Es posible comparar las figuras 44 y 45 con las figura 46 y 47, donde la propuesta es semejante, pero con una visión simplificada que permitió conjugar dos posibles ofertas sin romper, a fin de cuentas, con la narración que propone el pintor.

La solución que propone después de esta fase está cerca de la versión final. Aquí cabe pensar en un reacomodo de segmentos de acuerdo con la situación espacial y con la necesidad de contar una historia cronológica.

Las imágenes de las figuras 48 y 49, a diferencia de las anteriores, fueron tomadas in situ y es el resultado final. La comparación es importante, pues se alcanza a ver que si bien vuelve a modificar la narrativa, también conserva la idea de grupo propuesta desde la primera maquetación. Su idea última es la inserción de elementos figurativos aislados, como las estrellas, la nave espacial y el águila, como se ve en las figuras 50 y 51.

*Figuras 50 y 51.
(R-517 R-504).
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*

*Figuras 52 y 53.
(R-7262 R-7263).
Acervo fotográfico SAPS.*





Figuras 54 y 55.
(R-7491 R-7492).
Acervo fotográfico SAPS.



Figuras 56 y 57.
(R-7495 R-7496).
Acervo fotográfico SAPS.

La resolución de los paneles 2, 3, 5 y 6 fue, de igual forma, resultado de una evolución de escenas. En estos casos —fragmentos de la obra que llevan el peso de la narrativa—, la propuesta de Siqueiros estuvo formulada con base en la predisposición y reacomodo de segmentos, como se verá en los comparativos.

Las soluciones que ofrece la maqueta para estos paneles se concretan en segmentos y elementos aislados, once en total para cada lado. En la figura 52 es posible reconocer componentes que continuaron hasta el final y otros que desaparecieron.

Es interesante ver cómo el volcán y el nahual quedaron en el lugar propuesto en este momento, no así los demás.

La figura 53 da cuenta de la siguiente propuesta, donde ya se ve la ejecución de la narración y la oferta de elementos solucionados.

Concluir los paneles laterales tuvo un proceso y una logística diferente, pues para este caso los segmentos se realizaron en La Tallera, en Cuernavaca.

Al comparar las figuras 52 y 53 —registro de la maqueta— con las figuras 54 y 55, es posible apreciar que correspon-





den a los segmentos de los paneles en tamaño real y detectar que su ubicación aún es errática. A partir de aquí los volúmenes emergentes o escultopinturas aparecen y son incrustadas en los segmentos.

En el segundo segmento inferior de la figura 54 es posible descubrir esta acción, pues sólo hay una de las mujeres en la escena, mientras que en la figura 55 ya está la escena completa.

Asimismo, es posible imaginar la dimensión de las estructuras gracias a las dos personas debajo de ellas que permiten establecer una relación de proporciones.

En las figuras 56 y 57 aparecen en orden y casi como en la solución definitiva. La parte inferior, en la figura 56, no está terminada, pero se corrobora la propuesta que Siqueiros registraría en la maqueta; estos dos registros pertenecen a los paneles 2 y 3.

De la misma forma se presentan los paneles 5 y 6, de los cuales se da cuenta en las figuras 58 y 59. Es importante mencionar que en la figura 59 los segmentos inferiores cuatro y cinco no permanecieron en la obra final.

Aquí se observa de nuevo la figura del hombre calcinado, pero ahora en esta parte de la obra. Recordemos que existe el registro de su ubicación en el panel 1 (“El hombre”) como propuesta; sin embargo, quedaría de modo definitivo en la barda exterior. La figura que se encuentra a su lado tampoco permanecería en la obra.

*Figuras 58 y 59.
(R-7502 R-7500). Acervo
fotográfico SAPS.*



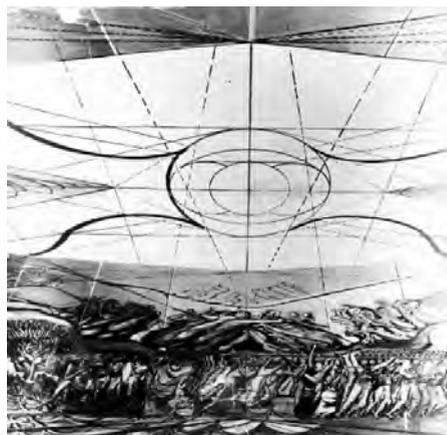
*Figuras 60 y 61.
(R-7860 R-7865).
Acervo fotográfico SAPS.*

Lo que aquí se presenta finalmente es el montaje de los paneles construidos en La Tallera y fijados en la estructura del Polyforum. Es interesante ver cómo el proceso de la narrativa se modificó constantemente. Los paneles finalmente fueron montados por segmentos, por lo que pudieron ser cambiados de lugar de acuerdo con las necesidades compositivas.

*Figuras 62 y 63.
(R 7156 R- 7 7160).
Sala de Arte Público
Siqueiros.*

Techo

Esta parte de la obra, igual que las dos anteriores, sufrió modificaciones considerables. Después de diseñar los dos pane-



les anteriores se ocupó del techo, que es la parte de la obra que le da unión y cierre. Mediante el análisis continuo de documentos fue posible complementar y cotejar la información. En esta parte las soluciones fueron cambiando paulatinamente. A continuación se ofrecen los primeros registros de solución del techo en maqueta.

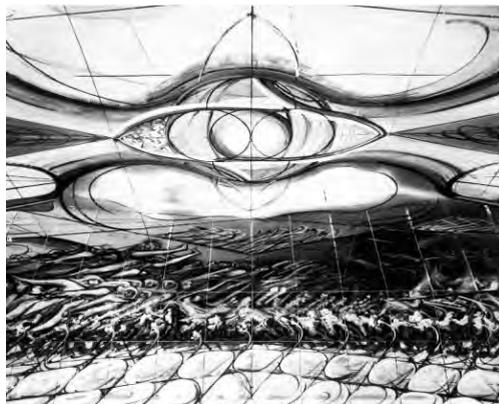
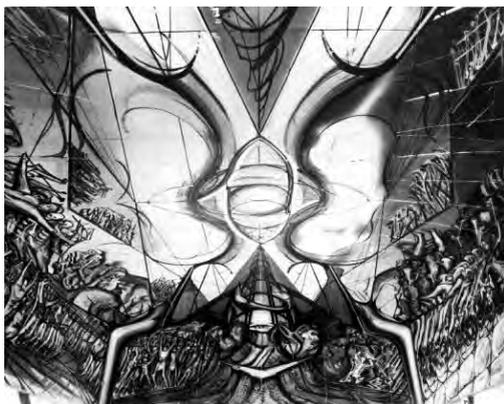
La solución que se plantea es, en principio, un remate al centro utilizando líneas horizontales y de continuidad con los paneles 1 y 4, cuyo punto final era una elipse en el centro de la bóveda, la que a su vez albergaba un círculo que contenía tres elipses unidas entre ellas. Siqueiros trazó dos líneas curvas continuas que llevó del panel 1 al 4 y las conservó hasta el final.

Si observamos con detenimiento, encontramos que se propusieron, además, dos triángulos, mismos que rematan en los paneles 1 y 4 de modo inverso; en cada uno de ellos hay una variante de formas que no se conservarían.

Hay tres categorías de líneas sujetas a un rango de composición susceptibles de ser modificadas. La línea punteada se dibuja como línea de composición; la segunda es un trazo delgado que equivale a una posible solución, y un tercer tipo, que aparentemente no se modificará,¹⁰ es el caso de las líneas curvas que atraviesan la bóveda.

¹⁰ Guillermo Ceniceros, primer ayudante de Siqueiros, comentó en diversas ocasiones la forma de bocetar, ésta es una de ellas, donde el trazo se deja o modifica dependiendo de las necesidades de solución revisando la obra desde abajo.

*Figuras 64 y 65.
(R-7182 y 7186).
Sala de Arte Público
Siqueiros.*



*Figuras 66 y 67.
(R-7175b y R-7852).
Acervo Sala de Arte Público
Siqueiros.*



En un segundo momento, la observación obliga a reflexionar acerca de las soluciones compositivas factibles dadas las circunstancias de altura y resolución.

En el registro de la segunda propuesta hay un alargamiento de formas, además de un sombreado profundo a los lados de las líneas curvas que atraviesan la bóveda. Siqueiros logra un interesante manejo de la proporción para unificar las figuras en ese espacio.

Un último paso antes de la resolución final se muestra en la figura 66, donde se propone la simplificación de los triángulos que tocan los paneles 1 y 4; en el primer cuarto central lo propone sin parte de los círculos. También hay dos elipses finamente dibujadas a los costados, que no forman parte de la resolución final.

En la figura 67 se ve la solución definitiva, que presenta cambios en la figura central de la bóveda al convertirse en un rombo o diamante que toca los vértices de los paneles 1 y 4. De igual modo, el tono que ocupa para solucionar esta figura es el azul frente a los tonos ocres que había propuesto en la figura 65.

Otra diferencia es la utilización de colores en plasta sin sombreado. Por último, las líneas curvas que recorren toda

la bóveda quedan iguales, con una diferencia en el engrosamiento de la base al incorporarse a los paneles 1 y 4. Dos medias elipses se conservan exactamente en el centro de la bóveda. El proceso de solución, como se observa, lo simplifica en la medida que avanza la obra en su conjunto.

Como conclusión de este apartado se muestra, en la figura 68, la solución del techo, que todavía presentó una modificación final en el alargamiento segmentado que remata al centro de la bóveda.



*Figura 68.
(R-510).
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*



V. Análisis iconográfico

Todo el arte prehispánico de México —como todo el arte de la antigüedad americana, europea y asiática— fue, en lo primordial, un arte religioso. Y siendo un arte religioso, fue un arte mitológico, un arte dogmático, un arte proselitista, un arte litúrgico, un arte —por lo mismo— simbólico, alegórico, figurativo; un arte social ilustrativo, un arte político, en suma, toda vez que correspondía al Estado o poderes teocráticos. Por eso la primera y más importante preocupación del invasor español en México fue sustituirlo por otro también mitológico —en la acepción literal del término—, también dogmático, también proselitista, también litúrgico, simbólico, alegórico, figurativo, social ilustrativo, y también por lo tanto político. El arte correspondiente al nuevo Estado, al nuevo poder oficial, el Estado y el poder de los católicos conquistadores.

David Alfaro Siqueiros¹

¹ Fragmento de “¿Arte cristiano?”, publicado en *Excelsior*, México, 18 de abril de 1950.

La capacidad de Siqueiros de proponer discursos pictóricos queda fuera de duda, aun así, se intenta ofrecer un análisis iconográfico de la obra en cuestión. Para ello se recuperó el texto que dejó Siqueiros de la interpretación de esta obra, según el proceso ideado por él mismo y que hasta la fecha se sigue brindando cada semana en el Polyforum.

Recordemos que en el interior del recinto está la base giratoria y el sistema de iluminación que da sentido al guión estructurado por el pintor para guiar al espectador en la lectura de su obra.

A continuación se transcribe íntegramente, para después agregar diversos puntos que serán auxiliares para estructurar la interpretación iconográfica.

Versión histórica propuesta (Siqueiros)

“La marcha de la humanidad” (*Transcripción de audio.*

Voz de David Alfaro Siqueiros)

Adelante.

Adelante por este camino inmemorable que es la gran aventura de nuestra vida.

La marcha de la humanidad es una marcha total, impulsada por el tremendo anhelo de superación que tiene el hombre; ahí está pues nuestro hombre, el hombre nuestro, miserable, pero caminando hacia un futuro preciso, hacia una transformación de su vida material que le dará base para su transformación espiritual.

Nuestra marcha empieza con periodos más crueles, empieza con el periodo de la situación de los negros que son trasladados a América para esclavizarlos y para sustituir una mano de obra que en gran parte era rebelde, que no se quería someter al invasor, una raza indómita, una raza que después participó de una manera extraordinaria y de valor inmenso en la Revolución Mexicana, los yaquis, por ejemplo, los pimas y tantas razas que no se sometieron nunca y que no se han sometido todavía y continúan, así nuestra marcha no se detiene.

Y el hombre y la mujer se unen también y forman una nueva raza, una raza diferente, rica, que recibe todas las virtudes de la raza indígena y todas las virtudes de la raza española: su heroísmo, su voluntad de lucha, su gran imaginación, continúa, pues, adelante esa marcha. Sigue adelante, es necesario tomar las armas para independizarse y ahí va pues nuestra tropa nueva con los brazos en alto, levantando, diciendo combatiremos al que nos combate, pero estamos luchando por la paz, hemos conquistado muchas cosas pero nos falta todavía mucho por conquistar, hemos transformado a nuestro hombre pero nos falta mucho por transformar.

Viene una marcha, nueva, vacilante, hemos sido vencidos y hemos sido derrotados, hay indecisión, cansancio, me parece que estaban buscando algo mas allá de las posi-

bilidades de su mundo. Pero se reaniman de nuevo, vuelven de nuevo a tener entusiasmo, vuelven a tener fe, surgen por diferentes partes quienes dicen: “no es suficiente, no basta”, los grandes movimientos no se detienen, toman nuevas etapas y toman nuevos momentos en la lucha, sigamos adelante. Se recupera la fe, otra vez la fe. Aparece el dirigente nuevo quien indica el camino, que grita: “adelante, adelante, no nos detengamos. La marcha de la humanidad y la marcha de la humanidad concreta en México; sigamos adelante, vamos a terminar esta batalla, no está concluida”.

Nuevas condiciones históricas nacionales e internacionales nos obligan a comprender las cosas de otra manera, lo que hemos hecho está bien, pero también hemos falsificado y dominado muchos de nuestros principios. Pero adelante, adelante de nuevo. El hombre y la mujer de México y de toda América, unidos en esa lucha... no tendrá exactamente el mismo programa, será un programa mejor, más completo que partirá de nuestros grandes y muy serios fracasos.

Nuestra Revolución no es una Revolución encerrada, es una Revolución que camina y que marcha hacia un nuevo destino y hacia una nueva línea.

Ésa es la marcha de la humanidad que estamos presenciando.

1. Este gigantesco mural-escultura de David Alfaro Siqueiros no sólo es impresionante, sino además es el más grande del mundo. Es un gigantesco apocalipsis que cubre una superficie de más de 2 400 metros cuadrados. En el momento en que era uno de los muralistas más famosos, Siqueiros concibió esta obra en la total madurez de su vida creativa, y en ella describe, por medio de sorprendentes y ricos colores y formas orgánicas, la marcha de la humanidad hacia la superación de todas las fuerzas negativas.
2. No sólo el tema es revolucionario, sino también su empleo de materiales y proyecciones tridimensio-

nales, que elevan este extraordinario trabajo más allá de la mera decoración. Representa la lucha perpetua del hombre y su deseo de dominar las fuerzas naturales, como el miedo, el temor y la superstición. Siqueiros queda glorificado en este su único gran monumento como casi ningún otro artista lo ha sido en la historia.

3. El mural abre con el rompimiento de un domo y cierra con la caída de la noche. Dos gigantescos pares de manos simbolizan al hombre y a la mujer. Las manos del hombre, deseosas de crear, dominar y utilizar las ciencias, inician la marcha de la humanidad. Las manos de mujer, suaves y extendidas en el acto de dar, manifiestan la búsqueda de la paz y la armonía: la humanización de la sociedad. Estas manos están unidas en paz esperando el advenimiento de un futuro verdaderamente humano. Esta marcha da comienzo dramáticamente con el enfrentamiento súbito del hombre con un mundo violento y hostil.

Los tonos terrestres en cafés, rojos, grises y negros, evocan la sensación de pesadez, desolación, polvo y muerte.

Esa violencia se concentra en el torso de un negro flagelado que personifica la capacidad del hombre para infligir terribles sufrimientos a sus semejantes. El hilo de la trama histórica que recorrerá todo el mural comienza en esta figura.

Tiempo después de que los negros fueron conquistados por los españoles y los portugueses, fueron traídos a América como esclavos que sustituyeron a las razas indígenas que no se sometieron, como los yaquis, pimas y tarahumaras, quienes han sido también la semilla de la independencia y la Revolución. Pero los esclavos negros tampoco fueron dominados: los torturaron, flagelaron, quemaron y lincharon, pero nunca fueron suprimidos o venci-

dos. Aquí aparece la violencia reprimida del hombre simbolizada por el nahual, la imagen indígena del mal y los prejuicios ancestrales.

4. A pesar de la represión, el pueblo se hizo más fuerte: preferían la miseria antes que sucumbir. Las masas en lucha están representadas por mujeres que cargan a sus hijos en actitud protectora, marchando con estoicismo. Indios desnudos y más mujeres con niños en la espalda, ancianos doblegados bajo el peso de haces de madera, gente acarreado piedras para construir nuevas ciudades. Todos avanzan con fe y esperanza hacia la tierra prometida, donde quizá sólo encontrarán más hambre y miseria. La sensación del espacio se va cerrando hasta el infinito. La gente se aglomera sobre más y más gente, hambrienta y miserable.
5. La violencia sólo engendra violencia. Una de las variedades del fanatismo se representa aquí por la quema de brujas, la magia que penetra en las mentes primitivas, drogas devorando a las masas, ignorancia y muerte; todo esto simboliza un gran instrumento para tiranizar y manipular a las masas. El terror está personificado por las figuras enmascaradas armadas con fusiles. También de estas fuerzas surge la rebelión, el héroe popular, el grito de independencia. La lucha por la liberación continua.
6. Entre el pueblo que pelea por la libertad y contra el hambre y la muerte, aparece una figura demoníaca disfrazada de payaso que enarbola, ante el pueblo, la salvación y las falsas promesas que desaparecen en la nada.

Las razas americanas forman la nueva raza, una mezcla de ellas que combina las virtudes de los nativos con las de los españoles, el estoicismo, la imaginación, la energía y el heroísmo. Esta vez, el espíritu

de la liberación toma una forma diferente, surge hacia delante con nuevo ímpetu y triunfa en la etapa inicial de la Revolución.

Por primera vez aparece el elemento “alegría”. La gente canta y baila. La lucha termina. Los rostros antes cansados, indecisos, expresan un nuevo estado de ánimo con las manos en alto y las bocas abiertas celebrando el grito de independencia. Pero no todo ha terminado, las masas todavía sufren de hambre e injusticia.

7. La segunda sección del mural describe la marcha de la humanidad hacia una revolución futura; ha triunfado en parte, pero tendrá que fundarse en las nuevas necesidades. La ciencia y la tecnología, en concordancia con las manos creativas, se utilizarán para construir un mundo nuevo y mejor, donde reinen la paz y la cultura; manos receptivas y abiertas trabajarán en armonía y comunicación estrecha para dirigirse a la etapa definitiva de la conquista del espacio.
8. Así prosigue la lucha contra la superstición, el miedo, los mitos y la hechicería, para humanizar la naturaleza. En la lucha perpetua de la vida, la naturaleza hostil está representada por el volcán en erupción, incontrolable y violento. La humanidad deberá pelear contra el miedo, y la lucha estará en todas partes, como la luz misma.

Lo que sigue no parece tener una secuencia lógica. Siqueiros recrea un paisaje seco y desolado en el que se observan tres figuras en movimiento y un hombre solitario que derriba el árbol del mal, o el árbol que da el fruto del veneno y la muerte; es éste un acto individual y heroico contra todas las fuerzas del mal y la injusticia. Aparece aquí nuevamente el símbolo del nahual atacando a una mujer; las fuerzas oscuras cayendo y destruyendo toda señal de vida.

9. Siqueiros pinta las fuerzas negativas; la hostilidad de la naturaleza se manifiesta por medio del volcán y las creadas por el hombre, mediante el napalm, rifles y otras armas de guerra. En medio de esta desolación florece el árbol del amate, símbolo de la esperanza y el renacimiento, un árbol que por naturaleza nunca florece y fue usado para simbolizar la regeneración.

Los elementos comienzan a tomar un paso más organizado y positivo, la esperanza y el renacimiento se convierten en el tema principal y hasta símbolos como el fuego se tornan positivos, en el sentido de purificar y hacer lugar para recibir un futuro donde todo se unirá en pos del cambio social y la libertad.

Aparece así, la figura galáctica.

Siqueiros incorpora los elementos del árbol del amate floreciente, el hombre y otras formas materiales para simbolizar el comienzo del nuevo día ascendiendo en círculos de rostros de los nuevos líderes positivos como una esperanza, surgiendo así el futuro.

10. El hombre se convierte en el superhombre. Razas y naciones se mezclan para unirse en una sola humanidad. Al mismo tiempo, aparecen dos símbolos opuestos, lado a lado: el águila del capitalismo y la estrella del comunismo. El cielo nos da una nueva sensación de poder, movimiento y espacio. Ya no se contempla a la masa de gente apesadumbrada, insensible y en pie de lucha, sino que se percibe el esfuerzo de una gran búsqueda por la liberación. El astronauta simboliza al navegante moderno, la elevación de la humanidad y la paz, la proyección que va mas allá de este planeta en busca de una respuesta cósmica mayor. El hombre cósmico emerge en el espacio como la promesa de una nueva conciencia.

Los cohetes a la luna, los satélites y todas las formas recientes de comunicación interplanetaria son el nuevo símbolo de la raza humana que trabaja en busca de la unión global.

Pero la marcha de la humanidad no ha llegado a su fin. El mural transmite el deseo de ir aún más alto para sublimar la necesidad de construir un futuro verdadero desligado del pasado de aterradora violencia y tormentos, para ir hacia la inmortalidad y la libertad.

Las manos del hombre y la mujer llaman nuevamente nuestra atención, son el símbolo de la única y verdadera unidad posible para establecer un futuro más humano.²

² David Alfaro Siqueiros,
acervo documental SAPS,
10.2.321.1.

Después de revisar la interpretación que ofrece Siqueiros de la obra, se presentan diversas reflexiones acerca del texto. La primera se refiere a la necesidad del autor de llevar al espectador por la obra de modo errático, es decir, pareciera querer que el observador no descifre la historia que él mismo propone, y lo obliga a someterse a la obra.

En segundo término —y después de estudiar y cotejar el proceso creativo de la maquetación y su realización in situ—, el texto deja fuera todo proceso de conocimiento y recuperación de estructuras renacentistas y de conocimiento de pintura a través de la historia. ¿Qué se quiere decir con ello? Al parecer, la realización de esta obra tiene un peso histórico-antropológico, muy conocido por Siqueiros, y que sin embargo no lo pone en el texto que antecede.

Cabe, entonces, ofrecer reflexiones y vínculos que alienen un nuevo ejercicio de apreciación de la obra y que contribuyan a conocer la obra de Siqueiros.

Referentes y descripción de las escenas (sin interpretación)

Segmentar la obra ha sido complicado, pues cada personaje y elemento del que se da cuenta es consecuencia de la observación y apreciación reflexiva que permite la posibilidad de entender la última obra monumental de Siqueiros. Para tener una mejor comprensión se presenta una vista general del panel para verlo en detalle.



Panel 1

<i>Total de elementos (3)</i>	<i>Registro fotográfico</i>	<i>Personaje o elemento</i>	<i>Descripción</i>	<i>Observación</i>
1er. elemento		Culebra	Víbora que envuelve la parte central.	No se considera en la narración que ofrece el pintor.
2do. elemento		El hombre	Representado por un rostro sin detalle y un par de manos hacia abajo.	Es el primer elemento reconocido y que le da nombre al panel.
3er. elemento		Oquedad	Representado como un espacio hueco dentro de un cuerpo cubierto por las manos.	No se ubica como elemento reconocido (panel 4).



Panel 4

<i>Total de elementos (3)</i>	<i>Registro fotográfico</i>	<i>Personaje o elemento</i>	<i>Descripción</i>	<i>Observación</i>
1er. elemento		Bandera	Lienzo que cubre la escena.	No se registra como elemento o parte de la escena.
2do. elemento		La mujer	Rostro sin detalle y manos hacia arriba.	Se registra como elemento o parte de la escena.
3er. elemento		Oquedad	Representado como un espacio hueco dentro de un cuerpo.	A diferencia del panel 1, aquí la oquedad se descubre completa.



Panel 2

<i>Total de elementos (7)</i>	<i>Registro fotográfico</i>	<i>Personaje o elemento</i>	<i>Descripción</i>	<i>Observación</i>
1er. elemento		El volcán	Representado por escultopintura y pintura que emula la erupción de un volcán.	Como tal, no hay evidencia precisa en la narrativa.
2do. elemento		El nahual	Escultopintura figurativa que representa un ser mitológico de raíz indígena.	De igual manera, no se menciona en la narrativa.
3er. elemento		El árbol del veneno	Construido en modo geométrico, de tonos cálidos, con un hombre junto que lo derriba.	Incluido en la narración.
4to. elemento		La mujer	Escena bidimensional compuesta de dos figuras: una femenina y otra masculina.	Como tal no se nombra.
5to. elemento		El árbol seco	Considerado como tronco de un árbol seco.	No se nombra como tal.
6to. elemento		Dos mujeres	Dos mujeres en marcha, divididas por un elemento realizado en escultopintura.	Tácitamente se registra como una escena narrada.
7o. elemento		Personaje aparentemente con cabeza y colmillos	Elemento realizado en escultopintura.	No se menciona en la narración.



Panel 3

<i>Total de elementos (7)</i>	<i>Registro fotográfico</i>	<i>Personaje o elemento</i>	<i>Descripción</i>	<i>Observación</i>
1er. elemento		Árbol que nace de la base del mural	Objeto que antecede y acompaña al árbol del amate (2º elemento) construido en escultopintura.	No se considera en la narración oficial.
2do. elemento		El amate	Elemento realizado en plano utilizando únicamente el contraste de colores como instrumento de realización.	No se le da un peso específico como tal.
3er. elemento		Escena de dos mujeres en movimiento, una con un hijo, la otra con un recipiente	Esta escena tiene una concordancia con la escena anterior del panel 2 y que se encuentra al mismo nivel. Realizado en escultopintura con un patinado diferente a lo anterior.	Se referencia, sin embargo, Siqueiros no ofrece una historia precisa.
4to. elemento		Figuras masculinas escorzadas con los brazos levantados, sobre el panel sin utilización de escultura	Dos hombres detienen sobre la cabeza dos circunferencias.	No aparece en la narrativa.
5to. elemento		Hombre en cuclillas con un arma en la mano	Referenciado como el nuevo líder en posición de ataque.	Sí aparece en la narrativa de Siqueiros.

6to. elemento		Un caballo levantado en dos patas. Sobre él, un jinete	Jinete con una bestia en dos patas, aparentemente en lucha.	No aparece como tal.
7o. elemento		Rostros sugeridos sobre el segmento del panel	En este segmento se observa una separación entre el indígena y el jinete.	Sin registro.



Panel 5

<i>Total de elementos (9)</i>	<i>Registro fotográfico</i>	<i>Personaje o elemento</i>	<i>Descripción</i>	<i>Observación</i>
1er. elemento		Hombres primitivos caminando en grupo	Una escena de inicio, hombres desnudos marchando.	Existe como tal en la narrativa.
2do. elemento		Mujer proletaria	Mujer caminando que carga un hijo y con niños.	No se incluye.
3er. elemento		Mujer con enagua	Aparentemente andando, con un objeto en la espalda.	No se incluye.

4to. elemento		Negro linchado	Hombre de color ahorcado.	Sí se incluye en la narrativa.
5to. elemento		Mujer embarazada	Mujer caminando envuelta en un rebozo con dos hijos a su lado.	Sí lo registra.
6to. elemento		El hombre encorvado	Hombre caminando con un gran mazo de varas en su espalda.	No se registra.
7o. elemento		Malabarista	Hombre en posición de escorzo realizado en escultopintura en tonalidad roja.	No se registra.
8o. elemento		Marcha de mujeres	Mujeres que caminan abrazando a sus hijos y acompañándose unas a otras.	Sí se registra.
9o. elemento		Hombres y mujeres caminando	Hombres y mujeres con diferentes aspectos caminan (proceso de transformación).	No se registra.



Panel 6

<i>Total de elementos (6)</i>	<i>Registro fotográfico</i>	<i>Personaje o elemento</i>	<i>Descripción</i>	<i>Observación</i>
1er. elemento		El mestizaje	Mujer desnuda de espaldas, frente a otros personajes.	Sí se registra.
2do. elemento		Mujer que carga un guaje	Mujer desnuda con guaje en la cabeza.	No se registra.
3er. elemento		La protesta de los hombres	Hombres que protestan marchando hacia una lucha armada.	Sí se registra.
4to. elemento		El demagogo	Hombre de cabello rojo con los brazos levantados	Si se registra.
5to. elemento		Pimas y yaquis	Escena de grupo donde se incluyen hombres, mujeres y niños en proceción.	No se registra.
6to. elemento		Lucha armada	Grupo de hombres vestidos y armados en marcha militar.	No se registra como tal.



Panel 7

<i>Total de elementos (6)</i>	<i>Registro fotográfico</i>	<i>Personaje o elemento</i>	<i>Descripción</i>	<i>Observación</i>
1er. elemento		Rombo	Figura geométrica que une dos paneles laterales 1 y 4.	No se registra.
2do. elemento		Astronautas	Grupo de círculos que asemejan cascos espaciales.	Sí se registra.
3er. elemento		Hombres geometrizados. Manos	Grupo de rostros geométricos, manos en posición de oración.	No se registra.
4to. elemento		Estrella blanca, naves espacial Composición similar. Astronautas y hombres geometrizados	Escena de hombres en pos de algo, les acompañan una nave espacial y una estrella blanca.	Sí se registra.
5to. elemento		Águila	Dentro de una composición complicada por líneas y anamorfismos aparece un águila en vuelo.	No se registra.
6to. elemento		Estrella roja	Estrella roja simétrica con la estrella blanca del lado opuesto.	No se registra.

Imagen y peregrinación como elementos del discurso del mural

A lo largo de este proceso, hemos atendido aquellos aspectos que permiten conocer el desarrollo de esta obra. A partir de ahora, la intención será integrar conceptos incluidos por Siqueiros y que, sin embargo, no han sido considerados. Están centrados en rituales de culto de la religión católica que se han llevado a cabo por muchos años y en otros procesos sociales. Algunas de estas ideas permitirán establecer un vínculo cercano entre las escenas que se ofrecen y su reinterpretación más allá de lo que se ha dicho.

Si el edicto de Milán, en el año 313, significó el punto de partida para la vida litúrgica de la Iglesia al otorgar el derecho de culto libre en edificios suntuosos, de la misma manera se iniciaron las peregrinaciones a lugares santos de forma regular.

Definir el término “peregrinación” implica entenderla como “una marcha efectuada con un espíritu de penitencia, de acción de gracias o de piedad, que tiene por término un lugar sagrado”.³

Podrían revisarse algunos textos de jefes de la Iglesia católica donde se utilice el término y se incluyan reflexiones religiosas, pero mejor cito la declaratoria del papa Juan Pablo II, ya que, desde mi punto de vista, se acerca mucho a la realidad del mundo y de los momentos de la humanidad, que bien pueden servir de soporte para fundamentar este proceso del ser humano a través su historia. Juan Pablo II, en la bula convocatoria al Gran Jubileo del año 2000, menciona el uso de la peregrinación y parece coincidir, de modo sorprendente, con la idea que se tuvo de presentar la resignificación de las escenas pictóricas de Siqueiros

Dice:

La peregrinación ha sido siempre un momento significativo en la vida de los creyentes, asumiendo en las diferentes épocas históricas expresiones culturales diversas. Evoca el camino personal del creyente siguiendo las huellas del Redentor: es

³ A. G. Martimort, *La iglesia en oración*, Barcelona, Herder, 1967, p. 699.

⁴ Juan Pablo II, *Incarnationis mysterium*, bula de convocación del Gran Jubileo del año 2000, disponible en <http://www.vatican.va/jubilee_2000/docs/documents/hf_jp-ii_doc_30111998_bolla-jubilee_sp.html>.

⁵ Carlos María Galli, *La peregrinación: "imagen plástica" del Pueblo de Dios peregrino*, Buenos Aires, Facultad de Teología-Universidad Católica Argentina, 2003.

⁶ *Ibid.*, p. 2.

ejercicio de ascesis laboriosa, de arrepentimiento por las debilidades humanas, de constante vigilancia de la propia fragilidad y de preparación interior a la conversión del corazón.⁴

A partir de esta idea, la peregrinación se puede entender como la apropiación de los espacios y el tiempo, de acuerdo con las necesidades de la sociedad o grupo de individuos que se integren para llevarla a cabo. También asume la realidad del tiempo⁵ y, en ese sentido, la obra de Siqueiros se sustenta en procesos que desde este punto de vista permiten que el discurso fluya y avance.

La peregrinación es una acción ritual que incluye un movimiento espacial —de un aquí cercano hacia un allí lejano— y que se realiza durante un itinerario temporal —o sea, según un antes y un después—. Ella combina tres elementos: el peregrino, el camino y el santuario. Es la ruta que recorre el peregrino hasta llegar al santuario para celebrar la fiesta, realidad salvífica y cultural que también combina tiempo y espacio. Peregrinación y fiesta son fenómenos que se articulan tanto en el camino como en la meta: movilizarse y peregrinar es ya, de algún modo, estar presente para festejar; la fiesta religiosa y litúrgica en el santuario es el culmen de la peregrinación.⁶

Siqueiros a través de la presentación de sus paneles laterales (paneles 2, 3, 5 y 6), los cuales soportan el peso del discurso narrativo, combina procesos cronológicos de la historia de la humanidad y de Latinoamérica con procesos que él conocía bien y que autores del Renacimiento ya los habían utilizado.

Así, la imagen plástica que se nos ofrece es en escenas de grupo y con un amplio conocimiento de la resolución dentro de una visión latinoamericana. Siqueiros presenta a un grupo de individuos como los peregrinos que, sin liberarse de las tensiones del tiempo, inacabado e imprevisible, se dirigen a un fin con la esperanza de un futuro y siguiendo un camino.

Estructuras plásticas que envuelven al espectador en sucesos continuados es lo que Siqueiros logra en lo que llamó la “integración plástica”, aunque es pertinente mencionar que construir escenas donde los escorzos humanos claramente muestran un quehacer dentro de una aventura de viajeros y emigrantes, eso, es otra cosa.

Basta involucrarse en los segmentos de esta narrativa para descubrir elementos como el deseo de peregrinar en la vida mientras se engendran y educan hijos, y se intenta retratar una historia tristemente repetida a lo largo de América Latina:

La peregrinación ayuda a tomar conciencia de la *perspectiva escatológica* en la que se mueve el cristiano, *homo viator*: entre la oscuridad de la fe y la sed de la visión, entre el tiempo angosto y la aspiración hacia la vida sin fin, entre la fatiga del camino y la esperanza del reposo, entre el llanto del destierro y el anhelo del gozo de la patria, entre el afán de la actividad y el deseo de la contemplación serena.⁷

⁷ *Ibid.*, p. 56.

Siqueiros tenía claro el papel del arte religioso en su quehacer plástico, y en esta ocasión no fue diferente. Su artículo acerca de este tema⁸ refleja un estudio de procesos del arte en la historia y, más aún, en asuntos particulares como éste, y lo atiende como parte de la cultura colonial y sus efectos.

⁸ R. Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, *op. cit.*

La marcha como elemento del discurso del mural

Incluir el término *marcha* en la propuesta de esta tesis determinó en gran medida delimitar claramente su función dentro del mural. Si definimos puntualmente el concepto, desde esta visión pictórica, es posible precisarla como un movimiento de individuos organizados que caminan juntos. Esto puede coincidir, entonces, con los conceptos de *peregrinación* y *procesión* que, para este caso en particular, ubicamos en un contexto religioso que, a diferencia de la marcha, en todo caso, se entiende

⁹ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas: historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970, p. 402.

¹⁰ Alicia Azuela, *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 90.

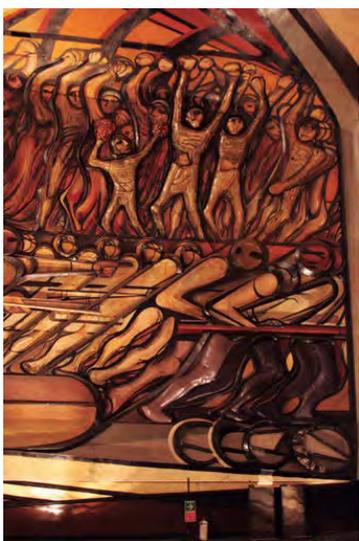


Figura 1.
Último segmento panel 6.
Acervo fotográfico Mercedes Sierra.

¹¹ Alexandra Stern, "Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920-1960", *Relaciones*, El Colegio de Michoacán, vol. 21, núm. 81, 2008, pp. 55-92.

dentro de un argumento marcial o militar por ser más cercano a esos quehaceres.

La marcha tiene, en la obra de Siqueiros, características que le son propias. Para Antonio Rodríguez,⁹ Siqueiros, como ningún otro de los pintores de esa época, se entregó durante largos años a diversos quehaceres políticos, sindicales y revolucionarios, lo que se vería reflejado de distintas formas en su quehacer cotidiano. Una manera fue recrear escenas centradas en la marcha de los hombres en diversos ámbitos. Multitudes que convergen entre sí permitieron a Siqueiros mostrar la inquietud del hombre de incorporar rasgos característicos de la historia de la sociedad en Latinoamérica. Si bien esto también es constante en nuestro país, Siqueiros lo utiliza en la última parte del panel 6, con un enfoque de marcha militar, de lucha armada, de enfrentamiento de fuerzas. Algo que no podemos olvidar son los años en que fue realizada esta obra y el contexto histórico que la rodeó.

Alicia Azuela¹⁰ ofrece un panorama acerca de la adhesión del arte al discurso revolucionario, lo que viene a cuento en esta disertación, pues ayuda a reconocer la visión nacionalista, corriente a la cual se denomina *mestizofilia*,¹¹ en dos ejes: el primero, con una visión indigenista, está representado por Manuel Gamio; el segundo, con una visión latinoamericana, lo encabeza José Vasconcelos. Esta postura es trascendental debido a que la actitud de Vasconcelos, a los ojos de Siqueiros, se asoma en esta obra, donde inserta discursos que estimulan el reconocimiento de las tradiciones autóctonas entrelazadas con una religiosidad renacentista patente y una labor de fortalecimiento de la corriente hispanófila de un nacionalismo a ultranza.

Sin embargo, más allá de estas reflexiones, la marcha es un tema crucial en la construcción de la imagen según Siqueiros, pues alude al uso consciente del aura que envuelve la escena en el concepto que nos atañe (la historia del

pueblo latinoamericano). Es posible conceptualizarlo gracias a la pericia artística en el uso en el centro del discurso (marcha) de este segmento del panel y en la periferia que lo envuelve (elementos que subyacen a la escena), ya que dichos elementos se reúnen en torno a esta narrativa para lograr que el discurso fluya y no se rompa.

Freedberg¹² hace una referencia interesante a la interpretación de fenómenos de las sociedades ante estas prácticas, donde el andar de los individuos tiene diversas interpretaciones; él toca específicamente la experiencia de la peregrinación e incluye fenómenos y prácticas con las que no estamos familiarizados y que, en todo caso, asociamos a otros conceptos que pueden ser útiles para reconocer procesos del individuo desde otras concepciones.

La marcha, en cambio, está unida al entorno de núcleos formados para preservar el orden y la justicia, para manifestarse en circunstancias de protesta por desórdenes sociales. Por esto Siqueiros, en la última parte del panel 6, manifiesta incisivamente el acto preciso del que hablamos y muestra en su narrativa esta práctica, donde el deseo principal se logra.

La procesión como elemento de unidad visual en el mural

En el Código de Derecho Canónico de 1917, can. 1290 § 1, se expresa así:

Con el nombre de procesiones sagradas se designan súplicas solemnes hechas por el pueblo fiel, guiado por el clero, yendo ordenadamente de un lugar sagrado a otro, para mover la piedad de los fieles, recordar los beneficio de Dios y darle gracias por ellos, e implorar el auxilio divino.¹³

La decisión de iniciar este punto con esta cita parte de la necesidad de fortalecer el argumento pictórico que sustenta el siguiente inciso, por ello se definirán los elementos centrales

¹² David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Chicago, Chicago Press, 1989, p. 127.

¹³ A. G. Martimort, *La iglesia en oración, op. cit.*, p. 691.

del término para luego desarrollar cada idea de acuerdo con lo aquí expuesto.

¹⁴ *Idem.* La procesión está constituida básicamente por cuatro elementos que la definen y la conforman. El primer requisito es que se debe caminar en orden en un desplazamiento real de los participantes en ella; como comenta Martimort,¹⁴ es la manifestación orgánica de un pueblo y no un tropel tumultuario. Curiosamente, es la marcha de toda una iglesia, un pueblo fiel guiado por el clero; acaso una asamblea litúrgica en movimiento, guiada y presidida por aquél. Es importante aclarar que si el acto no está presidido por el clero, no es procesión, asunto que se explicará más adelante.

¹⁵ *Ibid.*, p. 692. El segundo elemento es que la procesión debe tener como punto de partida y de término dos lugares sagrados, que normalmente son diferentes. Por último, toda procesión es una súplica solemne, es decir, un momento excepcionalmente fuerte en la vida litúrgica y, por ello, siempre irá precedida por una catequesis y cantos previstos de rúbricas que acompañan sus recorridos.¹⁵ Martimort explica que, además, hay diversas clases de procesiones, lo que tendremos presente para incluirlo en el análisis de la obra mural.

Las procesiones, más allá de una actividad sujeta y definida por acepciones teológicas, son expresiones que remiten a finales del siglo iv, luego de que el papa Constantino permitiera las manifestaciones del culto cristiano. La iglesia reconoce que debe responder al instinto natural de los hombres, y que en algunos casos rebasan a la Iglesia y constituyen la realidad de la fe de los hombres.

Hay diversas clases de procesiones, entre las que se cuentan las litúrgicas y no litúrgicas; las ordinarias y extraordinarias; las festivas y penitenciales y, por último, las conmemorativas, funcionales e ilustrativas.

En el caso de las procesiones litúrgicas, éstas están descritas en los libros y se realizan bajo estricto protocolo y seguimiento del rito; sin embargo, en el caso de las no litúrgicas, están supeditadas a la responsabilidad del obispo del

lugar.¹⁶ Este tipo de acto es, en algunas ocasiones, de mayor importancia religiosa, pues el fervor y la emoción que suscita puede marcar la vida de un pueblo.

La obra mural, en el panel 5, tiene una escena que puede enmarcarse dentro de este tipo de ejercicio religioso, lo que permitirá fundamentar más adelante el análisis iconográfico de la obra en su totalidad.

Martimort también mencionó las procesiones ordinarias, enmarcadas en la liturgia y ubicadas en el rito romano. En este caso, una de las secciones del mural está centrada en las fiestas de Semana Santa y el via-crucis; asimismo, en ese momento de la vida de Jesús se inserta la procesión penitencial que, de igual forma, se encuadra en el discurso narrativo del mural.



Figura 2. Panel 5.
Hombre con varas. Acervo
fotográfico Mercedes Sierra.

Nuevas contribuciones al significado.

Reinterpretación

Erwin Panofsky, al hablar de la significación de las obras de arte, plantea el análisis en tres niveles. La primaria o natural la subdivide en significación fáctica y expresiva, y está enfocada a la identificación de formas puras y acontecimientos, y a las cualidades expresivas de un personaje.

La significación secundaria o convencional es aquella donde la valoración está determinada por la relación entre los motivos artísticos y sus combinaciones con temas y conceptos. Por último, está la significación intrínseca o de contenido, que investiga los principios subyacentes que enmarcan o enfatizan la mentalidad de una nación, época, clase social o creencia religiosa.¹⁷

Iniciar este análisis con conceptos de Panofsky permite ubicar los postulados nacionalistas en un terreno histórico al ejecutar esta obra mural, incluyendo la historia de nuestro país, su cultura, su raza y una visión del mundo hacia el futuro.

El Polyforum, última obra mural de Siqueiros, contiene una narrativa extensa y una propuesta en la que elementos

¹⁶ *Ibid.*, p. 691.

¹⁷ Edwin Panofsky,
*El significado de las artes
visuales*, op. cit., p. 51.

¹⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/SEP, 1994, p. 113.

simbólicos, como características raciales, luchas y evolución social, se muestran como cualidades que distinguen a la sociedad latinoamericana.

Asimismo, la mexicanidad en el ámbito de la cultura, como menciona Pérez Montfort,¹⁸ fue un elemento que se distinguió por su particular característica y forma parte del imaginario de la obra de Siqueiros. De ese modo se hace una reinterpretación de la obra, que deja de lado lo que el autor dejó como explicación única, y se propone una nueva visión de conjunto.

El desarrollo de la obra se segmentará por paneles para dar orden y lógica al análisis.



*Figuras 3 y 4.
Modulación de paneles.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.*

Panel 1. El hombre

La distribución de este panel, al igual que la del 4, y a diferencia de los paneles laterales, es vertical, de tal forma que el friso y la bóveda corresponden a la parte inicial del panel 7, lo que se verá en la segmentación modular de la obra para mejor comprensión. Además, sólo se realizará la reinterpretación de los personajes y elementos de peso en la obra.

Como se aprecia, el peso del análisis se ubica en la parte central y se inicia a partir del fragmento inferior, donde las manos aparecen en escorzo. Siqueiros desarrolla una composición central, y la interpretación de las manos resulta un poco incómoda en su construcción, pues los pulgares se encuentran en el centro, unidos, pero con una ergonomía falsa, pues parecieran tener el mismo tamaño que los otros dedos de la mano, cuestión imposible en la realidad (figura 3, cap. III).

De cualquier modo, por la posición propuesta, es posible argumentar, en una interpretación iconográfica cristiana, la imposición de manos desde un rango superior dentro de la iglesia. En hebreo, *iad* sig-

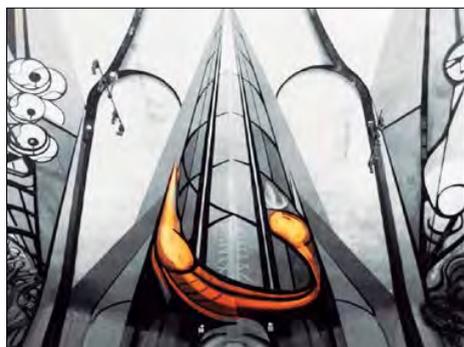


Figura 5.
Acervo fotográfico Mercedes Sierra.



Figura 6.
Acervo fotográfico Mercedes Sierra.

nifica a la vez mano y poder, y en el pensamiento bíblico la mano de Dios es sinónimo del poder divino.¹⁹

Siqueiros, al iniciar su discurso visual con este segmento del mural, le otorga al hombre, con la posición de las manos, la transferencia de energía o poder.²⁰

En un segundo momento se encuentra un elemento que envuelve por completo las líneas ascendentes que llevan a la bóveda: se trata de una serpiente de cascabel, claramente plasmada, que permanece enrollada y muestra sus anillos y eslabones en la cola. En el texto de fray Bernardino de Sahagún, en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, hace referencia a las serpientes,²¹ y Chevalier precisa que en el imaginario mexicano, como él lo llama, el viejo Dios, el ancestro mítico y héroe civilizador asume la forma común de *Quetzalcóatl*.²² Estas dos visiones hacen accesible una nueva reflexión acerca del inicio de la narración con los dos elementos.

Un tercer elemento que interviene en esta parte del discurso es la construcción de un eje vertical que, en su conjunto, lleva a la bóveda. Sin embargo, en el interior de esta columna, Siqueiros traza líneas cruzadas, inmediatamente arriba de la serpiente, emulando una columna vertebral. Para interpretar este elemento, es pertinente mencionar que la verticalidad es un poderoso símbolo de ascensión y progreso, dos conceptos claros en el discurso de Siqueiros en esta obra.

¹⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 3ª ed., Madrid, Del Serbal, 2007, p. 29.

²⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 685.

²¹ De las serpientes ponzoñosas (lib. XI, cap. VI).
"Tecutlacoauhqui, príncipe o princesa de todas las culebras, gruesa y larga, tiene eslabones en la cola... Esta serpiente siempre anda acompañada con su hembra y la hembra con su macho, aunque siempre apartada una de otra, y cuando se quieren juntar se silba el uno al otro y si alguno mata al uno de ellos, el otro persigue al que le mató hasta que le mata"
(Sahagún, p. 651).

²² Quetzalcóatl de los toltecas, adoptado luego por los aztecas, se encarna y se sacrifica por el género humano. La iconografía india nos ilustra sobre el sentido de semejante sacrificio. En un plano más concretamente cosmogónico — que en el sufismo se convierte en la base de la mística —, es el desgarramiento de la unicidad primera, que se separa en dos componentes para hacer posible el orden humano.

La historia de las religiones revela, por su parte, la frecuencia de la imaginaria ascensional en ciertas prácticas religiosas, lo que permite proponer, ante dos elementos que conviven en un mismo espacio, titular este panel como “El hombre”, cuyo cometido será narrar la marcha de la humanidad y tratar de conjugar desde el principio, en un sincretismo religioso y político, los sucesos de la historia de las sociedades en Latinoamérica.

Panel 4. La mujer

Por tener una misma estructura y elementos coincidentes, es pertinente desarrollar aquí este segmento.

Este panel está frente al número 1 y aquí se muestra la solución de los elementos en el sector central. En una lectura igual, iniciamos con las manos como primer elemento de análisis que, a diferencia del panel 1, se presentan con un es-corzo invertido, en posición de recibimiento.

En un afán de disertación, si nos atenemos a lo que Panofsky propone en su texto sobre el significado de las artes visuales, la tarea ahora será atender a la significación intrínseca o de contenido, pues al incluir el mismo elemento, aunque matizado, en una postura diferente, se antoja formular una interpretación que soporte el peso de ambos paneles.

Simbólicamente, las manos son emblemas reales, instrumentos de maestría y signo de dominio, pero en esta posición simbolizan soporte y protección, lo que favorece la coherencia narrativa frente al panel 1, “El hombre”.

Cuando las manos se encuentran hacia arriba, representan un instrumento de paz, cultura y armonía, que coincide con la lógica narrativa del mural.

Detrás de las manos se encuentra un orificio circular que, a diferencia del panel 1, se ve completamente



Figura 7.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.

detrás de ellas. Después de observar la obra, y ubicándola en diferentes momentos del trabajo de Siqueiros, este orificio, mostrado en plenitud, ofrece un sentido de profundidad por su forma y color, lo que sugiere la procreación femenina, cualidad única de la mujer y que forma parte del segmento que lleva ese nombre.

Situarse en el punto de vista del iconógrafo como etnólogo o mitólogo²³ facilita nuestro análisis, pues permite interesarse en diversas creencias populares, supersticiones y dogmas profesados de modo oficial por la Iglesia, condición que en Siqueiros parece tener un peso importante. Si se observa de frente el segmento inmediato a los dos elementos mencionados, encontramos una bandera colocada a 45° que cubre la totalidad del segmento central. ¿Por qué la ubicó en este sitio si, en contrapartida, en el lugar equivalente del panel 1 se encuentra una culebra? La bandera, en la liturgia cristiana, tiene un uso procesional,²⁴ pues es un estandarte obligado que va al frente del grupo; sin ella, carece de significación. Sin embargo, también es un elemento de identidad de un grupo de individuos, por lo que reafirma la narrativa de este panel, pues al insertarlo fortalece el sentido de protección de los pueblos latinoamericanos al unir los discursos cronológicos de la historia de la humanidad, título de la obra.

Panel 2. El volcán, el nahual y el árbol del veneno

A diferencia de lo que Siqueiros deja como explicación narrada de esta obra mural, en que propone iniciar en el panel 5, al observar y analizar el tránsito de

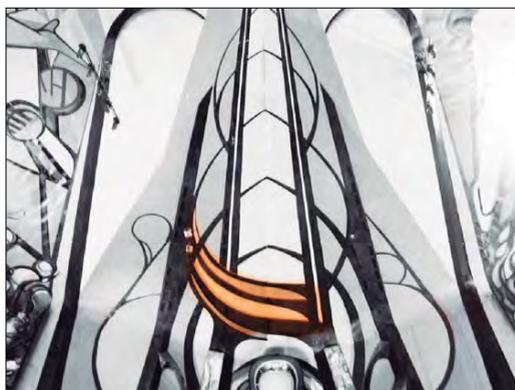


Figura 8.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.

²³ Louis Reáu, *Iconografía del arte cristiano*, op. cit., p. 11.

²⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 174.

Figura 9.
Panel 2. Acervo fotográfico
Mercedes Sierra.





Figura 10.
El volcán. Digitalización
de elementos.
Acervo fotográfico
Mercedes Sierra

la obra, la lógica narrativa no coincide. Aquí se propone empezar con el panel 2, donde los elementos ponderados son el volcán, el nahual y el árbol del veneno que, a su vez, contienen más componentes narrativos.

El volcán

Siqueiros inicia una narrativa pictórica, de modo cronológico, de la historia de la humanidad en la tierra, y para eso utiliza un volcán. Se debe considerar que en Mesoamérica se reverenciaba a los volcanes, considerados sagrados, y se les tenía como objetos de culto. Asimismo, el dios del fuego terrestre en todas las culturas de la región era el más antiguo y padre de los dioses.

²⁵ En *Relaciones originales de Chalco-Amecameca*, escritas en 1607 por Chimalpahin Cuauhtlehuantzin, se hace la reseña del primer ascenso al Popocatepetl. Según la crónica, se efectuó en el año 3-caña, que corresponde al año de 1289 d. C.

Y este Chalchiuhtzin fue el que trepó arriba del Popocatepetl buscando propiciar la lluvia, porque por entonces sol y sequía habían cobrado fuerza y había hambre y necesidad, según el saber de los ancianos. Allá [arriba] se flageló ese Chalchiuhtzin. Según lo refieren los ancianos, llegó bien hasta la mera cabeza, hasta arriba del Popocatepetl y allí se flageló. Él fue el único que pudo llegar de aquí de Tecuanipan-Amecamecan...²⁵

Figuras 11, 12 y 13.
Códices Xolótl, Borbónico y
Telleriano-Remensis.



A través de la historia, las representaciones de los volcanes han ido cambiando según la necesidad de interpretación, al apropiarse intelectualmente de los objetos y encontrar formas plásticas más cercanas al bagaje cultural del momento en que se crea. Por ejemplo, en la representación del volcán en el *Códice Xolótl* y en el *Códice Borbónico* prevalece una coincidencia de formas, a diferencia del *Códice Telleriano-Remensis*, realizado hacia el siglo xvi, con una notable influencia de cánones europeos, donde el fuego llega a la bóveda celeste y se une a las estrellas, también dibujadas a la europea.

El sentido de la ilustración cambia con el tiempo y, al revisar la representación del mismo objeto hacia el siglo xvi, se aprecia la modificación. Antes de ese momento, el volcán se mostraba como un elemento integrado a la cosmogonía divina y, en una segunda época, se refiere como un acontecimiento, y la fecha 1509 indica la actividad volcánica que antecedió a la llegada de Cortés, como lo muestra el *Códice Florentino*.

La representación de la forma es cercana a la visión que ofrecerá Siqueiros para este elemento. Henry George Ward, encargado de negocios británico en el periodo de Guadalupe Victoria, creó una serie de obras, junto con su esposa, a raíz de sus viajes por el interior de la República mexicana,²⁶ y para 1827 ofreció un cromo de San Cosme, México, donde el volcán aparece como testigo de la ciudad.

De la misma manera, Carl Christian Sartorius, inmigrante alemán, llegó a México en 1825, aproximadamente, y sería reconocido como uno de los integrantes más importantes de la colonia alemana de aquellos años. Sartorius publicaría en 1850 un libro titulado *México hacia 1850*, que sería editado hasta 1852 con el nombre de *México, paisajes y bosquejos sobre la vida de un pueblo*, en el que se incluyeron cromos de Johann



Figuras 14 y 15.
Códice Florentino.

²⁶ Eduardo E. Ibáñez Cerón y Manuel Ferrer Muñoz, "La República Mexicana y sus habitantes indígenas contemplados por Henry George Ward, encargado de negocios de su majestad británica en México, 1825-1827", cap. II, en Manuel Ferrer M. (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-nación o un mosaico plurinacional?*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.



Figura 16.
Henry George Ward,
San Cosme, 1827.

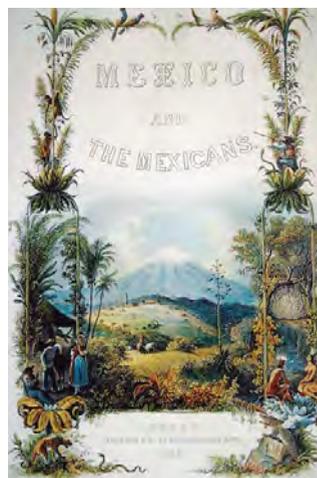


Figura 17.
Carl Christian Sartorius,
1859.

²⁷ José Enrique Covarrubias,
*Carl Christian Sartorius y su
comprensión del indio dentro del
cuadro social mexicano*, México,
UNAM-Instituto de Investiga-
ciones Jurídicas, 2005, p. 224.

Moritz Rugendas donde retrataba pasajes de la vida cotidiana de nuestro país, incluido el volcán²⁷ (figura 17).

José María Velasco consolida la observación rigurosa en la representación del paisaje al plasmar en sus obras la serenidad, magnificencia y dignidad del campo mexicano flanqueado por figuras imponentes como los dos volcanes.

El doctor Atl cambió la perspectiva del paisaje al volcarse en la expresión interna del volcán, con representaciones expresionistas donde trazos y colores adquieren importan-

Figura 18.
José María Velasco,
Valle de México, 1900.

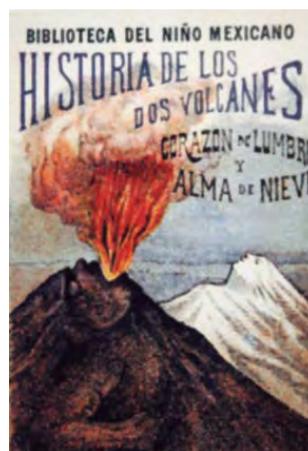


Figura 19. José
Guadalupe
Posadas, Volcán,
1900.

cia y protagonismo. Es pertinente mencionar la influencia de Gerardo Murillo en Siqueiros al plasmar plásticamente este elemento

Siqueiros, al iniciar su proceso narrativo con este elemento, deja ver el conocimiento que tenía de él y su importancia como forma plástica para contar y ubicar una historia, que en mucho se vio marcada por este saber previo. Así, los volcanes se retoman como paisaje simbólico y forman parte del repertorio de imágenes de todo habitante del valle de México y de su apropiación como referencia de identidad nacional.

El nahual

Es el segundo elemento que proporciona peso a la narrativa y se encuentra debajo del volcán dentro del panel 2.

Roberto Martínez González reflexiona acerca del nahual y ofrece un primer acercamiento a este término. Menciona que el nahual es uno de los elementos culturales indígenas que mayor efecto ha tenido en el pensamiento mestizo-occidental. En las últimas décadas, numerosos artistas nacionales y extranjeros se han inspirado en el *nahualli* para crear las más diversas obras en, prácticamente, todos los géneros artísticos. Textualmente dice:

Generalmente, en el contexto mesoamericano se utiliza el vocablo náhuatl *nahualli*, *nahual* o *nagual* para hacer referencia a dos nociones diferentes: por un lado, dicho término alude a cierto tipo de especialista ritual caracterizado por las fuentes en razón de su capacidad de cambiar de forma a voluntad. En tanto que, por el otro, tal palabra es usada para designar a una suerte de alter ego o doble animal de los individuos, tan íntimamente ligado a las personas que la muerte del uno supondría el deceso inmediato del otro. Entiéndase por nahualismo el conjunto de prácticas y creencias que se estructuran en torno al nahual.²⁸

²⁸ Roberto Martínez González, "Sobre el origen y significado del *nahualli*", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 37, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2006, p. 107.

Figura 20. Gerardo Murillo, Paricutín.



Siqueiros, al proponer este personaje al inicio de su narrativa, permite dimensionar la historia que desea narrar, de tal suerte que si nos apegamos al concepto *nahual*, comenzaremos a integrar ideas como la relación mágica y de transformación de un hombre en otro ser.

²⁹ Alfredo López Austin, "Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl", *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 6, México, UNAM, 1967, pp. 87-117.

Desde su origen, la palabra se usa para designar la relación mágica de transformación de un hombre en otro ser, es lógico que de ella deriven todos los verbos compuestos con el radical *nahual*, que les da matices de disimulo, cautela, secreto, malicia, engaño, asechanza, mote, fingimiento, nigromancia, trampa y cifra.²⁹

La figura 21 evidencia la concepción de este personaje desde la visión particular de Siqueiros. Lo muestra en una postura agresiva, listo para atacar a una mujer, condición que coincide con una de sus acepciones: ser que se encuentra al acecho.

Cuando analizamos a este personaje, surge la idea de que Siqueiros ubicó su narrativa en hechos histórico-antropológicos que la sustentaban. En este caso, el nahual forma parte del imaginario del pintor para regionalizar su obra y dar una visión meramente latinoamericana. Para fortalecer este punto, parece pertinente incluir un párrafo de fray Bernardino de Sahagún que a la letra dice:

Figuras 21 y 22.
El nahual y Códice Nutall.



El naoalli propiamente se llama brujo que de noche espanta á los hombres y chupa a los niños. Al que es curioso de este oficio, bien se le entiende cualquiera cosa de hechizos, y para usar de ellos es astuto, aprovecha y no daña. El que es maléfico y pestífero de este oficio, hace daño á los cuerpos con los dichos hechizos, saca de juicio y ahoga, es envayador ó encantador.³⁰

El árbol del veneno

Este elemento se encuentra en la parte baja del panel 2 y parece ser el eje del sincretismo de la narrativa de Siqueiros.

Para Siqueiros, el dramatismo de esta sección está dado por la aridez del pasaje, donde se señala la indecisión, el cansancio y la desesperanza de la humanidad. Nace entonces un árbol del veneno que anula la confianza en la lucha, por lo que un hombre trata desesperadamente de cortarlo con un hacha para impedir la proliferación de la ponzoña y, con ello, evitar la desilusión en la lucha. Sin embargo, la disertación se inicia en el reconocimiento de la significación del árbol a través de la historia de la humanidad.

En las tradiciones judías y cristianas, el árbol simboliza principalmente la vida del espíritu. El árbol es comparado con el pilar que sostiene un templo o una casa, considera el centro del universo. Dentro de la iconografía cristiana, ofrece seguridad en un plano espiritual, en el sentido de la manifestación del hombre en el mundo.

³⁰ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, libro X, cap. IX, México, Porrúa, 1975.

*Figuras 23 y 24.
El árbol del veneno, panel 2.*

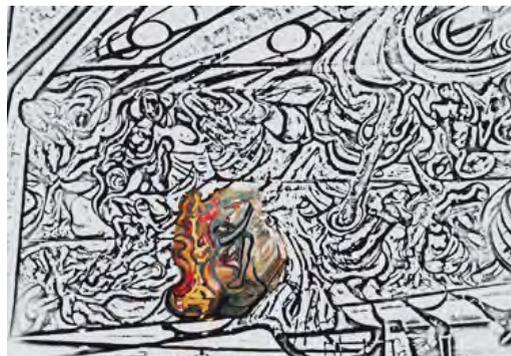




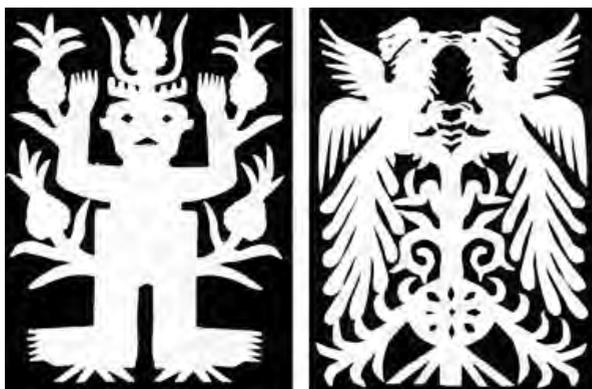
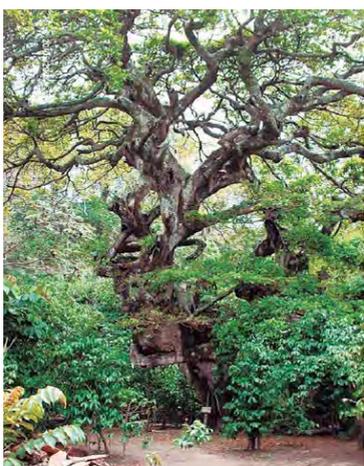
Figura 25. Panel 3.

Ahora bien, más allá de este desarrollo alrededor del objeto —árbol del veneno—, Siqueiros pone detrás a una pareja de individuos que, según una interpretación cristiana, estarían cercanos a Adán y Eva en el momento de su expulsión del paraíso, hecho que marca el pensamiento del pintor para el desarrollo subsecuente de las escenas. Este elemento lo emplea para dar unidad y como eje importante que hará reflexionar al espectador en el ámbito de la iconografía cristiana.

Panel 3. El árbol de amate, mujer, la marcha de las madres, el bien y el mal, indígenas y españoles, el nuevo líder, el árbol florido, caballo con jinete

Conocido con el nombre de árbol de amate, Siqueiros inserta este elemento sobre el que vale la pena reflexionar. *Amacahuatl* es el nombre náhuatl del castellanizado amate, que es como se llama al árbol de cuya corteza se obtiene el papel prehispánico. Al parecer, es una especie de pariente del higo, pero menos amable, pues para crecer necesita de otro árbol y, conforme eso sucede, sus tallos terminarán por

Figuras 26, 27 y 28.
Árbol de amate y papel de amate.



estrangular a su hospedero.³¹ Estas plantas crecen de modo importante en comunión con otras, y los antiguos habitantes de México las utilizaron de modo recurrente para hacer pliegos con los que se elaboraron múltiples códices de los que la historia da cuenta.

Cuando se piensa en el papel amate, la referencia más cercana son los códices que se conservan y de los cuales se han valido los historiadores y estudiosos del imaginario de nuestro país para reconstruir nuestra historia.

Asimismo, si consideramos que el arte popular es tarea de hombres y mujeres que usan sus tradiciones ancestrales, la riqueza de su imaginación y la habilidad de sus manos para lograr una obra personal y colectiva, en este caso particular adquiere una connotación diferente. Siqueiros plasma este elemento plástico como un tributo a la memoria de los pueblos indígenas en códices y muestra así el rostro indígena; a su vez, plásticamente se asemeja a la interpretación que Gerardo Murillo hizo del mismo en una de sus obras (figura 30).

Mujer

Este personaje se encuentra en la parte superior del panel, justamente a un lado del árbol de amate. La escena está construida sobre el bastidor y con una superposición del torso femenino.

Hay un elemento en forma de media concha debajo de la escultopintura que permitirá una reflexión más amplia alrededor del mismo (figura 32). *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, creada en 1482, contiene una figura que proporciona un referente pictórico al elemento de la creación en la parte inferior, adonde hay una coincidencia o concordancia

³¹ Bárbara Torres, "Las plantas útiles en el México antiguo según las fuentes del siglo XVI", en Teresa Rojas y William T. Sanders (eds.), *Historia de la agricultura. Época prehispánica, siglo XVI*, 2 t., México, INAH, 1985.



Figura 29.
El árbol de amate.



Figura 30.
Gerardo Murillo, Paricutín.



Figuras 31 y 32.
Mujer.

³² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *El diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 332.

en el uso de una concha (figura 33). Para Chevalier,³² la concha es un elemento con una carga simbólica importante, pues contiene en sí misma el simbolismo de la fecundidad.

Si la creación se entiende como un proceso de orden cristiano, donde Adán es primero en el orden de la naturaleza, la cumbre de la creación terrestre y el ser supremo de la humanidad, desde un punto de vista simbólico Adán es la imagen de dios y Eva es creada durante un sueño de Adán, extraída de una costilla, lo que agrega el elemento femenino en el hombre; también es referida como la sensibilidad del ser humano.

Cuando analizamos a este personaje, encontramos que detrás de la escultura femenina hay un escorzo con los bra-



Figura 33.
El nacimiento de Venus,
Botticelli.



Figuras 34 y 35.
La marcha de las madres.

zos levantados que permite un acercamiento a la liturgia cristiana, donde los brazos levantados imploran la gracia y la apertura del alma a los beneficios divinos.³³

³³ *Ibid.*, p. 198.

La marcha de las madres

Esta imagen está contenida en dos escenas consecutivas de la parte baja del panel 3, y ofrecen en su conjunto varios elementos interesantes. La primera escena a la cual nos referimos es la de dos mujeres que llevan en brazos a sus hijos, separadas por un volumen emergente; la segunda escena, también con dos mujeres, se diferencia porque aquí van juntas, una carga un canasto y la otra a su hijo, ambas flanqueadas por dos árboles.

Tanto en el pensamiento occidental como en el prehispánico, la madre se asocia a la seguridad, al abrigo, es la que proporciona calor a su prole; representa la ternura y el alimento.

Fray Bernardino de Sahagún menciona a Tonántzin, nuestra madre, cuyos atavíos eran blancos y que traía una cuna a cuestras, como quien trae a su hijo en ella.³⁴

En el discurso del mural encontramos dos elementos que se repiten en dos momentos diferentes creados por Siqueiros, condición que modifica la interpretación del papel de la madre y la mujer en la sociedad latinoamericana. Aquí la encontramos como recolectora del sustento diario, que bien

³⁴ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general*, *op. cit.*, libro I, 5-6, p. 33.



Figuras 36 y 37.
El árbol florido.

puede ser la cosecha del maíz, alimento básico en el desarrollo de las sociedades prehispánicas, y que es plasmada en la canasta que sostiene una de ellas; las otras van caminando con sus hijos en el regazo, ayudadas de un rebozo, cargando el peso de la responsabilidad de los individuos que trajeron al mundo. La madre simboliza la sublimación del instinto y la armonía del amor.

En las dos escenas, las madres cargan a sus hijos de modos diferentes. La manera de hacerlo tiene que ver con la transformación de las costumbres a partir de la colonización de la nueva España, y propone un sincretismo en ese simple hecho.

El árbol florido

En la parte superior del mural hay un elemento que contiene en sí mismo el peso de la historia y es la puerta de entrada a un nuevo momento de la narrativa.

Encontrarlo en esta posición, da pauta para reflexionar en su uso en la historia. En la tradición judía y cristiana, el árbol simboliza la vida del espíritu. De ahí las menciones bíblicas del árbol de la vida, de la vida eterna, del bien y del mal. A su vez, hay otra interpretación del árbol de la vida, plantado en medio del paraíso, y con el río de cuatro brazos rodeándolo que anuncia la salvación mesiánica y la sabiduría de dios.³⁵

³⁵ La Biblia, Gen: 2,9.10.



Figuras 38, 39 y 40.

El árbol de Jesé, en *Officium Beatae. Mariae Virginis*, Paris, Thielman Kerver o Philippe Pigouchet, ca. 1500, Imola, Biblioteca Comunale.

Curiosamente, Siqueiros coloca el árbol de la vida arriba de la escena de las madres, personajes que en sí mismos están ligados a la idea de protección; y además lo ubica como antesala del sincretismo histórico que vivieron los pobladores de México con la llegada de los conquistadores.

Mas allá de esto, esta imagen invita a análisis profundos en relación con la ideología e interpretación bíblica insertada en la mentalidad prehispánica después de la llegada de los españoles.

En la iconografía del arte cristiano, también se incluye el árbol de Jesé, el cual forma parte importante de la temática de los artistas de aquel tiempo. Esta historia tiene su origen en la profecía de Isaías³⁶ y es una de las más relevantes al respaldar las relaciones entre el Viejo y el Nuevo Testamentos: del cuerpo de Jesé,³⁷ padre de David, nace un árbol poblado de hombres-pimpollo que representan la cadena de profetas antepasados de Cristo y culmina con la llegada del Redentor, flor suprema del árbol. Se trata de uno de los momentos más

³⁶ Alesandra Russo, "El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, núm. 73, otoño de 1988, p. 5: "Y saldrá un vástago del tronco de Jesé y un retoño de sus raíces brotará. Reposará sobre él el espíritu de Yahveh", Isaías: 11, 1-3.

³⁷ El análisis de las fuentes iconográficas invita a tener cuidado al definir de dónde sale el árbol de Jesé. Por ejemplo, en uno de los documentos figurativos más antiguos, la miniatura de la Biblia de Lambeth Place (Canterbury, 1140-1150, Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 3, f. 198), el árbol sube detrás de Jesé, desde sus espaldas. Véase también Anita Guerreau, "L'arbre de Jesse et l'ordre chrétien de la parenté", en Dominique Iogna-Prat (comp.), *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1997, pp. 137-170.

³⁸ En el Evangelio según Mateo, leemos la genealogía de Jesús desde Abraham (1, 5-16), donde se nombran las generaciones desde Jesé hasta Jesús.

³⁹ Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 94 (la cita es de los "Romances de los Señores de la Nueva España", en *Poesía náhuatl*, ed. de A. M. Garibay, i, 96). Sahagún dice que la palabra significa "buscamos nuestra casa", *ibid.*, p. 51. La existencia real de Tamoanchan se discute en las páginas 46-71.

⁴¹ Los cuatro árboles cósmicos se observan en la primera lámina del *Códice Fejérvéry-Mayer*: las cuatro especies vegetales utilizadas para señalar los puntos cardinales son el pochote espinoso para el norte, el xiloxóchitl para el oriente, el cacao para el sur y el huizache para el occidente.

En *Códice Fejérvéry-Mayer*, introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y G. Aurora Pérez-Jiménez, México/Viena, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1994.

explícitos donde el Viejo Testamento anticipa al Nuevo,³⁸ y constituye uno de los anillos que permitieron a la Iglesia fundar una visión congruente del tiempo. En las figuras 38 y 39 se muestran dos ejemplos de la manera en que se han interpretado pasajes bíblicos según las necesidades del discurso.

Frente a esta construcción de imágenes europeas (figuras 38, 39 y 40) y de imágenes utilizadas por los sacerdotes en el México del siglo XVI, tenemos el Tamoanchan, fundamental en el pensamiento prehispánico. Alfredo López Austin³⁹ aclara: el Tamoanchan es "el lugar de la hendidura donde se levanta el árbol florido".⁴⁰

En este lugar mítico se realizó la creación: en él se creó el tiempo, los dioses y se crearon y siguen creándose los hombres y las más variadas especies vegetales. Las raíces y una parte del tronco del árbol de Tamoanchan están compuestas por el *Tlalocan*, el mundo de la regeneración, de la oscuridad, del frío; sus ramas y la otra parte del tronco están compuestas por Tonatiuh, el Sol, lo caliente. El *humus* de la tierra y la potencia de la luz generan la vida y el tiempo, que pueden desarrollarse sobre el *tlatitpac* ("en la superficie de la tierra", o los cuatro pisos del transcurso temporal), y cuya simbolización corresponde a la imagen de los dos troncos torcidos del *malinalli*, similar al glifo del movimiento (*ollin*).⁴¹

El árbol de Tamoanchan es uno porque, desde su localización en el centro de la tierra, rige los ejes verticales entre cielo e inframundo, pero al mismo tiempo es un conjunto de cuatro árboles que forman las cuatro esquinas del mundo, más el centro.⁴² El Tamoanchan rige la circulación de fuerzas en el *tlatitpac*, entre el

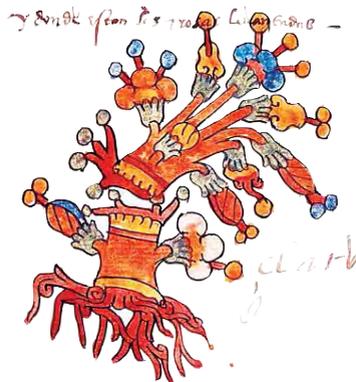


Figura 41.
Tamoanchan, *Códice Telleriano Remensis*.

chicnauhtopan (los nueve cielos superiores) y el *chicnauhmicltan* (los nueve pisos del inframundo). Tlalocan y Tamoanchan constituyen también el destino final de las vidas creadas.

La recreación de Siqueiros frente a estos dos ejemplos de un árbol resulta por demás interesante, pues entrelaza dos elementos de dos culturas que son antesala de un recuento cronológico de la conquista de América.



Figura 42.
Indígenas y españoles.

Indígenas y españoles

Ubicar este momento en la pintura fortalece el conocimiento que Siqueiros tenía de la historia y del uso de elementos utilizados por otros pintores para representarla. Decide utilizar dos personajes para documentar un pasado importante que usualmente se relaciona con la conquista y la ruptura con el pasado. En este segmento deja testimonio de la conquista y fundación de la Nueva España con un rostro indígena y otro español.

Pilar Gonzalbo Aizpuru⁴³ ofrece un vasto panorama al respecto, del cual se tomarán algunas consideraciones para fundamentar este punto. El establecimiento de un sistema co-

⁴² López Austin, *op. cit.*, pp. 223-225.

⁴³ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial, México, El Colegio de México, 2008, p. 19.*

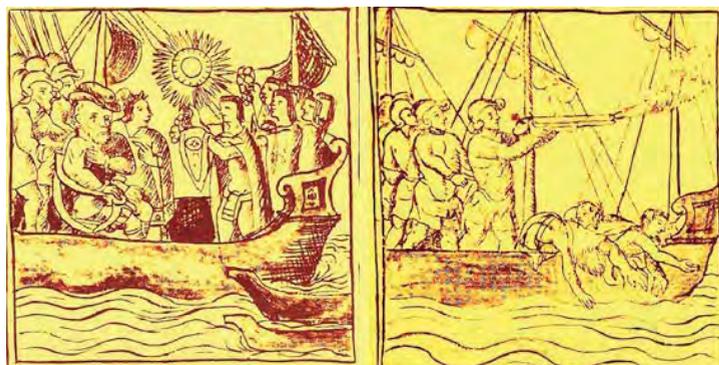


Figura 43.
Códice Florentino.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem*, p. 83.

⁴⁶ La primera característica de los demonios del arte medieval es la desnudez. Están desnudos como los condenados, porque en la Edad Media la desnudez se consideraba vergonzosa y degradante.

Además, sus cuerpos están enteramente cubiertos de pelo, en contraste con los ángeles-pájaros recubiertos de plumas.

Según los comentaristas, esos pelos son la imagen del pecado que se eriza sobre la conciencia. Caras gesticulantes como las que se ven, por ejemplo, en el *Juicio final* de la catedral de Bourges, son el símbolo de la bestialidad de los demonios, cuya inteligencia ha descendido a los arrabales de su cuerpo. A veces los ojos remplazan las rótulas de las rodillas. Esta bestialidad se señala con otras características: cabellos erizados en forma de llamas que los demonios comparten con los poseídos, una boca grande de oreja a oreja, patas de macho cabrío, cuernos de fauno —emblemas de la lujuria—, uñas ganchudas en manos y pies, alas membranosas de quiróptero como las del murciélago, porque Satán es el Príncipe de las Tinieblas... ¿Cuál es el color de los demonios? Habitualmente son negros, como el infierno. Así como el blanco es el símbolo de la luz y la pureza, el negro es el color de los demonios que temen al día y se enardecen en las tinieblas desde que caen las negras cortinas de la noche.

lonial en los primeros años trajo consigo una serie de sucesos, como la transmisión, asimilación, imposición y adaptación de patrones culturales, ya que los españoles construyeron para sí mismos un dominio político que consideraban un derecho, pero tal vez, como menciona Gonzalbo, también fueron presas del cambio y de las adaptaciones impuestas por circunstancias nuevas.

Esta conquista fue un proceso autoritario que infiltró a la sociedad indígena. Una de las herramientas que utilizaron fue la evangelización, encargada a las órdenes mendicantes que llegaron a la par de los ejércitos y cuyas conquistas espirituales fueron elementos inseparables de las militares.⁴⁴

Al comparar este fragmento del *Códice Florentino*, de 1519, con la escena referenciada en el mural de Siqueiros, es posible encontrar a los dos personajes que representan lo indígena y lo español, en una alusión más cercana a un códice que a la idea occidental. Junto a esta escena aparece otro rostro que, a diferencia de los dos anteriores, tiene una construcción diferente, pues sugiere un rostro demoniaco que remite al pensamiento judeocristiano del bien y el mal (figura 42).

Para Louis Réau, la iconografía del demonio en el arte cristiano ha adoptado diversas formas: “cambia de forma como cambia de nombre”.⁴⁵ Además menciona que fue la mitología griega la que proporcionó componentes para que el arte cristiano construyera el modelo del diablo, personaje que se ha materializado de diversas maneras en la historia del arte.⁴⁶

Siqueiros plasma una figura demoniaca que no registra en su texto original, pero que inserta, al igual que los personajes anteriores, en un momento que otorga peso a la narración, pues subsecuentemente encontraremos la escena de un caballo en batalla que muestra el poderío del conquistador sobre el pueblo indígena.

Caballos con jinetes

En la fase final de esta primera narrativa, Siqueiros incluye una escena ecuestre en la que detiene parte importante de



Figura 44.
Caballos con jinetes.



Figura 45.
Del Porfirismo a la Revolución.

la historia de los pueblos latinoamericanos contenida en el panel inmediatamente posterior, que es el de la mujer.

Siqueiros tiene en su haber una escena ecuestre en el mural del Castillo de Chapultepec, *Del Porfirismo a la Revolución*, realizado en 1966, a la par que en el Polyforum, donde incluye una escena ecuestre más alusiva a la Revolución que a la Conquista, pero que vale la pena mencionar por la contemporaneidad de ambos murales y los discursos sobre un mismo tema aunque en diferentes épocas.

Para Siqueiros era claro que debía incluir una escena de este tipo en el mural, pero a diferencia del realizado para el Castillo de Chapultepec, la lectura es otra. Hacer un recuento de algunos de los cuadros más importantes con escenas ecuestres a lo largo de la historia se vuelve, entonces, fundamental.

Tiziano, en 1519, retrata a *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, y este cuadro es considerado uno de los más importantes de la historia del arte por su carga iconográfica. Quién podría imaginar la carga emocional que llevaba dentro Carlos V cuando los luteranos de la liga Smalkalda, dirigidos por Felipe de Hesse, que perderían en el campo de batalla, ganarían la guerra final y obligarían al emperador a decretar la Paz de Ausburgo, donde se otorgó libertad de cultos a cada prínci-



Figuras 46, 47 y 48.
San Jorge y el dragón,
Carlos V en la batalla
de Mühlberg, Napoleón
cruzando los Alpes.

pe del imperio. Tiziano plasmó el contexto emocional del personaje en un solo momento y dio con ello la pauta para otros cuadros de caballete que forman parte del haber artístico del mundo.

Otros ejemplos son *Napoleón cruzando los Alpes*, de David, y *San Jorge y el dragón*, de Peter Paul Rubens, todos ellos con cargas emocionales que reflejan momentos importantes de los personajes referidos.

Siqueiros vio la posibilidad de pintar una escena ecuestre cobijándose en el reconocimiento de la pintura de varias épocas que le daría sustento a su proceso creativo, por ello recurre a la postura de los caballos en dos patas, cuya referencia inmediata es la iconografía de las figuras ecuestres en las que el jinete ha muerto en batalla.⁴⁷

⁴⁷ Por lo regular, la iconografía de las figuras ecuestres se refieren a piezas escultóricas; en este punto, sin embargo, nos referimos a ellas para dar sustento a la propuesta.

El nuevo líder

Último personaje del panel, cambia el discurso en la parte baja al salir de la cronología histórica hasta aquí llevada. Invita al análisis por su postura y por el nombre que propone a partir del manifiesto de 1923 (*Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*), el cual fue lanzado como un volante en diciembre de dicho año y que Siqueiros firmó, entre otros artistas, como Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, y que a la letra dice:

Manifiesto del Sindicato de Obreros,
Técnicos, Pintores y Escultores

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.

Cuando Siqueiros regresó de Europa en 1922, se unió a sus colegas, con quienes constituyó en 1923 el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, del que fue secretario general. El sindicato decide crear su propio órgano de expresión y es así como en la primera quincena de marzo de 1924 aparece el núm. 1 de *El Machete*. A fines de 1923 Adolfo de la Huerta había desconocido al gobierno del general Álvaro Obregón y fue proclamado presidente provisional por el general Guadalupe Suárez. Con ese motivo, el 9 de diciembre de ese año el sindicato lanzó un manifiesto que redactó Siqueiros y firmaron junto con él Diego Rivera, primer vocal; Xavier Guerrero, segundo vocal, y Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Fue publicado en el núm. 7 del periódico *El Machete*, en la segunda quincena de junio de 1924.

CAMARADAS: La *asonada militar* de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.

Del *nuestro*, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos, mientras a ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas la tierra que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular *de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo* y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. *Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. *Proclamamos* que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social

de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo*, haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; *lucharemos por evitarlo porque sabemos* muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de *arte* étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; *lucharemos sin descanso por conseguirlo*.

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Sánchez, estética como socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo "pintoresco", del *keupie* norteamericano y la implantación oficial de "*l'amore e come zucchero*". El amor es como azúcar.

En consecuencia, la contrarrevolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares, y nos ponemos a la dispo-

sición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que se nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en 10 años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México para que, comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina y olvidando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir al enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que, por desconocimiento de los acontecimientos y engañados por sus jefes traidores, están a punto de derramar la sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten en que con sus propias armas quieren los mistificadores arrebatar la tierra y el bienestar de sus hermanos que la Revolución ya había garantizado con las mismas.

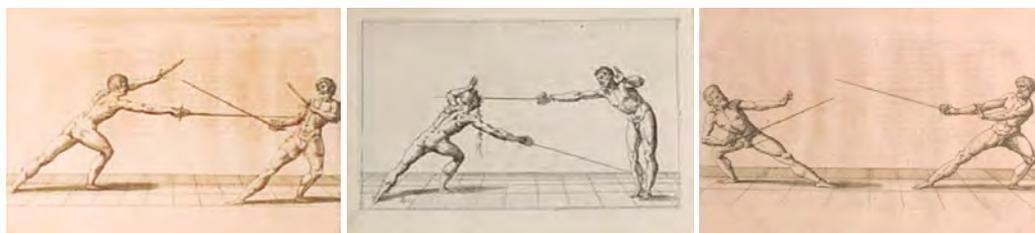
“Por el proletariado del mundo”

El secretario general, DAVID ALFARO SIQUEIROS; el primer vocal, DIEGO RIVERA; el segundo vocal, XAVIER GUERRERO; FERMÍN REVUELTAS, JOSÉ CLEMENTE OROZCO, RAMÓN ALVA GUADARRAMA, GERMÁN CUETO, CARLOS MÉRIDA.⁴⁸

Figura 49.
El nuevo líder.



La inclusión de este manifiesto en la propuesta de interpretación iconográfica se sustenta en la posibilidad de preparar al espectador para una evolución en el discurso pictórico y permitir con ello avanzar en la narrativa de la historia contada en los siguientes paneles, 5 y 6; sin embargo, es pertinente detenerse en este individuo —el nuevo líder— que queda enfrentado a un discurso del



*Figuras 50, 51 y 52.
Litografías Nicoletto
Giganti, 1619.*

cual los muralistas echaron mano en sus primeros años — el Manifiesto arriba recuperado— y que no corresponde a lo que Siqueiros plantea pictóricamente, pues vemos a un individuo que se acerca más a una postura de esgrima lejana que a la de un líder en pro de una lucha social, y lejos también de un personaje cercano al ejército de aquellos años.

El escorzo que presenta Siqueiros está configurado a partir del conocimiento de la técnica de esgrima que, aunque de orden muy antiguo, renace en el Siglo de Oro español, punto de recuperación de esta actividad. Aquí se recogen tres ejemplos de litografías de Nicoletto Giganti,⁴⁹ donde representa algunas de las posturas de esa disciplina.

Después de revisar el manual de referencia de Nicoletto Giganti, frente a un manifiesto que habla de circunstancias propias de un pueblo sometido, parece que la lógica en el proceso de Siqueiros estaba puesta en construir un personaje más cercano a la historia de España y Europa que a la historia del pueblo latinoamericano. De cualquier modo, la postura que se observa está propuesta para que el espectador voltee a mirar un hecho histórico, pausando la narrativa para dar un descanso y pasar a otro momento de la historia de la sociedad en Latinoamérica.

Paneles 5 y 6, el hombre primitivo, la mujer proletaria embarazada, el hombre encorvado, la marcha de las madres, el mestizaje, el negro linchado, los pimas y los yaquis

Siqueiros integra este segundo momento narrativo en una cronología que abarca otra parte de la historia de la huma-

⁴⁹ Véase Nicollo Giganti, <http://www.umass.edu/renaissance/lord/pdfs/Giganti_1619.pdf>.

nidad, ahora desde el inicio de los tiempos, aunque sólo el primer elemento pertenece a él, para continuar con diversos hechos discursivos que ofrecen numerosas ideas del hombre en sociedad.

Como lo ha hecho a lo largo de todo el mural, Siqueiros entrelaza varias historias que van más allá de la lectura que sugiere el muralista. Por ello se presenta de nueva cuenta el análisis de las escenas insertadas desde una visión diferente, según un aparato crítico que, seguramente, arrojará luz a este análisis. Estos dos paneles contienen en su totalidad seis escenas que cargan el peso de la interpretación y, en algunos casos, no fueron consideradas por el pintor dentro de su explicación.

El hombre primitivo

⁵⁰ Charles Darwin, *El origen de las especies*, Enrique Godínez y Esteban y Antonio Zulueta (trads.), Madrid, Espasa-Calpe, 1921.

Charles Darwin, en su obra *El origen de las especies por medio de la selección natural*, argumenta que el mono es el padre del hombre, y se basa en la teoría de la selección de las especies para afirmar que únicamente los más fuertes sobreviven para enfrentar los desafíos de la naturaleza. Esta idea de la evolución del hombre lleva a reflexionar acerca de la supervivencia de los mejores, para pasar a un segundo punto de la historia de la humanidad y que afectaría la conformación de los primeros grupos sociales.⁵⁰

Figura 53. Panel 5.



Al parecer, Siqueiros conocía bien el tema, pues la propuesta con que inicia es una representación de la evolución del hombre y su búsqueda de un lugar donde vivir. La escena primera de este panel muestra múltiples figuras masculinas que caminan en grupo, despojadas de todo ropaje. Este elemento es el inicio de la lectura visual elíptica, en sentido de las manecillas del reloj, que permite la comprensión sin regresar al panel 3, cometido que

se logra mediante el rompimiento de las escenas por los dos paneles del hombre y la mujer al dar un descanso narrativo y procesar un nuevo discurso.

Después de la contemplación de la obra, y revisando algunos textos, es posible argumentar que no sólo esta escena se refiere al hombre primitivo como tal, sino que es un referente para integrar el pensamiento de José Vasconcelos, origen y razón del movimiento al que perteneció Siqueiros.

José Vasconcelos, en su texto *La raza cósmica*, redactado en la década de 1920, argumenta acerca de las diferencias entre las razas del mundo y diserta sobre el origen y objeto del continente y de la raza frente a las de otras latitudes.

Confundidos más o menos los antecedentes de esta teoría en una tradición tan oscura como rica de sentido, queda, sin embargo, viva la leyenda de una civilización nacida de nuestros bosques o derramada hasta ellos después de un poderoso crecimiento, y cuyas huellas están aún visibles en Chichén-Itzá y en Palenque y en todos los sitios donde perdura el misterio atlante. El misterio de los hombres rojos que, después de dominar el mundo, hicieron grabar los preceptos de su sabiduría en la tabla de Esmeralda, alguna maravillosa esmeralda colombiana, que a la hora de las conmociones telúricas fue llevada al Egipto, donde Hermes y sus adeptos conocieron y transmitieron sus secretos.

Si, pues, somos antiguos geológicamente, y también en lo que respecta a la tradición, ¿cómo podremos seguir aceptando esta ficción inventada por nuestros padres europeos, de la novedad de un continente, que existía desde antes de que apareciese la tierra de donde procedían descubridores y conquistadores?⁵¹

Siqueiros inserta esta escena bajo las dos visiones antes expuestas, donde si bien plasma la visión darwiniana, también rinde tributo a su amigo y mecenas en este inicio del mural, ostentando con ello su reconocimiento a Vasconcelos.

⁵¹ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1925.



Figuras 54 y 55. Panel 5.
El hombre primitivo.



⁵² Alicia Azuela, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, núm. 35, enero-junio de 2008.

Siqueiros reconocía esta obra como su último gran trabajo mural y, por lo tanto, no podía dejar fuera, aunque no de modo evidente, su aprecio por el pensamiento y gestión de José Vasconcelos respecto al movimiento muralista.

La mujer proletaria embarazada

Figura 56.
Madre campesina,
colección SOMAP.



Siqueiros pintó, a lo largo de su vida artística, a la mujer en diversos momentos de la vida cotidiana. No se le escapó la escena de la madre campesina, por ejemplo, la cual fue representada en un cuadro de caballete y titulado con ese nombre.

La construcción de esta escena en un entorno árido y su propuesta de plasmar un momento cotidiano en la vida de una mujer proletaria permitió que el interés público por estos temas tuviera aceptación. Debemos recordar que la labor de los muralistas, así como de otros miembros de la élite mexicana, tuvo —como lo menciona Alicia Azuela—⁵² un carácter transcultural al ocuparse de asuntos de interés común para un público cultivado, y trataron este tema con lenguajes específicos e iconografía propia del imaginario de nuestro país.

No hay que olvidar que en la historia de México y Mesoamérica la fertilidad femenina era, desde el inicio de los pueblos, venerada. Así lo testimonian las miles de figurillas de mujeres embarazadas que se encuentran por todo el país. Desde la gestación hasta la muerte, los mesoamericanos hacían rituales específicos. El paso de una etapa a otra, por ejemplo, era signado por determinadas normas sociales, celebraciones, deberes y obligaciones.

Con una coherencia en la continuidad de las escenas, Siqueiros propuso como segundo punto de este panel esta circunstancia común en la cotidianidad de un pueblo que lucha por sobrevivir, pero que debe alimentar a su prole, todo ello representado con franqueza; el uso del rebozo y la pertinencia de mostrar al hijo sostenido por él lo acercan a la realidad del México de los inicios de los años veinte.



Figura 57.
*Mujer proletaria
embarazada.*

El hombre encorvado

La relación que guarda este personaje con los anteriores se sustenta en un sincretismo de dos pueblos que objetualmente proporcionan una amplia gama de posibilidades de análisis en el ámbito social y religioso. Inicio este punto con la argumentación que Siqueiros deja para la interpretación de la escena: “Por el peso de los haces de leña, es la imagen del pueblo que lleva una vida miserable realizando un trabajo pesado y mal pagado que lo envejece prematuramente víctima de la miseria, el hambre y las enfermedades que provocan las guerras”.⁵³

Pareciera que la explicación queda sesgada hacia otro camino que no es precisamente el que propone Siqueiros, donde el pintor retoma conocimiento de ritos y sucesos de la zona de Taxco, Guerrero, al plasmar un discurso por demás interesante.

Dentro de una visión cristiana, las zarzas, arregladas en rollo, sugieren el travesaño de madera de la cruz que cargó

⁵³ Siqueiros dejó por escrito un guión que cuenta una historia donde el espectador se somete a la interpretación del artista, sosegando la imaginación del observador y, en todo caso, sesgando la propia lectura que se haga de la obra.



Figuras 58 y 59.
Penitente en Taxco,
Guerrero. Semana Santa
y hombre encorvado.

Cristo en el Calvario. Siqueiros conocía estas prácticas, pues entre las imágenes más repetidas durante la Semana Mayor, y a lo largo del México del siglo xx, los pueblos desarrollan diversos actos y lenguajes para estructurar un Vía Crucis de acuerdo con la zona y necesidades de la región.

La penitencia que vemos en este comparativo se refiere a los pobladores de Taxco, que optan por una penitencia en que se amarran zarzas sobre los brazos extendidos, lo que implica un castigo permanente a brazos, nuca y la parte superior de la espalda. Se dice incluso que algunos penitentes, para incrementar el dolor, llevan una cuerda en la boca, amarrada de modo que recuerda el freno de los caballos, y que además se flagelan la espalda.

Ahora bien, la definición del término *flagelación*, remite a poner en fuga fuerzas o demonios que afectaban la fecundidad material o el desarrollo espiritual.⁵⁴ Existe la flagelación ritual, que en este caso pareciera la interpretación más cercana, entendida como sustituto atenuante de los sacrificios que pueden llegar hasta la sangre, lo que hace pensar en la pertinencia de la interpretación que ofrece Siqueiros.

⁵⁴ Cfr. Chevalier, *op. cit.*, p. 498.

La marcha de las madres

Este segmento del mural, casi llegando a la última parte del panel 6, en la parte superior, describe a un grupo de individuos que camina hacia algún sitio. Siqueiros lo nombra “La marcha de la humanidad”, título que da el autor a la obra. Aquí vale la pena detenerse en dos términos: peregrinación y marcha, pues ambos están incluidos en la *Tira de la Peregrinación* y textos sobre la búsqueda y llegada a un santuario (cristianismo).

Si bien peregrinar tiene como eje focal la práctica de realizar viajes largos con el fin de visitar a un enfermo o una imagen catalogada como objeto de adoración para mitigar penas o agradecer deseos cumplidos o peticiones mundanas.

Para Freedberg, la peregrinación tiene como objetivo o centro un santuario, para pedir favores o reconocer las gracias recibidas. Al parecer, en este caso es una mezcla de dos concepciones de peregrinaje la que utiliza Siqueiros para dar sentido a esta parte del mural, que nos lleva visualmente hacia el futuro.

La Tira de la Peregrinación es el manuscrito pictográfico por excelencia que habla de la mexicanidad, es el documento más temprano sobre la migración que se posee y su versión histórica fue la más utilizada durante los siglos XVI y XVII.

Freedberg argumenta que, sin duda, la esperanza es lo que empuja a los individuos a emprender una peregrinación, y esto es evidente al observar la estructuración de la escena en el mural.

María Castañeda de la Paz, en *El Códice X del grupo de la Tira de la Peregrinación. Evolución pictográfica y problemas en su análisis interpretativo*, después de un gran examen de diversos documentos, considera que este registro abre la interpretación de la historia de los futuros mexicanos.⁵⁵

Siqueiros tenía ante sí la última obra monumental de su vida, por lo que es posible considerar un sincretismo pictórico entre el objeto de peregrinación y una estructura europeí-

⁵⁵ En cuanto al contenido histórico del grupo de la *Tira de la Peregrinación*, lo más interesante es la inclusión de un antiguo relato de naturaleza sagrada, común a otros pueblos del área, como corresponde al inicio de una historia contextualizada en tiempos primordiales, similar al que registran los *Anales de Cuauhtitlan*, la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* y la *Leyenda de los soles*. La sorpresa que estos relatos nos deparan es la relevancia que se le da a Mixcoatl (o Amimitl) y a su pueblo, en un documento que narra la historia de los futuros mexicanos.



Figuras 60 y 61.
La marcha de las madres o
La marcha de la humanidad.

⁵⁶ David Alfaro Siqueiros, "Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 4, diciembre de 1966.

zada frente a un documento autóctono que claramente retrata el peregrinar de un pueblo prehispánico.

El demagogo

Figura 62.
Tira de la Peregrinación (arriba) y Códice Aubin (abajo). Ritual sobre las plantas espinosas (foto de facsímil hecho a mano y dibujo basado en Geschichte der Azteken).



Sin tratar de hacer aseveraciones definitivas, es importante reflexionar sobre este personaje desde la visión de Siqueiros, como individuo que es parte de una sociedad. Para ello me permito retomar su texto "Vigencia del movimiento plástico mexicano", publicado en la *Revista de la Universidad de México*,⁵⁶ en 1966, donde Siqueiros ofrece un panorama en diversos ámbitos que contextualiza el punto

para analizar de modo más certero este segmento. Hago hincapié en la fecha de publicación porque tiene una vigencia cronológica respecto a la obra, ya que le da un contexto histórico y vivencial a este personaje por ser el reflejo de una sociedad con una estructura política dañada y corroída por los años de permanencia en el poder. Dice Siqueiros:



El arranque de nuestro movimiento fue caótico porque el esteticista y el bohemio que cada uno de nosotros llevaba dentro no había sido aniquilado, porque esos virus no son destruidos tan fácilmente como se supone. Y fue caótico también porque no poseíamos los medios materiales ni los medios espirituales para dar forma a nuestra nueva temática, y una nueva temática, hoy puedo afirmarlo, es un nuevo, tremendo e incalculable problema. Fue entonces cuando la clase obrera organizada de México nos dijo: Ustedes nos quieren ayudar y quieren ayudar a la Revolución mexicana, pero el camino que han tomado no sirve. Esto que ustedes nos están entregando como arte público quizá sea interesante para la cultura general de nuestro país, pero desde el punto de vista que estamos deliberando y que nos interesa es inútil, porque no corresponde a lo que ustedes teóricamente nos han ofrecido en sus manifiestos; lo fundamental es que el sujeto de su temática debe tener un contenido político que corresponda al propósito que han proclamado.

La inyección ideológica hizo que nuestra obra cambiara, aunque no lo hizo de forma radical y si quizá con excesiva lentitud. Sin duda alguna que la construcción de un nuevo arte público, que por lo colectivo de su empuje no tenía igual en el mundo de nuestro tiempo, necesitaba imperiosamente de constructores social y políticamente forjados, educados.⁵⁷



Figuras 63, 64 y 65.
El demagogo.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Margarita Hope, *Pimas*, México, CDI-PNUD, 2006, p. 7.

⁵⁹ En la época en que se dieron los primeros contactos con los españoles, las tribus del centro de Sonora tenían gran movilidad territorial. Antes de comenzar el siglo xvii, las bandas ópatas y eudeves ejercían una fuerte presión sobre varios puntos de asentamiento de los pimas bajos, sobre todo en la región de Tónichi y en los valles de los ríos de San Miguel y el Alto Sonora; a causa de esta presión, los pimas se desplazaron hacia el oeste, territorio que los yaquis defendían tenazmente. Hacia

1536, algunos centenares de pimas bajos siguieron a Cabeza de Vaca en su ruta hacia el río Sinaloa y se establecieron en la comunidad de Bamoa. Este tipo de éxodo sólo ocurría cuando las condiciones de vida en algún lugar se tornaban insostenibles o para alejarse de la invasión de los ópatas y eudeves. Estos pimas migrantes aceptaron pronto las enseñanzas de los jesuitas, que arribaron a Bamoa en 1519.

Entre 1622 y 1634 los jesuitas establecieron iglesias en Onavas, Movas, Nuri y Tónichi. Durante el siglo xvii se suscitaron varios enfrentamientos entre pimas y españoles que frenaron la acción evangelizadora de los jesuitas, quienes habían establecido misiones en Yécora y Maycoba en 1670. Varias facciones de pimas y tarahumaras se sublevaron por los abusos de los misioneros. En

1698 la coalición pima-tarahumara arrasó Maycoba y Onapa.

En 1740 se dio una rebelión de pimas bajos, yaquis, mayos y pimas altos. Durante estos sucesos

Siqueiros puntualiza las circunstancias de un movimiento que al inicio fue caótico, pues al tener diversas carencias, desembocó en una ausencia de temáticas y recursos materiales. Ante esto, la clase obrera se acercó y les ofreció un escenario ante el cual los muralistas se detuvieron para dar forma y contenido a las obras del movimiento.

El personaje aquí presentado hace referencia a la práctica política que consiste en ganarse con halagos el favor popular, hecho cotidiano en el México posrevolucionario, construido y reconstruido a lo largo de sexenios por el partido en el poder. Recordemos que la demagogia es la degeneración de la democracia, en la que los políticos, mediante concesiones y halagos a los sentimientos elementales del individuo, tratan de conseguir o mantener el poder.

Los pimas y los yaquis

Última escena superior del panel 6, donde Siqueiros presenta un grupo determinado por el lugar que lo vio nacer. El término *pima* designa a un grupo étnico y lingüístico que habita en la Sierra Madre Occidental, donde colindan el sureste de Sonora y el suroeste de Chihuahua.

La palabra *pima* significa “no hay, no existe, no tengo”, o probablemente “no entiendo”, vocablo con el que los indígenas respondían a los españoles cuando les preguntaban algo. Fueron éstos quienes los llamaron con la forma castellanizada de ese término que implica negación. La lengua pima pertenece al tronco yuto-azteca, compuesto por los subgrupos taracahíta (cora-huichol), nahua y la rama pima o pimana.⁵⁸

Los pimas se nombran a sí mismos *o’ob*, que significa “la gente, el pueblo”. Con el término pima se designa a un conjunto muy variado de sociedades indígenas, como los pimas del desierto, los pimas de la sierra, o los pimas gileños. Los *o’ob* ocupaban un amplio territorio de la Sierra Madre Occidental antes del arribo de los primeros españoles. Cuando éstos llegaron a la zona serrana, encontraron varios grupos

que hablaban lenguas muy parecidas, aun cuando presentaban diferencias considerables en su cultura material.⁵⁹

La pérdida de las cosechas en el Yaqui y el Mayo, en 1740, trajo hambre y más quejas, y se dieron violentos levantamientos indígenas desde el río Fuerte hasta el río Yaqui.

Hubo batallas o escaramuzas en Etchojoa, El Fuerte, Tepahui, y dos en Tecoripa, donde fue derrotada la coalición de indios yaquis y mayos por Agustín de Vildósola, quien a raíz de este hecho fue nombrado gobernador de la Provincia de Sonora y Sinaloa, en sustitución de Manuel Bernal de Huidobro.

Posteriormente, Vildósola, ante el temor de una nueva insurrección, en la Semana Santa de 1741, tomó presos a Muni y a Bernabé Basoritemea en la Misión de Bácum y ahí mismo los ejecutó decapitándolos. Lo anterior evidenciaba que el sistema de misiones, que venía desde 1591 en el noroeste de la entonces Nueva España, estaba en crisis. Para mediados del siglo XVIII (1701-1800), los misioneros ya no eran necesarios para el establecimiento de los españoles civiles, antes bien, les estorbaban, al decir de ellos. La consecuencia de todo esto fue el control de la mano de obra de los naturales por los europeos, así como la pérdida de sus tierras de propiedad en común.

Siqueiros conocía bien esto, de tal manera que decidió insertar esta escena que tiene en mucho una liga afectiva con su propia vida, además de concordar con el lenguaje pictórico que ofrece a lo largo del proceso.

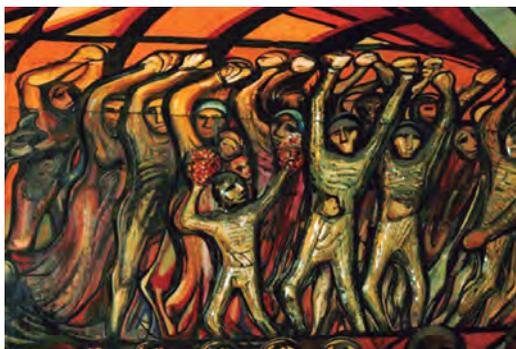


Figura 66.
Los pimas y los
yaquis.

varias poblaciones pimas, como Yécora, se mantuvieron pacíficas. Las relaciones entre pimas bajos y españoles fueron más bien pacíficas durante el primer siglo y medio de contacto. Tras la expulsión de los jesuitas en 1767 las misiones situadas en el territorio ópata y en la Pimería Baja quedaron inscritas en la provincia franciscana de Jalisco. Las misiones de la Pimería Alta conservaron en mayor grado la naturaleza comunal de su economía, pero se respetó la autoridad de los misioneros en los asuntos “temporales”. En las misiones que atendían a los pimas las reformas de la administración colonial (parcelación de las tierras, mayor vinculación con el mercado regional) minaron fuertemente las comunidades pimas de los valles y su organización comunal. La región serrana de la Pimería Baja no resintió tanto las consecuencias de las reformas borbónicas, debido a su aislamiento y al reducido número de sus misiones; la zona se mantuvo como región de refugio, en donde los procesos aculturativos avanzaron lentamente durante toda la época colonial. En el siglo XIX el área pima fue casi abandonada; las incursiones de las bandas apaches ponían en peligro a misioneros, mineros, gambusinos, yoris y a los propios pimas. Durante la década de los años ochenta del siglo XIX las últimas bandas apaches fueron confinadas en las reservaciones de Arizona y Nuevo México. A partir de entonces la presencia de yoris aumentó, sobre todo en Yécora, Moris y Yepáchic; en cambio la población pima decreció. Los franciscanos volvieron

a la zona para restablecerse en las misiones abandonadas en la época del “terror apache”. Durante la Revolución, además de confiscar comida y animales, las tropas villistas enlistaron a algunos pimas en sus filas; otros prefirieron mantenerse al margen de la guerra y se adentraron en la sierra. Actualmente los pimas de Maycoba consideran que por su participación en las guerras contra los apaches y en la Revolución tienen más derechos sobre el territorio que los yoris. Cuando éstos empezaron a penetrar en la región tenían con ellos una relación de mutua convivencia, los pimas vendían a los yoris su fuerza de trabajo y algunos productos artesanales, pero al incrementarse la población yori aumentó su demanda de tierra y recursos. El despojo sufrido por los indígenas pimas creó una situación de franca hostilidad.

⁶⁰ Fray Bartolomé de las Casas, *Brevisima relación de la destrucción de la Indias*, México, Porrúa, 1960.



Hay un personaje en esta escena que, a diferencia de todos los demás, lleva consigo dos objetos en las manos que parecen dos sonajas, elementos muy cercanos y utilizados en las danzas tradicionales de esa zona.

El negro linchado

Una escultopintura que representa un esclavo torturado hace referencia al traslado de negros a América para esclavizarlos y sustituir la mano de obra (interpretación de Siqueiros). Fray Bartolomé de las Casas, que había abogado por la importación de negros esclavos para aliviar a los indios, sostuvo esta posición ante la Corona, que abolió en 1542 la esclavitud de los indios, pero nunca pareció inquietarse por los negros. La mayoría de éstos, llegados en los primeros años, pertenecían a la Corona, eran llamados “negros del rey”. Trabajaron primero en establecimientos de propiedad real, y luego en el servicio público⁶⁰ (véase *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*).

Carlos Esteban Deive sugiere que la fuga de negros ladinos a los montes, y su actitud díscola en La Española, se debió a la diferencia de rigor entre la servidumbre en la isla antillana y aquella a la que estaban acostumbrados en España. De su condición de doméstico pasó a la de trabajador minero, y este cambio le hizo sentir de verdad el rigor de la esclavitud. El personaje de este segmento del mural ofrece un discurso por demás devastador en tanto el maltrato de los individuos en manos de sus dueños.

Dentro del cuerpo del mural de Siqueiros existen dos obras que considero permean en la decisión de integrar este personaje como parte del discurso. La primera fue realizada en 1932 a petición del dueño de la galería Plaza Arte Center, F. K. Ferenz, quien pidió un fresco para

Figura 67.
El negro linchado.



Figuras 68 y 69.
Mural América tropical
oprimida y destrozada por
los imperialismos, 1932.



Figura 70.
Alegoría de la igualdad y
confraternidad de las razas
blancas y negra en Cuba,
1943.

el Italian Hall, que se tituló *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*. Ferenz, a pesar de la difícil situación por la que atravesaba Estados Unidos, se dio a la tarea de conseguir patrocinadores para financiar la obra, mientras Siqueiros organizaba un grupo de artistas —denominado Block of Mural Painters— donde confluyeron diversos creadores.

Siqueiros plasmó la tragedia de América Latina en un hombre de rasgos indígenas que, en opinión de Guillermina Guadarrama, también podría ser un individuo afroamericano, latino u oriental, que parece significar la lucha eterna de los pueblos contra fuerzas imperialistas.

Asimismo, hay otra pintura realizada en 1943, en Cuba, *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blancas y negras*, obra particular solicitada por una empresaria cañera de nombre María Luisa Gómez Mena, que al no ser un mural público Siqueiros lo nombró “proyecto mural”. En esta obra, Siqueiros



se ocupa de la problemática del racismo en Cuba. El mural no fue del agrado de la empresaria y fue destruido.

Este personaje se transforma y adquiere un peso temático que nos llevará a la última parte de la obra.

Mujer en marcha

Si bien el mural está construido con elementos sucesivos, no todos están sujetos a un análisis ni es el objetivo de este proyecto. El siguiente personaje, dentro de una lógica de seguimiento del discurso visual, es esta mujer que a su izquierda sostiene con el hombro a un personaje que se recarga en ella, y a la derecha detiene a un hombre que va cayendo en su regazo y que es el inicio de otra marcha de individuos.

Aquí Siqueiros sí se ciñe históricamente al proceso de la Revolución mexicana para lograr el sentido de pertenencia desde una postura de imagen posrevolucionaria, utilizada por el grupo de muralistas a lo largo de los años y que sustentaba postulados nacionalistas desde diversos terrenos de la historia del país.

Las Escuelas al Aire Libre y del Método Best Maugard formaron parte del imaginario de los años veinte, pero Siqueiros recrudescería sus temáticas al final de su vida artística. Baste comparar los tres últimos murales de la década de



Figura 71.
Mujer en marcha.

1960, donde los enfrentamientos violentos formaron parte de su lenguaje pictórico. Sin embargo, este personaje lo propone desde la postura de la madre solidaria, aquella que atiende las necesidades de su hijo y que forma parte fundamental de la estructura de una sociedad que intenta consolidarse en un Estado nacional revolucionario desde un terreno de ideas e imágenes.

Alicia Azuela, al hablar de esto, ofrece ideas claras acerca del fortaleci-

miento de los nacionalismos y la paralela reconfiguración del ámbito imaginario unido a procesos importantes para México y Europa, como la revolución y la primera Guerra Mundial, además de la Revolución bolchevique de 1910, que alterarían las estructuras sociales y de poder, por lo que, en lo psicológico e ideológico, fue necesario reinventar el pasado para reestructurar el presente.⁶¹

⁶¹ Alicia Azuela, *Arte y poder, op. cit.*, p. 209.

Hombres armados

El año de 1914 marca el triunfo del movimiento constitucionalista sobre la dictadura militar del general Victoriano Huerta, tras ello, vienen tres grandes luchas entre carrancistas, villistas y zapatistas. México tenía una sociedad agotada, una economía deshecha y una nueva constitución que se pretendía fuera la base para la reconstrucción de un tejido social dañado.

Marcha hacia el enfrentamiento armado

A Siqueiros aquello no le era ajeno. Fue a Europa en 1919 becado por el gobierno de México para que continuara sus estudios de pintura, los cuales se vieron interrumpidos en 1913 en la Escuela de Bellas Artes, primero por la conspiración estudiantil de ese año contra el gobierno usurpador de Victoriano Huerta y después por la incorporación de Siqueiros al ejército constitucionalista durante el periodo más violento de la guerra civil. Fue enviado a Europa como ayudante de los agregados militares de Francia, Italia y España. Se le pagó como capitán segundo, grado alcanzado durante la Revolución.

Hombres caminan a defender los logros de la revolución conquistada, empuñan las armas y señalan el camino a seguir (Siqueiros), guerra o enfrentamiento armado en una interpretación ideal, significada como la destrucción del mal, el restablecimiento de la paz, de la justicia y la armonía. La considera como defensa de la vida. En este caso, además se refiere a la Revolución mexicana, al hecho en sí mismo.

Panel 7. El águila, estrellas roja y blanca, los astronautas

El panel 7 pertenece a la última parte o cierre de la obra, es la bóveda o techo del recinto y forma parte del todo, pues a pesar de tener una narrativa diferente a la anterior, es un elemento fundamental para su comprensión total.

Este panel no contiene demasiados elementos y los que tiene se encuentran aislados casi por completo entre ellos, condición que no se había presentado y a la cual deberá prestarse atención.

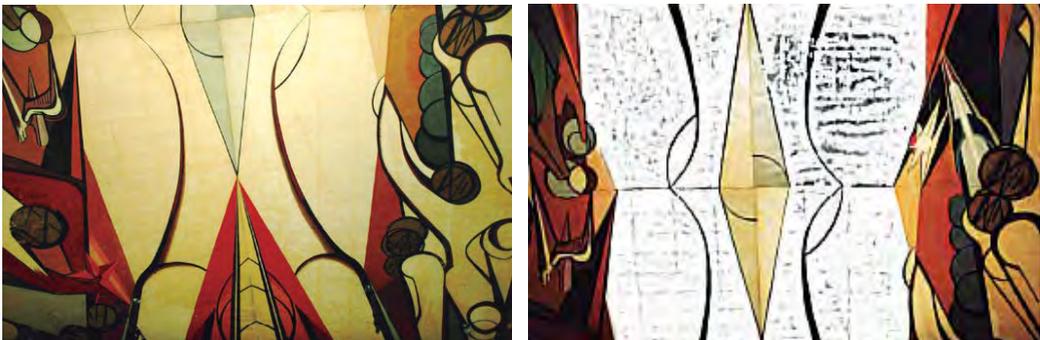
Esta bóveda, como se explicó en su momento, fue concebida y realizada in situ, es decir, su hechura se llevó a cabo dentro del recinto, como se muestra en las figuras 72 y 73.

Guillermo Ceniceros, en entrevista, comentó que la concepción y realización de esta parte de la obra se convirtió en algo importante desde el punto de vista de la ejecución, porque su trazado implicaba muchos elementos y la logística del equipo de trabajo para llevar a buen término el proceso.

El águila

Según la concepción primaria de identidad, el águila puede verse, en su geometrización, como símbolo de pertenencia al Estado mexicano. Su identificación con el sol como fuente que irradia luz, es muy importante en América, es “el ojo que todo lo ve”, la inteligencia, la racionalidad. Su vuelo descendente-

Figura 72 y 73.
Panel 7.



te significa el caer de la luz sobre la tierra, el advenimiento de la energía vital. Habría que preguntarse si Siqueiros tenía este conocimiento del águila como ente autónomo. No lo sabemos, sin embargo, él decidió insertar en la bóveda este elemento, que en sí mismo conlleva diversos sentidos importantes para la identidad mexicana y que parece ser la razón de su inserción en esta última parte.

Durante el desarrollo del mural, no apareció como elemento fuerte y aquí la integra desde una concepción moderna, como testigo mudo de una historia ya contada.

Estrellas roja y blanca, los astronautas

La estrella como tal, a través de la historia de la pintura, se ha plasmado infinidad de veces. Las representadas en la bóveda de una iglesia precisan una significación celeste.⁶²

Siqueiros plasma dos estrellas, una a cada lado de la bóveda, para equilibrar la composición. La postura inicial seguramente es a partir de la significación de la estrella roja como símbolo de una ideología de izquierda de la que siempre participó, y por lo tanto no podía faltar. Sin embargo, el símbolo como tal conlleva más sentidos que el ya citado. La estrella de color rojo es también anunciadora del renacimiento perpetuo del día (principio del perpetuo retorno) y símbolo del principio mismo de la vida. Curiosamente, Chevalier hace referencia a la significación de la estrella roja en el imaginario cora, etnia cercana al lugar de nacimiento de Siqueiros, y dice: “el astro matutino forma parte de la Trinidad Suprema, junto con la Luna y el Sol. Héroe civilizador, mata a la Serpiente, señora del Cielo nocturno y de las aguas, para ofrecerla como alimento al Águila, dios del cielo diurno y del fuego”.⁶³

Con esta interpretación, las dos estrellas adquieren otro peso.

Asimismo, es importante mencionar que Siqueiros plasma aquí un elemento más con el cual decide terminar su cronología de la historia de la humanidad. Me refiero a los astronautas, que, junto con las estrellas, otorgaron una vigen-

⁶² Chevalier, *op. cit.*, p. 484.

⁶³ *Ibid.*, p. 485.

cia en un momento específico de la historia del mundo, pues en estos años la carrera por llegar a la luna entre las dos potencias mundiales estaba en auge. Aquí mismo, Siqueiros integra otro elemento que se acerca a la figura de la nave espacial Apolo 11, en la que el hombre llegaría por primera vez a la luna.

El cierre de esta obra, tan pesada en algunos momentos, cierra de un modo simple y esquemático, acorde en todo caso con el momento histórico que le tocó vivir al propio Siqueiros.

Conclusiones

Cuando Siqueiros dijo “no hay más ruta que la nuestra”, seguramente no se refería únicamente a la expresión artística, sino también a otros campos del conocimiento para significar que la ciencia y el arte no pueden o deben seguir otra ruta que no sea la de servir a la mayoría de la gente y no a unos cuantos privilegiados, y aunque ahora sus enemigos han tratado de hacer que su declaración parezca dogmática y pretendan reducirla a una solución plástica, no hay más ruta que la nuestra es, creemos nosotros, una posición política que define todas las actitudes y relaciones ante la sociedad de quienes piensan o pensamos que ése es el objetivo correcto en la vida. Lo demás se da por contraste, así que son fácilmente explicables las resistencias, indiferencias o rechazos que se puedan encontrar cuando se trabaja en la única ruta que tiene sentido social y humano.

Taller de arte e ideología del Instituto de Investigaciones Estéticas

La pintura mural mexicana representó en un primer momento las raíces de un pueblo, su etnicidad, el sentido de un origen compartido, su identidad, su lucha por la libertad y la justicia. Sin embargo, David Alfaro Siqueiros basó además su tarea artística en ideologías del panorama político mundial, en el cual participó activamente, y que marcarían el rumbo de su quehacer artístico.

Hablar hoy del arte de Siqueiros significa nada menos que referirse a la narrativa de la historia del arte del siglo xx, y esto es bastante complejo, pues se debe insertar su obra en la dinámica cultural cambiante y constantemente trastocada por las sociedades, las cuales están en turbulenta modificación cultural, social y tecnológica.

Es importante reconocer la fuerza discursiva y de aplicación que lo caracterizó, pues logra destacar conceptos como raíces, orígenes y justicia, entre otros, en un contexto histórico que abarca casi todo el continente americano, donde los colonialismos del pasado destruyeron o transformaron a la sociedad. A su vez, abre la puerta a la historia de la humanidad al entremezclar patrones de identidad propios con desgarradoras escenas de la vida del hombre.

David Alfaro Siqueiros, a través de su obra, muestra una preocupación constante por temas relacionados con la historia de México y el mundo, la ideología que asumió entre los decenios de 1920 y 1930, y que marcaría su vida para siempre.

A lo largo de su obra artística, y como parte de esta investigación, se encontraron formas destacadas que a veces se antoja como si salieran del espacio mismo, esto gracias al manejo de la estructuración de los objetos dentro de sus pinturas, además del hábil modo de aplicar las técnicas de representación y el uso de innovaciones tecnológicas que dieron por resultado obras imponentes, tanto en el discurso visual como en la aplicación de la técnica formal.

El mural *La marcha de la humanidad*, objeto de este estudio, es un parteaguas en su quehacer artístico y en el desarrollo de su vida, puesto que consiguió integrar las ideas y los métodos que había desarrollado y aprendido en la etapa de experimentación.

Siqueiros presenta una doble narrativa en la estructura de la obra analizada y cumple con los elementos plásticos formales, además de mostrar un buen conocimiento de iconografía cristiana, lo cual nunca mencionó en la explicación que integró como parte de su trabajo al entregarlo a su mecenas Manuel Suárez, condición que sujetó y redujo la obra.

Siqueiros lleva consigo el deseo de expresar las luchas revolucionarias del hombre contemporáneo, y vuelca en esta obra muchos conceptos propios de las sociedades con regímenes diferentes que cambiaron el curso de la historia. A la vez utiliza todos los adelantos técnicos y tecnológicos para dar mayor peso a su narrativa visual, la cual trata de cumplir con sus propósitos por caminos diferentes a los que el academicismo había trazado a lo largo de su existencia desde el siglo xviii hasta inicio del siglo xx.

La obra que ofrece Siqueiros manifiesta una riqueza axiológica extraordinaria que entrelaza una fascinación por la técnica aunada a una reflexión ideológica por el discurso

que presenta, y logra la atemporalidad que, a fin de cuentas, consigue cuestionar, condenar y sorprender dentro de su monumentalidad por las extraordinarias dimensiones.

Para entender *La marcha de la humanidad* e ir más allá de un juicio simplista, se debe dejar en segundo término el deleite de las sensaciones finas y equilibradas dentro de la estructura que ofrece el pintor, para comprender realidades históricas que en mucho se quisieran olvidar y que, sin embargo, se perpetúan en espacio y tiempo.

En este mural, Siqueiros utilizó la perspectiva polian-gular como primer punto de composición y consiguió con ello espectacularidad en un espacio complicado y diferente. Ofreció también un enfoque conceptual en la visualización temática al considerar la unificación del discurso como primer paso, para con esto aplicar forma y color, lo que le dio fuerte expresividad a su obra.

Su capacidad para explotar los espacios fue sorprendente, además del uso de una narrativa histórica como alusión a la política mundial, y a la vez en apasionada protesta y reclamo a los hombres de poder en cada una de sus obras.

La marcha de la humanidad es una exclamación muda que ayuda a entender la pintura total de Siqueiros, la cual, en muchas ocasiones, resulta un ejercicio perturbador, pues en ella residen diferentes valores, un conjunto de expresiones de bonanza y belleza, así como el uso y desarrollo de formas estéticas que tienen que ver con la violencia y la crueldad. Sin embargo, queda explícita la demanda de liberación de energía creativa en la búsqueda de un nuevo estilo artístico, razón por la cual Siqueiros se desvía del camino de sus dos compañeros de ruta, Rivera y Orozco, al conjuntar el desarrollo de un discurso político perfectamente tejido con el uso del espacio y la aplicación de la técnica, lo que le imprime un alto grado de dificultad de resolución. En este análisis se mostró que la pintura de David Alfaro Siqueiros, a cuarenta años de su fallecimiento, sigue proporcionando elementos de estudio, así como la posibilidad de aplicar otros métodos

de valoración que permiten entender mejor la obra citada y, en todo caso, abrir la propuesta para que se haga extensivo este tipo de análisis a más obras del maestro.

El desarrollo de este ejercicio crítico aplicado pone en la mesa de valoración mecanismos de apreciación plástica, así como funciones del objeto a partir de la obra artística en sí misma que permiten llegar a una resolución crítica no lograda en estos términos en algún otro estudio.

El análisis propuesto del mural permite conocer y valorar la militancia política, y la obra y la teoría que dejó Siqueiros como legado en diversos escritos.

El ejercicio crítico que se desarrolla en este proyecto pone al descubierto la narrativa artística y logra que el espectador conceda valores a la obra en sí misma de acuerdo con sus propias interpretaciones simbólicas y en función de su memoria y experiencia estética.

Por último, deseo expresar que a través de este proyecto logré no sólo conocimiento, sino compartir el ímpetu que Siqueiros desarrolló siempre en su obra y, a través de éste, descubrir el amor por el ser humano, el deseo de justicia y libertad, además del profundo amor a México que caracterizaron su vida y su obra.

Bibliografía

- Aboites Aguilar, Luis, "El último tramo, 1929-2000", en *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2010.
- Acha, Juan, *Crítica del arte*, México, Trillas, 1992.
- , *Las culturas estéticas en América Latina*, México, Trillas, 1994.
- , *Expresión y apreciación artística*, México, Trillas, 1994.
- , *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988.
- Alfaro Siqueiros, David, *Pintura mexicana*, México, Anáhuac, 1967.
- , *La trácala: mi réplica a un gobierno fiscal-juez*, México, ed. del autor, 1962.
- , *El lugar de la utopía*, México, INBA, 1994.
- , *No hay más ruta que la nuestra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- , *Cómo se pinta un mural*, México, Taller Siqueiros, 1977.
- , *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo (Testimonios), 1965.
- , "Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior", en *Arte Público, Tribuna de pintores, muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general*, ed. especial, enero-febrero, 1969.
- , "¿Arte cristiano?", *Excelsior*, México, 18 de abril de 1950.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.

- Azuela, Alicia, *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán/ Fondo de Cultura Económica, 2007.
- , “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, núm. 35, enero-junio de 2008.
- Bayón, Damián, *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1994.
- Cano Andaluz, Aurora, 1968. *Antología periodística*, México, UNAM, 1993.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Era (Biblioteca), 1995.
- Carrillo Azpeitia, Rafael, *David Alfaro Siqueiros. Introducción y selección de textos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Domés, 1985.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.
- Cimet Shoijet, Esther, *Movimiento muralista mexicano*, México, UNAM, 1992.
- , Congreso Internacional de Muralismo, México, ACI-UNAM, 1999.
- Códice Fejérvéry-Mayer*, introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y G. Aurora Pérez-Jiménez, México/Viena, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1994.
- Conde, Teresa del, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo xx*, México, Attame, 1994.
- , *¿Es arte o no es arte?*, México, Conaculta, 2000.
- Condés Lara, Enrique, *Los últimos años del Partido Comunista Mexicano (1969-1981)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

- Covarrubias, José Enrique, *Carl Christian Sartorius y su comprensión del indio dentro del cuadro social mexicano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2005.
- Dacal, Alonso, *Estética general*, México, Porrúa, 2003.
- Darwin, Charles, *El origen de las especies*, Enrique Godínez y Esteban y Antonio Zulueta (trads.), Madrid, Espasa-Calpe, 1921.
- De León, Marisa, *Espectáculos escénicos, producción y difusión*, México, Conaculta (col. Intersecciones), 2005.
- Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- Eder, Rita, *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, UNAM, 1986.
- Espinosa, Elia, "Apuntes sobre el Polyforum, paradójico reciclaje técnico, estético, religioso y político de la historia del arte", *Crónicas*, núm. 8-9, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001.
- Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado, *Informe documental sobre 18 años de guerra sucia en México*, disponible en <<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB209/index.htm#informe>>.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Chicago, Chicago Press, 1989.
- Galli, Carlos María, *La peregrinación: "imagen plástica" del Pueblo de Dios peregrino*, Buenos Aires, Facultad de Teología-Universidad Católica Argentina, 2003.
- García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América latina*, México, Grijalbo, 1977.
- , *Consumo cultural en México*, México, CNCA, 1993.
- , *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1989.
- , "Las artes en la época de la industria cultural", en *México Indígena*, núm. 19, año III, noviembre-diciembre de 1987.
- García Cortés, Adrián, *Siqueiros, Suárez y el Polyforum*, México, Polyforum Siqueiros, 2000.
- Goded, Lourdes, *Guionismo*, México, Diana, 1989.

- Goeritz, Mathias, "La integración plástica en el Centro Urbano Presidente Juárez", en Mario Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, México, Arquitectura, 1952.
- Gombrich, Ernest H., *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- , *El uso de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Historia de la educación en la época colonial*, México, El Colegio de México, 2008
- González Cruz Manjarrez, Maricela, *El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, UNAM-IE, 1994.
- , *La polémica Siqueiros-Rivera: planteamientos estético-políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
- González Madrid, María José, *Vida-americana. La aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*, Valencia, L'Eixam/Institut Valencià d'Art Modern, 2000.
- Guadarrama, Guillermina, *La ruta de Siqueiros; etapas en su obra mural*, México, Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Guerreau, Anita, "L'arbre de Jesse et l'ordre chrétien de la parenté", en Dominique Iogna-Prat (comp.), *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, Beauchesne, 1997.
- Gutiérrez, José, *Del fresco a los materiales plásticos. Nuevos materiales para pintura de caballete y mural*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1986.
- Harten, Jurgen, *Siqueiros/Pollock*, Dusseldorf, DuMont, 1995.
- Hurlburt, Laurence, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Patria, 1991.
- Ibáñez Cerón, Eduardo E. y Manuel Ferrer Muñoz, "La República mexicana y sus habitantes indígenas contemplados por Henry George Ward, encargado de negocios de su majestad británica en México, 1825-1827", cap. II, en Manuel Ferrer (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-nación o un mosaico plurinacional?*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.

- Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, México, INBA/Cenidiap/FCE, 1998.
- Juan Pablo II, *Incarnationis mysterium*, bula de convocación del Gran Jubileo del año 2000, disponible en < http://www.vatican.va/jubilee_2000/docs/documents/hf_jp-ii_doc_30111998_bolla-jubilee_sp.html>.
- Kato, Karou, *El movimiento del muralismo en México: Rivera, Orozco y Siqueiros*, Tokio, Heibonsha, 1989.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial*, México, Tusquets, 1997.
- Lazcano, Ana Cecilia, *Releer a Siqueiros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- Martimort, A.G., *La iglesia en oración*, Barcelona, Herder, 1967.
- Martinell, Alfonso, *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Cuadernos de Iberoamérica), 2001.
- Martínez González, Roberto, "Sobre el origen y significado del *nahualli*", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 37, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2006.
- Mata, Luis, *La verdad en el proceso y sentencia de Mata y Siqueiros*, México, Luis I. Mata Alatorre, 1962.
- Matiz, Leo, *L'arte per l'arte: Matiz e Siqueiros cinquant'anni dopo*, Florencia, Giubbe Rosse, 1991.
- Montemayor, Carlos, *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*, México, Debate, 2010.
- Moyssén, Xavier (comp.), *Textos de arte*, México, El Colegio Nacional, 1996.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, México, Alianza, 2000.
- , *Estudios sobre iconología*, México, Alianza, 2000.
- , *Studies In Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1939.
- Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista*, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista*, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pellicer de Brody, Olga, *México y la Revolución cubana*, México, El Colegio de México, 1972.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/SEP, 1994.
- Polevoi, B., *David Alfaro Siqueiros. Ensayos, vida y creación artística*, Moscú, 1980.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 3ª ed., Madrid, Del Serbal, 2007.
- Relaciones originales de Chalco-Amecameca*, México, FCE, 1965.
- Rivera, Diego, "Arquitectura y pintura mural", *The Architectural Forum*, Nueva York, enero de 1934.
- Rochfort, Desmond, *Pintura mural mexicana, Orozco, Rivera, Siqueiros*, México, Limusa, 1993.
- Rodríguez, Antonio, *David Alfaro Siqueiros: pintura mural*, México, Banco Nacional de Comercio Exterior, 1992.
- , *Siqueiros*, México, INBA-Dirección General de Artes Plásticas/SEP-Subsecretaría de Cultura, 19?
- , *El hombre en llamas, historia de una pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1978.
- Rojas Zea, Rodolfo, prólogo a José Revueltas, *Los muros de agua*, México, Promexa, 1979.
- Russo, Alesandra, "El renacimiento vegetal. Árboles de Jesús entre el Viejo Mundo y el Nuevo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xx, núm. 73, otoño de 1988.
- Ruiz de Gurza, Áurea, *Prodigios ópticos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1975.
- Sala de Arte Público Siqueiros, *Siqueiros en Lecumberri*, México, INBA, 2000.
- , Documentación hemerográfica y personal de David Alfaro Siqueiros.
- Semenov, Oleg Sergeevich, *David Alfaro Siqueiros. Ensayos, vida y creación artística*, Moscú, Detskaya literatura, 1980.

- Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, exposición, México, CNCA, 1996.
- Siqueiros en la mira*, catálogo, México, UNAM-III, 1996.
- Siqueiros por Siqueiros*, exposición, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
- Solís, Ruth, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros, juicios críticos*, México, FCE, 1975.
- Stein, Philip, *Siqueiros, His life and Works*, Nueva York, International Publishers, 1994.
- Stern, Alexandra, "Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920-1960", *Relaciones*, vol. 21, núm. 81, El Colegio de Michoacán, 2008.
- Subirats, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Tibol, Raquel (ed.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica (Archivo del Fondo 22-23), 1998.
- , *Los murales de Siqueiros*, México, INBA, 1998.
- , *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 2000.
- Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, Madrid, Agencia Mundial de librería, 1925.
- Voronina, Tatiana, *David Alfaro Siqueiros*, Moscú, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1976.
- Wojtyła, Karol, *Incarnations misterius. Bula de convocación del Gran Jubileo*, Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000.

David Alfaro Siqueiros.
Polyforum Cultural Siqueiros:
Entre el éxtasis y la reinterpretación,
de Mercedes Sierra,
se terminó de imprimir en febrero de 2016,
en Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
Calle 2 núm. 21, San Pedro de los Pinos,
México, D.F.+52 (55) 5515-1657

www.solareditores.com