



Reflexiones del muralismo en el siglo XXI



**Los murales de
Manuel Rodríguez Lozano**

**Los murales de Rodolfo Morales en el
Palacio Municipal de Ocotlán**

**La gran controversia
Rivera-Siqueiros**

La cuestión técnica



DIRECTORIO UNAM

Dr. Enrique Graue Wiechers, Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas, Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez, Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa, Secretario de Desarrollo Institucional

Mtro. Javier de la Fuente Hernández, Secretario de Atención a la
Comunidad Universitaria

Dra. Monica González Contró, Abogada General

Lic. Néstor Martínez Cristo, Director General de Comunicación Social

Dr. Jorge Volpi Escalante, Coordinador de Difusión Cultural

DIRECTORIO FES CUAUTITLÁN

Mtro. Jorge Alfredo Cuéllar Ordaz, Director

Dr. José Francisco Montiel Sosa, Secretario General

Lic. Jesús Baca Martínez, Secretario Administrativo

M. A. Jorge López Pérez, Jefe de la División de Ciencias Agropecuarias

Dra. Alma Luisa Revilla Vázquez, Jefa de la División de Ciencias
Químico Biológicas

Dr. José Luis Velázquez Ortega, Jefe de la División de Ingeniería y Tecnología

Mtra. María Esther Monroy Baldi, Jefa de la división de Ciencias Sociales
Administrativas y Humanidades

Dr. Fernando Alba Hurtado, Secretario de Posgrado e Investigación

Lic. Claudia Vanessa Joachin Bolaños, Coordinadora de Comunicación y
Extensión Universitaria

COORDINACIÓN

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

<http://www.cuautitlan.unam.mx/reflexionesdelmuralismo>

Investigación realizada gracias al Programa UNAM - PAPIIT clave IN404018 del proyecto Página electrónica y boletín electrónico "Reflexiones del muralismo en el siglo XXI"

REFLEXIONES DEL MURALISMO EN EL SIGLO XXI, Año 4, N° 4, abril 2018- mayo 2019 es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Km 2.5 Carretera Cuautitlán-Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México C.P. 54714., Tel. 56232080 catedramuralismo.unam@gmail.com. Editora responsable: Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo N° 04-2014-091814460500-106, ISSN -2448-721X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Para la difusión vía red de cómputo aprobado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor INDAUTOR.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación, (no así de las imágenes).

CONTENIDO

Presentación	7
Los murales de Manuel Rodríguez Lozano Dra. Alejandra Ortiz Castaños	9
Los murales de Rodolfo Morales en el Palacio Municipal de Ocotlán Mtra. Gloria Hernández Jiménez	38
La gran controversia Rivera–Siqueiros Lic. Sara Mariana Benítez Sierra	54
La cuestión técnica Cristóbal Fernando Arrizurieta	66

PRESENTACIÓN

Este número de *Reflexiones del Muralismo en el siglo XXI* trae consigo nuevas miradas acerca de artistas y periodos históricos del siglo XX los cuales enriquecerán seguramente a los estudios ya realizados de artistas con sus nuevas miradas y propias reflexiones. Manuel Rodríguez Lozano, Rodolfo Morales, un episodio en Bellas Artes entre Siqueiros y Rivera así como una nueva propuesta con un colega argentino donde nos hablará un poco acerca de técnicas y materiales son los temas que han sido abordados para este número.

Debo mencionar y agradecer de antemano su interés y colaboración a Alejandra Ortiz, Gloria Hernández Jiménez, Sara Mariana Benítez así como Cristóbal Fernando Arrizurrieta todos colaboradores de este proyecto que sin duda enriquecerán los conocimientos, estudios y crítica de nuestro Seminario.

Gracias

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe



Los murales de Manuel Rodríguez Lozano

*Dra. Alejandra
Ortiz Castañares*

El presente estudio analiza las obras efectuadas al fresco por Manuel Rodríguez Lozano (Ciudad de México 1891 – 1971), un artista que aunque pudiera definirse todo menos muralista, no resistió al peso de una práctica artística que definió el arte mexicano posrevolucionario. Su producción se limita a tres retratos al fresco y dos murales, realizados todos en una etapa madura de actividad, cuando había adquirido las herramientas necesarias para un desafío profesional que requería experiencia y destreza técnica. Un trabajo que debe entenderse como hojas sueltas en una producción casi exclusivamente de caballete.¹

En 1922 Diego Rivera, subido en los andamios del Anfiteatro Bolívar esbozaba sus primeras líneas de *La Creación*, entregando todo el conocimiento de su formación académica y de su estancia transcurrida en Europa por quince años en cambio; Rodríguez Lozano estaba delineando sus primeros trabajos realizados con el método Best Maugard: una canasta y una flor, son las obras que nos han llegado, no distintas de las muchas que en ese tiempo estaban realizando con el mismo método los niños en las primarias y algunos colegas como: Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Julio Castellanos, Abraham Ángel, entre otros.² Son ejemplos que importan porque denotan ya desde su origen ar-

1 Obra al óleo y una vasta cantidad de dibujos preparatorios para la realización de los cuadros. Existe un solo grabado del artista que tengo rastro, expuesto recientemente en *El Estanquillo* en la colección Carlos Monsiváis, un “hueco grabado” (Información otorgada por Tomás Zurián), que debió haber servido para la impresión del libro *Verte y no verte* de Rafael Alberti, publicado por Fábula en 1935. Por lo tanto deben existir dos tipos de grabados más que completen las tres imágenes restantes que conforman el libro.

2 Manuel era un decenio mayor a sus compañeros.



Manuel Rodríguez Lozano

Sin título,

s.f., acuarela sobre papel, 25 x 18 cm,

Museo Nacional de Arte, INBA,

Adquisición INBA 2010,

Fotografía: Museo Nacional de Arte.

tístico, un acto de rebeldía respecto al arte académico, al igual que un medio para aprender a pintar o romper con lo aprendido en forma tradicional. No casualmente este método lo practicaron los artistas mencionados que se distinguieron por su independencia artística.

El nivel de preparación entre Diego Rivera y Rodríguez Lozano en ese 1922, era incomparable a pesar de que la edad entre ellos no difería demasiado; Lozano para entonces tenía 30 años, poco menos que Diego Rivera, y no se tiene otra noticia de una prácti-

ca artística anterior exceptuando una tan circunstancial como el curso de Dibujo de paisaje a lápiz en la Academia Militar.³

Rodríguez Lozano había seguido un camino ajeno al arte. Habiendo truncado su futuro como oficial militar para encaminarse en 1911 a la carrera diplomática cubriendo puestos menores, debido probablemente a una falta de formación académica superior. Lo interesante es que pesar de la inestabilidad política nunca perdió su trabajo.⁴ En esta etapa transcurrió una breve estancia laboral en París de tres meses.

Pero Lozano interrumpiría para siempre su carrera diplomática en el momento en que Carranza tomó el poder, destituyendo a Victoriano Huerta y entrando triunfalmente en la Ciudad de México. Habiéndose emparentado con el general Mondragón a través del matrimonio con su hija, Carmen Mondragón. Mondragón era uno de los mayores enemigos de Carranza.

Es difícil pensar siquiera que Rodríguez Lozano fuera una persona políticamente desinteresada, al menos es imposible sostenerlo en esta etapa de su vida, pues los hechos nos muestran lo contrario: la ausencia de temas sociales o políticos en su obra es simplemente una elección estética. La Revolución lo afectó en primera persona, quizás más que a muchos de los artistas que

3 Dirección General de Archivo e Historia de la Secretaría de la Defensa Nacional, Archivo Local del Colegio Militar. Fondo Archivo de Cancelados, 38624 112/22, Bóveda XI-112122.

4 Tan sólo en los tres años de empleo cambiaron una decena de secretarios de Relaciones Exteriores, con un alto perfil cultural como: Pedro Lascuráin Paredes, Francisco León de la Barra, Federico Gamboa, Carlos Pereyra, José López Portillo y Rojas, entre otros.

se inspiraron en ella. Por extraña paradoja, con probabilidad fue ésta y su consecuente exilio forzado, la causa del descubrimiento de su vocación de artista.

El matrimonio con Carmen Mondragón, lo obligó a residir, a partir de 1914 en San Sebastián en España, país neutral durante la primera Guerra Mundial. Esta experiencia aunque difícilísima por la precariedad económica en la que vivieron –según se lee en las epístolas en esos años⁵– le cambió su vida. Distintos son los indicios que demuestran un seguro contacto con el arte, empezando porque Manuel Mondragón jr. primogénito del general, era fotógrafo profesional y abrió un laboratorio fotográfico llamado *Photito*, en 1918⁶ donde tras una extenuante investigación⁷ se ha podido comprobar que no sólo se realizaban fotografías de estudio sino exposiciones de arte. Además quien esto escribe ha podido identificar, la amistad de Carmen Mondragón con algunos de los pintores locales. Tal experiencia es la que probablemente marcó para siempre no sólo su destino de artista sino el estilo y la intención estética de su obra, en un momento de renacimiento cultural y de explosión regionalista en el País Vasco similar al que viviría años después al regresar a México.

5 Conservadas en el Archivo de la Galería Windsor.

6 Archivo Municipal del Ayuntamiento de San Sebastián. Información encontrada por Gorka Salmerón.

7 A partir de los estudios de Tomás Zurián sobre este espacio, y breves pero significativas nociones recopiladas por el vasco Juna Antonio García Marcos en su libro *Salas y Galerías de Arte en San Sebastián 1878-2005*, quién esto escribe emprendió una investigación *in situ* que develó nociones concretas sobre este lugar, enriquecidas por los estudios de Gorka Salmerón y de la archivista valenciana María José Rodríguez Molina, con los cuales formamos un equipo de investigación que Salmerón bautizó como *Gabinete de investigación Photito*.

I. El obregonismo

Rodríguez Lozano debió haber dejado San Sebastián en el otoño de 1920. Cabe remarcar que no pudo integrarse al programa de pintura mural de José Vasconcelos simplemente porque no tenía la preparación para hacerlo, era un principiante, no podía haber realizado un encargo similar como en cambio sí lo hizo Roberto Montenegro quien contaba también, como Rivera, con una preparación académica y una experiencia internacional sólida.⁸ Puede afirmarse con seguridad que Rodríguez Lozano bajo el aspecto político, no debió haber encontrado ningún límite para iniciar su carrera, como en cambio lo sugirió erróneamente Olivier Debroise que afirmó: “Cuando [Manuel y Carmen], regresan en 1921 a México, encuentran las puertas cerradas”.⁹

Obregón no sólo apoyó a los Mondragón, permitiéndoles volver a México del exilio, sino liberó sus bienes de la confisca estatal e incluso intervino para resolver incidentes menores como la autorización del regreso del fusil del general Mondragón, que su hijo Manuel Jr. había solicitado desde San Sebastián.¹⁰ De la misma forma la familia Mondragón supo reconocer sin dejar de intercambiar sus atenciones: “Deseo que se sirva Ud. concederme una audiencia, para tener el gusto en primer lugar, de dar a Ud., señor Presidente, mis más rendidas gracias por las bondades que ha tenido hacia mí”.¹¹

8 Ver por ejemplo los murales en el actual municipio de Palma de Mallorca.

9 DEBROISE, Olivier, Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940, México, Océano, 1984, p. 65.

10 Telegrama de Manuel Mondragón Valseca a Álvaro Obregón, San Sebastián, España, 16 de noviembre 1922. AGN, C54 OC, 1210E-E, Legajo n. 1, p.7. AP, Fondo: Álvaro Obregón.

11 Carta de Manuel Mondragón Valseca a Álvaro Obregón, Tacubaya, México,

Desgraciadamente la afirmación de Debroise fue considerada veraz, recuperándose y creciendo en los estudios posteriores: «Rodríguez Lozano era uno de los pintores que realmente se oponía en modo explícito a la vertiente nacionalista. No fue invitado por Vasconcelos a participar en los primeros murales».¹² Y aun en fuentes más recientes aumentó en colorido y fantasía:

José Vasconcelos fue célebre por descartar del proyecto mural a muchos pintores, incluido Manuel Rodríguez Lozano [...] Era poco conocido dentro del ambiente de la plástica nacional, pero sus vínculos familiares, sus propuestas artísticas (considerados por los muralistas como europeizante) y sus críticas a la intervención gubernamental en el quehacer de los artistas, lo descartaron del proyecto vasconcelista.¹³

La voz de Lozano desmiente sin recurrir siquiera a una interpretación: “Vasconcelos se enojó conmigo porque no acepté (realizar un mural). Siempre he creído que los murales deben pintarse en la madurez del artista pues no debe ensayarse sobre el muro, sino sobre las telas y papeles.”¹⁴ El artista no sólo no menciona que Vasconcelos “le cerró las puertas”, sino que acepta haber sido él mismo en rechazar su ofrecimiento, admitiendo sutilmente su impreparación.

15 de Febrero de 1923. AGN, 121- E-E, legajo n. 1. AP, Fondo: Álvaro Obregón.

12 COLORADO, Alfonso, La lección del maestro. Apuntes para una lectura iconográfica de la serie Santa Ana muerta, catálogo de la exposición Manuel Rodríguez Lozano Una revisión finisecular, México, D.F., Museo de Arte Moderno, 12 de marzo- 21 de junio 1988, p. 16.

13 Zamorano Navarro, Beatriz, Manuel Rodríguez Lozano o la revelación de Narciso, cit., p. 23.

14 *Ibid.*, p. 333.

Lozano asimismo, elogió la labor de Vasconcelos considerándolo un ministro excepcional aceptando sin reserva, el “extraordinario impulso a esa solidaridad de clase que donó los auténticos valores mexicanos”.¹⁵ Si Vasconcelos no le encargó decorar muros, sí le otorgó un puesto importante en el proceso de revolución cultural mexicana, nombrándolo (en sustitución de Adolfo Best Maugard), director del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales, auto adulándose por ello con la retórica que lo caracteriza: “se realizó el mejor y mayor ensayo educativo sobre la gráfica de la niñez mexicana, que contenía la clave de la educación psicológica”.¹⁶

Sorprendentemente Rodríguez Lozano parece no haber tenido un momento de mayor compatibilidad que con Vasconcelos en ese momento, una arcadia que quizás nunca volvería a experimentar en su atribulada vida.

II. Intermezzo

La primera noticia que confirma un contacto del artista con la técnica del fresco, nos la entrega una carta, aunque sin fecha pero que con probabilidad la escribió en la segunda mitad de los años veinte,¹⁷ enviada por el artista a su amigo Alfonso Reyes donde manifiesta: “le adjunto la fórmula para el fresco”, excusándose con él por haber “tardado en cumplir lo ofrecido”.¹⁸ Desgraciadamente se conserva la cita pero no la fórmula.

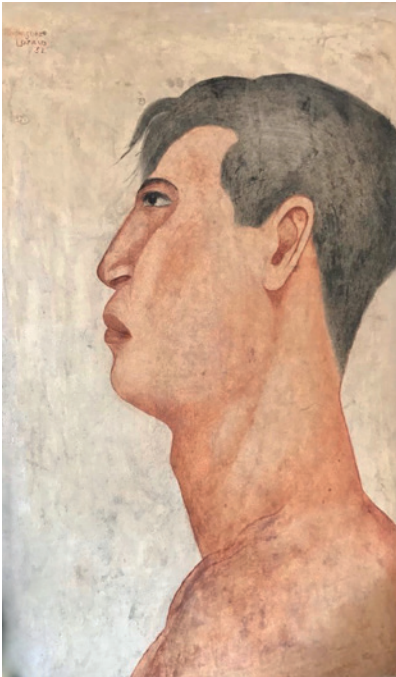
15 Rodríguez Lozano, Manuel. *Pensamiento y pintura*, cit., p. 183.

16 *Íbidem*.

17 Debió ser de los años veinte como el resto de todas las cartas manuscritas conservadas en el archivo de la Capilla Alfonsina.

18 Rodríguez Lozano, Manuel. Carta a Alfonso Reyes, s/f. Expediente Manuel Rodríguez Lozano, Archivo Capilla Alfonsina.

Las primeras obras al fresco que realizó Rodríguez Lozano es de inicios de los años Treinta, tres en total y de pequeño formato, similares a un cuadro sobre muro y no a un mural, tituladas: *Dos figuras* (1931), *Figura de Hombre* (1932) y *Figura de mujer* (1933), las dos primeras son prácticamente idénticas, pintadas sobre el muro del departamento de Francisco Sergio Iturbe en Isabel la Católica, desprendidas cuando el inmueble fue vendido y que pudieran quizás considerarse ensayos para una obra mayor, montadas sobre bastidor.



Manuel Rodríguez Lozano
Figura de Hombre, 1932,
Fresco, 69 x 40 cm,
Colección particular,
Fotografía: Corina Yturbe.



Manuel Rodríguez Lozano
Figura de mujer, 1933,
Fresco, 80 x 51 cm,
Colección particular,
Fotografía: Corina Yturbe.

A diferencia de los ciclos pictóricos al fresco destinados a un espacio público que suponen una interacción casi siempre didáctica e incluso emocional con el espectador, los primeros frescos de Rodríguez Lozano fueron concebidos para un espacio del todo distinto: privado, íntimo.

Gracias a dos fotografías¹⁹ puede reconstruirse la ubicación y el contexto de los frescos. Aparecen simplemente como pequeños cuadros, acomodados sobre un eje vertical en un ambiente con un orden casi conventual, ocupado por distintas obras adicionales perfectamente identificables;²⁰ ya sea suyas como de Mardonio Magaña (bustos escultóricos de pequeñas dimensiones en su mayoría) y Abraham Ángel.

Desde un punto de vista estilístico, Lozano alcanza en esta obra mural, un equilibrio compositivo feliz y breve a la vez, situado entre la etapa mexicanista y “naif” de los años Veintes y aquella “picassiana” de cuerpos ensanchados y volumétricos posterior.

Los tres son retratos de perfil, dos de ellos masculinos e idénticos exceptuando porque uno tiene un añadido de una silueta masculina de espaldas. Definibles quizás “minimalistas”, que manifiestan la mano de un artista maduro, comparable con *Cabeza de Santa Ana muerta* (1933) o el magnífico *non finito*, *Retrato de*

19 Atribuida a Manuel Álvarez Bravo del archivo María Luisa Novelo.

20 Son hoy propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) que la adquirió en lote en 1964 por un precio muy bajo, años después del fallecimiento de Iturbe. –Fueron unas cuarentena de obras (incluyendo dibujos), desde sus primeras obras de 1923 hasta el 1935, incluyendo la famosa serie de *Santa Ana muerta* (1932-1933).

Consuelo (1932) donde la imagen está reducida a la esencia, logrando una dimensión metafísica profundamente poética. Estos trabajos, debieron ser una experiencia importante para la elaboración del mural de Lecumberri con el que guarda distintas asonancias empezando por la esencialidad de la forma y la tonalidad casi monocroma. En este mismo inmueble, Lozano realizaría más de un decenio después el *Holocausto*.



Manuel Rodríguez Lozano

El Holocausto, 1945,
fresco, 8.84 x 6.37 m,
Edificio Jardín, I. La Católica No. 30, D.F.
Aspecto del mural después del restaura-
to, Fotografía: Ricardo Castro,
Cortesía del Taller Restauro y Conservación.



Aspecto de *El Holocausto*, antes del restauro,
Cortesía del Taller Restauro y Conservación,
Dirección: Mónica Baptista
Colaboradores: Evaristo Pérez,
Reyes Hernández, Armando Flores,
Fotografía: Ricardo Castro.

III. La piedad en el desierto

La Piedad en el desierto, 1942, Fresco sobre bastidor metálico móvil, 260 x 230 cm, Museo del Palacio de Bellas Artes.

Lecumberri

No será hasta su encarcelamiento, cuando en condiciones de extrema conmoción emotiva, el artista finalmente dará el paso para realizar un mural como reo en Lecumberri. Una cárcel inaugurada en septiembre de 1900, construida según el concepto “panóptico” de Jeremy Bentham (1748– 1832), con el fin de res-

catar moralmente al delincuente condicionando la extraña arquitectura de su construcción. Las celdas estaban organizadas en crujías, a forma de estrella de siete brazos, que permitía una vigilancia completa desde lo alto de una torre de avistamiento puesta al centro de la “estrella”, donde los guardias podían ver todo sin ser vistos.²¹

Pero a la llegada de Lozano, era un tipo de prisión preventiva y correccional, que había perdido sus objetivos fundantes y, en 1933 habiéndose cerrado la antigua cárcel de Belén, Lecumberri había absorbido su comunidad carcelaria.

Desgraciadamente Rodríguez Lozano es conocido más por sus percances biográficos que por su pintura y en particular el encarcelamiento fue un hecho que sacudió la opinión pública en México; todos los periódicos se ocuparon de un caso considerado entonces una absoluta injusticia, fruto de una intriga, indignando a intelectuales, artistas y políticos que compactos concurreieron a presionar para su liberación y a visitarlo solidariamente.²²

Rodríguez Lozano tomó su cargo como director de la Escuela Nacional de Artes plásticas el 10 de junio de 1938;²³ un puesto que ocupó gracias a la recomendación de su amigo el médico y rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM),

21 Información obtenida en una pequeña muestra dedicada al recinto en el Archivo General de la Nación, sede actual de la antigua cárcel de Lecumberri.

22 Apenas fue trasladado a la penitenciaría, una comisión de pintores y escritores, por conducto del diputado Mario Lasso y otras personas lograron entrevistar al presidente de la República Manuel Ávila Camacho.

23 Sánchez Arreola, Flora Elena. *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 96.

Gustavo Baz²⁴ quien lo operó,²⁵ coleccionó su obra²⁶ incluyendo su retrato.²⁷ Diez días después de haber ocupado el cargo Lozano había despedido a cinco profesores²⁸ por pugnas nacidas por su nombramiento.²⁹ Al día siguiente un grupo de estudiantes de Juventudes socialistas protestaron por el hecho con violencia³⁰ y presumiblemente este mismo grupo fue su opositor a lo largo de su mandato.

Este antecedente refleja la tensión en la escuela desde su ingreso, y como años después terminaría por explotar en un suceso que lo marcará para siempre. Cuando Baz dejó su puesto de rector,³¹ Lozano debió de haber perdido apoyo.

Siendo la cuestión aun bastante vaga en la historiografía del artista, considero necesario reconstruir lo hechos, siguiéndolos conforme se gestaron, utilizando fuentes hemerográficas que

24 Se volvieron ojo de hormiga los famosos cuadros: Excélsior, 24 octubre 1941, pp. 1 y 5.

25 De amibiasis crónica, según Nefero.

26 Gustavo Baz, poseía el cuadro *La alegría de vivir*, y un “óleo” (sin definir más datos), en la exposición Galería Clardecor, que se llevó a cabo del 27 de octubre al 27 de noviembre de 1949. En: Fernández, Justino. Catálogo de las Exposiciones de Arte en 1949. «Suplemento de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1950, p. 25.

27 Retrato de Gustavo Baz Prada, 1947, óleo sobre tela, 96 x 70 cm. Palacio de Minería, Facultad de Ingeniería, Patrimonio Universitario, UNAM.

28 Eduardo Solares, Arturo Solares Ruiseco, Ricardo Bárcenas, Armando Quezada, Cayertano Ruiz de Ibargüen. Sánchez Arreola, Flora Elena. *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, cit., p. 96.

29 Se volvieron ojo de hormiga los famosos cuadros, cit.

30 *Íbidem*.

31 Fue rector del 21 de junio de 1938 al 3 de diciembre de 1940.

permitan una reconstrucción lo más fidedigna posible. El testimonio de Nefero, recopilado en el texto de Jesús Meza León es muy útil para la reconstrucción anímica de ese momento pero no factual ya que presenta incongruencias con los documentos.

¡Es la injusticia más grande!

Lozano había prestado 30 grabados para una exposición en el Colegio de San Nicolás en Morelia y después en la Galería de Arte de la Universidad de la Ciudad de México, entre los cuales tres grabados de Albrecht Dürer y uno de Guido Reni³² valuados según la prensa en 90 mil pesos³³ aunque Lozano redimensionó la cifra entorno a los 34 mil pesos.³⁴ Tales grabados formaban parte del tesoro de la escuela y desde su préstamo no regresaron al depósito “quedaron depositados en los locales de la Dirección de la Escuela, por acuerdo de Rectoría, donde habían estado por más de un año, constantemente mostrados.”³⁵

Lozano había levantado una denuncia³⁶ donde afirmaba que “el 3 de agosto de 1941 durante una huelga capitaneada por Genaro Esquivel que se adueñó del edificio durante dos días, se habían perdido tales obras”.³⁷ Además había solicitado su renuncia ante

32 Las obras eran: La huida de Egipto, el Nacimiento de la virgen, San Jerónimo en su celda, y de Guido Reni, El señor puesto en la tumba.

33 El director de artes plásticas fue encarcelado: Excélsior, 24 de octubre de 1941, pp. 1 y 12. Archivo Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

34 Se volvieron ojo de hormiga los famosos cuadros, cit.

35 Se complica el misterio en torno a la desaparición de los aguafuertes de Durero: Excélsior, 13 de septiembre 1941, p. 1 y 12.

36 Acompañado por el Oficial mayor de la Universidad, Lic. Noriega y del abogado de la misma, Virgilio Domínguez.

37 El director de artes plásticas fue encarcelado, cit.

la Dirección de la Escuela “por motivos ajenos a la desaparición de los grabados”³⁸ “pero fue negada unánimemente por el Consejo Universitario”,³⁹ según afirmó Lozano.

Al mes siguiente el escultor Ignacio Asúnsolo, se había presentado ante la procuraduría para declarar que Rodríguez Lozano los había extraviado antes de la huelga, lo cual determinó su detención.⁴⁰ Asúnsolo refutó haberlo culpado, aclarando que su acusación se limitó a decir que el pintor Carlos Orozco Romero escuchó de los labios de Lozano que los grabados se habían extraviado mucho antes, lo cual Orozco Romero desmintió.⁴¹ Rodríguez Lozano acusó públicamente a Asúnsolo de ser el culpable de su encarcelamiento, confabulando en su contra para ocupar la dirección de la Escuela.⁴²

Se consideró desde entonces que Ángel Torres apodado como “Tebo” –discípulo y amante de Rodríguez Lozano– había sido el posible autor directo del robo junto a dos maleantes, por lo cual había sido detenido en agosto injustamente por un agente de policía en la calle por “vago” deteniéndolo ilegalmente. Gracias a las investigaciones de Luis G. Basurto, después de 15 días de detención lo pusieron en libertad.⁴³

38 Se complica el misterio en torno a la desaparición de los aguafuertes de Durero, cit.

39 Intelectuales y artistas de nombre complicado en el robo de un tesoro del arte: Excélsior, 12 de septiembre de 1941, p.10.

40 *Íbidem*.

41 Se complica el misterio en torno a la desaparición de los aguafuertes de Durero, cit.

42 Moreno Irazabal, Felipe. Rodríguez Lozano tilda de poco hombre a Ignacio Asúnsolo: Excélsior, 25 octubre 1941, p. 12.

43 Intelectuales y artistas de nombre complicado en el robo de un tesoro del arte, cit.

El 23 de octubre de 1941 la procuraduría General de la República lo aprehendió consignándolo al juzgado. Fue una noticia que se venía preparando en los artículos periodísticos desde agosto y no por ello pero dejó de conmocionar a la capital.⁴⁴ Los abogados⁴⁵ del pintor, intentaron solicitar la libertad por desvanecimiento de datos⁴⁶ a través de un amparo “para evitar el acto de prisión formal”⁴⁷ que sin embargo no lograron.

La sentencia fue de peculado dictaminada el 27 de octubre.⁴⁸ Lozano desesperado respondió exclamando: “¡Es la injusticia más grande, no entiendo porqué se me trate así, a mi, que a través de mis obras he tratado de hacer patria! ¡Decididamente no volveré a coger un pincel! Estuvieron presentes al juicio algunos familiares y amigos⁴⁹ que protestaron enérgicamente.

Según los representantes de la sociedad de alumnos, Rodríguez Lozano “nunca tuvo simpatía por la escuela, dedicaba unos cuantos minutos al día y hablando con los de siempre. Protegía algunos individuos que gozaban de sueldos y eran verdaderos dueños de la escuela, a quienes calificaba de genios y mejores pintores del mundo”.⁵⁰

44 *Ibidem*.

45 Ruiz Esparza y Octavio Medellín Ostos.

46 Quizá recusen al juez que decretó formal prisión del pintor Lozano: *Excelsior*, 28 de octubre 1941, pp. 1 y 12.

47 Pruebas en pro de Rodríguez Lozano: *Excelsior*, 29 de octubre 1941, pp. 1 y 8. Archivo Museo de Arte Moderno.

48 Formal Prisión del director de artes plásticas, 27 de octubre 1941, pp. 1 y 12.

49 *Ibidem*. Entre estos el artículo menciona a: Rodolfo Usigli, Antonio Ruiz “El Corcito”, Jesús Guerrero Galván, Manuel Álvarez Bravo, José Bergamín y Luis G. Basurto.

50 Quizá recusen al juez que decretó formal prisión del pintor Lozano, cit.

Para otros en cambio, durante el mandato de Lozano se reorganizaron las carreras de maestro en artes plásticas y los cursos nocturnos de carteles y letras, destinados a obreros, e incorporó a la planta de maestros a los pintores Julio Castellanos, Jesús Guerrero Galván, al escultor Luis Ortiz Monasterio y a Manuel Álvarez Bravo, quienes orientaron a sus discípulos en nuevas tendencias. En 1939 se editaron las monografías de *Escultura Tarasca* e *Imaginería Colonial* y se publicaron cuatro números de la revista *Artes Plásticas*.⁵¹

Los grabados no volvieron a aparecer, según Nefero, hasta el día 4 de junio de 1963 en ocasión de una exposición individual del artista en la Galería Novedades.⁵² «El rotativo premió a Manuel con una exposición retrospectiva de su obra en la galería de sus instalaciones».⁵³

La piedad en el desierto

Rodríguez Lozano salió de la cárcel después de cuatro meses por un delito que según sus abogados debió haberle costado por lo menos 6 años de prisión. Rodríguez Lozano tuvo siempre un contacto cercano con el poder permitiéndole un trato privilegiado en la cárcel, entre ellas la presencia de Nefero para acudirlo en lo necesario, gracias al cual podemos saber los detalles en la génesis de la obra transmitida por Nefero que la vivió personalmente.

51 La escuela Nacional de Artes plásticas. Hoja suelta guardado en el archivo de Laura González Matute.

52 Este dato es incompatible con la detallada lista de exposiciones anuales coordinada por Justino Fernández y publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Por lo menos no hay registro de una exposición individual del artista ese año.

53 Meza León, Jesús. *Raigosa y Nefero: rescate y actualidad de dos pintores mexicanos*, cit., p. 143.

La Piedad de Lozano nace de la rabia del artista por el agravio sufrido, pero también como motor de denuncia contra sus enemigos como un instrumento de visibilidad pues atrajo a los periódicos y permitió hacer presión para su liberación. No es una imagen religiosa, sino la virgen es una representación “laica” del pueblo de México, y el Cristo es Lozano mismo. Fue pintada en el pabellón de tuberculosos y realizada con la ayuda de un maestro yesero reo (“Chaplin”) y de Antonio Ruiz “El Corcito” que le explicó como trasladar su dibujo a las dimensiones del mural utilizando el cuadriculado.⁵⁴

Fortuna crítica

Sobre esta obra escribieron intelectuales destacados que sin embargo no aportaron una lectura crítica sustancial. Paul Westheim hace un análisis formal de la obra, señalando elementos evidentes como: la composición piramidal (resaltada por el rebozo de la virgen), la rigidez de los cuerpos, la suprema parquedad en los recursos expresivos, y los tonos fríos y opacos.⁵⁵ Del texto de José Bergamín literariamente exuberante pero insustancial, cabe rescatar la valoración del sustrato mexicanista del cuadro; la aportación quizás más interesante porque no existe ningún elemento atributivo que lo denuncie aunque también Westheim lo subrayó. Para el escritor español la obra “no explica México sino lo expresa: lo dice”⁵⁶ ¿En qué forma?

54 Meza León, Jesús. *Raigosa y Nefero: rescate y actualidad de dos pintores mexicanos*, cit. p. 94.

55 Westheim, Paul. *Revista de la Universidad de México*, vol. VIII, núm. 11, julio 1954, p. 2 y 12.

56 Bergamín, José, *La Piedad’ Un fresco de Rodríguez Lozano en la penitenciaría del DF*. *Ars: Revista mensual*, México, 1, no.3, marzo 1942, pp. 50-51.

Por su parte Luis Cardoza y Aragón manifestó su contrariedad respecto a la obra sin medios términos: “con respecto a la famosa ‘Piedad’, difiero de las opiniones favorables de algunos, quienes afirman que representa una de sus obras más sobresalientes. A mí, no me seduce; es un bodrio.”⁵⁷

El mural de Rodríguez Lozano magnifica sus carencias técnicas respecto al formato pequeño y al clasicismo del tema, haciendo inevitable una confrontación apocada con las grandes obras del renacimiento. La opinión *tranchant* de Cardoza tiene su verdad, es innegable la rigidez de la obra, la ausencia completa de perspectiva que la hacen plana y bidimensional, como un “primitivo del siglo XX”.⁵⁸ Parecen figuras recortadas y pegadas sobre un fondo neutro y una línea del horizonte tan alta que resulta opriente. Es una obra con diversos defectos técnicos como la largueza excesiva de los brazos (aunque muy probablemente propositiva), los glúteos “cortados” del “Cristo”, la mano izquierda de la “virgen” que además, no se entiende si está parada o sentada.

Pero su fuerza está en la lírica de los tonos monocromos, y sobre todo en la efectividad para transmitir el dolor, que es seco, hondo. Un tema que emerge por primera vez con *El velorio* (1927), aunque a partir de la serie de *Santa Ana muerta* (1932) lo profundiza volviéndose permanente en los años cuarenta.

La obra en la cárcel debió tener un efecto de gran impacto. Sin embargo su nuevo alojamiento aunque prestigioso y justo, no

57 Cardoza y Aragón, Luis. *El río: novelas de caballería*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 566.

58 Referido a los prerrenacentistas como Cimabue o Giotto por ejemplo. El manuscrito encontrado en un archivo no tenía ni fecha ni autor.

está adecuadamente valorizado. La enormidad del espacio, la mala iluminación, la muestran arrinconada y minúscula respecto a los enormes y viriles murales del Palacio de Bellas Artes. Es una obra que debe admirarse en el silencio, en un espacio recogido, en la penumbra quizás con una luz potente que la valorice.

Desprendimiento del mural La Piedad en el desierto

Éste apartado tiene la intención de recuperar la memoria de un evento que impidió la desaparición del mural por el degradado que le incumbía. Fue desprendido por Tomás Zurián⁵⁹ y un colaborador, y llevado al Palacio de Bellas Artes.

Es gracias al preciado testimonio de Zurián que en una entrevista⁶⁰ deja constancia de éste proceso, gracias al cual puede entenderse el nivel de degradado en el que había caído el mural, transcurridos veinticinco años de su creación, así como la implicación simbólica que llegó a tener entre los presos, y la completa atrofia del pintor imposibilitado a restaurarlo.

«El mural fue pintado en un área del penal en donde las familias visitaban a los presos y se dice que varias veces se sorprendió, e inclusive se toleró, que las mujeres colocaran veladoras a esa venerada imagen (vox populi). Un día por ampliaciones de esa prisión fue demolida esa zona y ahí se construyó un Centro Psiquiátrico para atención de los internos, quedando el mural

59 Zurián era en ese entonces jefe del Taller de Restauración de Pintura Mural en el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas (CNCOA) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

60 Entrevista a Tomás Zurián por Alejandra Ortiz, en distintas sesiones, realizada en abril 2012. Para volver la entrevista más fluida al lector se ha eliminado la modalidad de pregunta y respuesta.



Inauguración de *La piedad* restaurada y colocada en el Palacio de Bellas Artes en 1967, Al centro Manuel Rodríguez Lozano, a su izquierda Tomás Zurán, Colección Tomás Zurán.

durante varios años a la intemperie. Lluvia, sol y olvido comenzaron a deteriorarlo, hasta el 1965, cuando siendo yo jefe de Restauración de pintura mural del INBA, me buscó Víctor M. Reyes,⁶¹ para comunicarme que sabía que un mural de Rodríguez Lozano en Lecumberri, se estaba destruyendo. De inmediato hablé con autoridades del penal para dictaminar el fresco. Mi estudio con-

61 Víctor Reyes fue Pintor y pedagogo, fue durante años director técnico del INBA.

cluyó que el mural debería ser desprendido del muro, llevarlo a los talleres del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas (CNCOA) para transportarlo a un nuevo soporte a base de fibra de vidrio y resinas epóxicas y someterlo a un proceso general de restauración, hasta su total recuperación.

«El mural había quedado excluido de la nueva construcción, y se encontraba en una especie de pasillo destechado de unos tres por 10 metros. Se tomaron fotografías del mural *in situ* con detalles de los deterioros. Levantamos un pequeño andamio frente al mural. Comenzamos los preparativos para el desprendimiento. Hicimos limpieza de capas de polvo, eliminación de sustancias grasas y consolidación de la película de color del mural que se había debilitado por estar a la intemperie.

«El sistema empleado fue el de strappo, es decir un desprendimiento exclusivo de la capa de color, que es tan delgada como el grueso de un ala de mariposa, y esto solo era posible pegando una tela muy fina por encima de todo el mural, y sobre esta una tela mas gruesa, ambas adheridas con cola muy densa de carpintero. Finalmente desprendimos el mural lo enrollamos y lo trasladamos al CNCOA. En el Centro de restauración procedimos a colocar nuevas telas sobre el reverso de la pintura pero ahora por medio de adhesivos de origen sintético.

«Cuando las nuevas telas secaron, eliminamos las que usamos durante el desprendimiento, y el mural volvió a ser visible. Se aplicó este fresco sobre un soporte de fibra de vidrio y resinas epóxicas y el mural, antes con nado a su lugar de origen, ahora podría ser reinstalado en donde se quisiera. Realizados nuevos procesos de limpieza, consolidación del color y resanado de par-



Manuel Rodríguez Lozano

La Piedad en el desierto, 1942,

Fresco sobre bastidor metálico móvil, 260 x 230 cm,

Museo del Palacio de Bellas Artes,

Fotografía que muestra el estado de deterioro que

había alcanzado. Proceso del desprendimiento,

Colección Tomás Zurrián.



Tomás Zurián con *La piedad*
apenas desprendida,
Colección Tomás Zurián.

tes faltantes, (el pie izquierdo de la mujer lo habían destruido) todo quedó listo para la más delicada tarea, que consistía en reintegrar color, exclusivamente en las partes faltantes, sin tocar en absoluto la pintura original, para así recuperar la unidad del tejido figurativo de la obra. Al director del centro de restauración en esa época Adrián Villagómez, se le ocurrió que fuera el mismo Rodríguez Lozano quien hiciera esta intervención.

El artista observó detenidamente su mural, nos vio por un momento, siguió el silencio de unos minutos y finalmente habló:

«Declino la propuesta que me hacen, tengo muchos años que no pinto, dejé de hacerlo por múltiples razones, pero lo cierto es que no podría ni deseo hacerlo. Les propongo que se encargue de ese trabajo mi discípulo Ignacio Nieves Beltrán «Nefero», que fue durante años mi ayudante y conoce bien mi técnica».

Se presentó Nefero con su fajo de pinceles, una caja dividida en 12 cajoncitos llenos de pigmento. Le proporcionamos el aglutinante adecuado para aplicar el color y lo dejamos solo en su labor, misma que comenzó con gran entusiasmo. No contento con lo que pasaba una hora más tarde me acerqué al mural y aquello era un verdadero desastre, con grandes pinceladas Nefero aplicaba rojos, naranjas amarillos, densos azules, verdes intensos, sobre una pintura cuyas características cromáticas eran la transparencia, las combinaciones exquisitas de color y la poderosa sobriedad. Llamé rápidamente al maestro Villagómez para contemplara el desastre. Se aterrorizó cuando vio lo que hacía Nefero, por lo que le propuso suspender el trabajo.

Por fortuna el aglutinante que le dimos a Nefero para que aplicara el color era reversible, por lo cual pudimos eliminar sin gran esfuerzo todo lo que había hecho, y a partir de aquel momento los restauradores nos hicimos cargo de la total reintegración cromática de las lagunas faltantes.

«Finalmente el mural La piedad en el desierto, quedó totalmente restaurado. Nuestro trabajo fue muy profesional, el fresco conservó toda su autenticidad, y las intervenciones que hicimos se supeditaron siempre al respeto máximo de las intenciones estéticas y cromáticas de Manuel Rodríguez Lozano.

«Una mañana Manuel llegó para ver el mural completamente terminado. Sin grandes expresiones de alegría encomió la restauración. Entonces el maestro Villagómez, le sugirió que firmara el mural, lo que sorprendió a Rodríguez Lozano pues el mural nunca había estado firmado. El maestro Lozano, declinó firmar el mural, diciendo que no podría porque ya no tenía control sobre el pincel. Propuso a Villagómez con una incitante sonrisa, que firmara por él, y así lo hizo.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos

Archivo Municipal del Ayuntamiento de San Sebastián.

Dirección General de Archivo e Historia de la Secretaría de la Defensa Nacional, Archivo Local del Colegio Militar. Fondo Archivo de Cancelados, 38624 112/22, Bóveda XI-112122.

Libros

Cardoza y Aragón, Luis. *El río: novelas de caballería*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Colorado, Alfonso. *La lección del maestro. Apuntes para una lectura iconográfica de la serie Santa Ana muerta*. Catálogo de la exposición Manuel Rodríguez Lozano Una revisión finisecular, México, D.F., Museo de Arte Moderno, 12 de marzo- 21 de junio 1988.

Debrouse, Olivier. *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940*, México, Océano, 1984.

Fernández, Justino. Catálogo de las Exposiciones de Arte en 1949. «Suplemento de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1950.

Meza León, Jesús. *Raigosa y Nefero: rescate y actualidad de dos pintores mexicanos*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2007.

Rodríguez Lozano, Manuel. *Pensamiento y pintura*. México, D.F., Imprenta Universitaria, 1960.

Sánchez Arroyo, Flora Elena. *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Zamorano Navarro, Beatriz, Manuel Rodríguez Lozano o la revelación de Narciso. México, D.F., Teoría y práctica del arte, 2002.

Hemerografía

Bergamín, José. *La Piedad' Un fresco de Rodríguez Lozano en la penitenciaría del DF*. Ars: Revista mensual, México, 1, no.3, marzo 1942.

El director de artes plásticas fue encarcelado: Excelsior, 24 de octubre de 1941, pp. 1 y 12. Archivo Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

Intelectuales y artistas de nombre complicado en el robo de un tesoro del arte: Excelsior, 12 de septiembre de 1941, p.10.

Moreno Irazabal, Felipe. Rodríguez Lozano tilda de poco hombre a Ignacio Asúnsolo: Excélsior, 25 octubre 1941, p. 12.

Pruebas en pro de Rodríguez Lozano: Excélsior, 29 de octubre 1941, pp. 1 y 8. Archivo Museo de Arte Moderno.

Quizá recusen al juez que decretó formal prisión del pintor Lozano: Excélsior, 28 de octubre 1941, pp. 1 y 12.

Se complica el misterio en torno a la desaparición de los aguafuertes de Durero: Excélsior, 13 de septiembre 1941, p. 1 y 12. Archivo Museo de Arte Moderno.

Westheim, Paul. Revista de la Universidad de México, vol. VIII, núm. 11, julio 1954, p. 2 y 12.

ALEJANDRA ORTÍZ CASTAÑARES

Florenia, Italia

alejandraortiz@libero.it

Historiadora del Arte (Licenciatura en la Università degli Studi di Firenze, maestría y doctorado en la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla). Periodista cultural para el periódico *La Jornada* desde el 2007. Ha escrito ensayos en distintas revistas académicas europeas. Próximamente será publicado *Manuel Rodríguez Lozano: A Mexican artist at André Lhote's Academy* por la Universität Innsbruck en colaboración con la Istanbul Technical University. Actualmente colabora en el proyecto de la Enciclopedia dell'Arte contemporanea (sección México) para la Enciclopedia Treccani. El propio campo de estudio es el arte mexicano del siglo XX, en particular sus puntos de encuentro con el arte internacional. Su próximo libro dedicado a Manuel Rodríguez Lozano será publicado en abril del 2020 por el Fondo de Cultura Económica.

Los murales de Rodolfo Morales en el Palacio Municipal de Ocotlán

Mtra. Gloria

Hernández Jiménez



La vida de un pintor empieza al menos dos veces, cuando nace, como con cualquier ser humano, y, luego, cuando, habiendo decidido su destino de creador de imágenes, pinta una primera obra significativa. A Rodolfo Morales (1925-2001) le sucedió esto con su primer mural, realizado en su natal Ocotlán de Morelos, en Oaxaca. Antes de avanzar sobre éste, que es el tema central del presente trabajo, aunque todavía en su versión de primer informe de investigación y aproximación, debo hacer una breve semblanza de Morales.

El célebre pintor ocoteco fue hijo de Ángel Morales, de oficio carpintero, y de Rufina López, maestra de primaria; tras una infancia y adolescencia en vida familiar alegre y modesta, el joven Rodolfo, de 24 años de edad, decidió venir a la capital del país para estudiar pintura en la Academia de San Carlos, donde al parecer no recibió muy buen trato de sus compañeros; pero concluyó sus estudios y obtuvo la oportunidad de ser profesor de dibujo en la Preparatoria número 5 de la UNAM. Su vida de profesor en esa escuela le llevó a conocer a Geles Cabrera, también maestra y escultora, una de sus primeras admiradoras y promotoras; a iniciativa de ella recibió la encomienda de hacer un mural en el auditorio de aquella preparatoria, y también Geles fue quien le gestionó una exposición individual en la galería Casa de las Campanas en Cuernavaca, a mediados de la década de los años setenta, muestra que resultó muy importante para la difusión de su trabajo, porque el mismo Rufino Tamayo visitó la exposición e hizo comentarios favorables, que, a decir del mismo maestro Morales, impulsó su carrera y reconocimiento nacional e internacional.

El sueldo de profesor universitario le permitió realizar viajes al extranjero que mucho le emocionaron y contribuyeron a su con-

firmación personal como pintor, especialmente en 1969, cuando viajó por Europa y Estados Unidos; y para 1974 visitó el sur del continente americano, declaró que esa aventura le resultó especialmente significativa por su identificación con los pueblos y culturas de países como Bolivia y Perú.

La producción del maestro Morales es abundante en obra de caballete, y en cuanto a murales se tiene registro de siete, realizados unos en la ciudad de México y otros en Oaxaca: Palacio Municipal de Ocotlán de Morelos, Oaxaca (1954), “Viernes del mercado”, técnica al fresco sobre muro directo, 115 m²; Escuela Preparatoria #5 de la UNAM (1962), en el auditorio del plantel, 68m², técnica al fresco; Palacio Municipal de Ocotlán de Morelos, Oaxaca (1980), la segunda parte, técnica en acrílico, 285m²; Hotel Royal de Pedregal de la ciudad de México (1994), “Los que llegan con sus recuerdos y los que van con sus flores”, 114m²; Palacio de Gobierno de la ciudad de Oaxaca: “Los colores de Oaxaca”, “Oaxaca contra los invasores” y “Zócalo de Oaxaca” (1996), 21.10 m², salón de pinturas; Metro Bellas Artes de la ciudad de México: “La visión de Francia en México” (1998), 140 m²; Televisión Azteca s/f; El Colegio de México, s/f.

Tema aparte es el compromiso y trabajo de Morales con el rescate del legado cultural novohispano, a través del que estableció lazos con la cultura local de Oaxaca, al mismo tiempo que brindó capacitación y trabajo a miembros de las comunidades de los templos en donde su Fundación llegó a rescatar y restaurar los muebles e inmuebles de esos importantes sitios, entre los que se cuentan: Santo Domingo Ocotlán, Santa Ana Zegache, San Pedro Taviche y San Baltazar Chichicápam. A propósito de esta labor él explicó: “He encontrado en qué emplear el dinero, creo que es lo único que tienen estos pueblos, es la iglesia donde no se

discrimina, el pueblo sufre tantas humillaciones por el rico..., en la iglesia es el único espacio donde están junto al rico. Yo aunque nací en la iglesia católica no soy católico activo, no soy un creyente..., pero creo que el pueblo es lo único que tiene, esos espacios para convivir, si tienen interés artístico, pues por eso lo hago.” (Penth; 1999: 6/7, min 2:48)

La formación académica de Rodolfo Morales lo llevó a aprender muchas técnicas y estilos que asimiló, repitió y dominó con maestría, destacando especialmente en el dominio del dibujo, la prueba de esta primera fase de su trabajo se aprecia precisamente en el mural: “Viernes del mercado” que realizó en técnica al fresco sobre el muro sur de la sala del Cabildo del Palacio Municipal de Ocotlán. El entonces presidente municipal le pidió al pintor que hiciera un mural en el que se mostrara el espíritu de su pueblo, una encomienda que aceptó y tardó tres años en concluir, la solicitud del trabajo a realizar formaba parte del proyecto de las celebraciones para el IV centenario de la fundación de Ocotlán. (Vergara, 2014)

El conjunto mural en Ocotlán

El Palacio Municipal de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México, se encuentra en el centro del poblado, entre las calles de Benito Juárez, Maximiliano Amador y 16 de septiembre. Las dimensiones del mural en la información proporcionada directamente por la Fundación Cultural Rodolfo Morales A.C, indica que todo el conjunto mural en su totalidad tiene 400m², se precisa que el muro Sur mide 115m² contando sólo la obra realizada entre 1953 y 1956; en tanto que la decoración elaborada entre 1978-1980 y dispuesta en los muros Norte, Poniente y Oriente, así como en puertas, vanos, jambas, plafón y rodapié (de todo el salón) integran 285m².

En el muro Sur se concentran imágenes de las actividades económicas más importantes realizadas por la comunidad a lo largo de su historia; el estilo bien coincide con lo que se ha llamado la Escuela Mexicana de Pintura, con una composición que se organiza en tres planos de profundidad, al frente, en primer plano y de izquierda a derecha, se despliegan escenas con actividades de la minería, la cosecha, la vendimia, en el famoso mercado de Ocotlán y trabajos de artesanía, todo en un ambiente bullicioso, que, para quien ha estado allí en viernes de mercado, nos evoca los olores, sabores, colores y decires entre español, zapoteco, mixteco y más; en la representación de las personas, destacan sus rasgos físicos, niños, hombres, mujeres, ancianos con ese tono oscuro de la gente tostada al sol cálido e intenso del Valle de Oaxaca. En el segundo plano de composición un amplio espacio del campo intervenido por el trabajo de cultivo, para finalmente cerrar la amplia visión en perspectiva con las lejanas montañas y el azul del cielo.

En palabras de Morales, respondiendo a qué cosa es un mural: “...el mural que pinté en Ocotlán, en el Palacio Municipal, en realidad no sabía enteramente lo que era un mural mío. No entendía cómo se hicieron los murales que había contemplado en la ciudad de México, de Orozco, Rivera, la esencialidad de la unión entre la arquitectura y la pintura, hasta que fui a Europa..., el día que entré a la biblioteca del Vaticano me di cuenta lo que es un mural. El mural debe ser una solución decorativa, que tiene que integrarse al espacio, respetar una puerta, digamos, porque es una puerta que está allí. Lo mismo sentí en la Casa de los Misterios en Pompeya, o en Cacaxtla, para no ir más lejos, en Tlaxcala... Es que los muralistas no entienden que no son dios, que hay que pintar sobre lo ya creado” (Mendoza; 2000)



Rodolfo Morales
*Conjunto mural en el
Palacio Municipal de Ocotlán,
Muro sur.*

Y sería 22 años después que Rodolfo Morales continuaría la realización del conjunto mural de Ocotlán, después de sus viajes al extranjero; poblando todos los espacios de la sala del cabildo en su totalidad. En la segunda fase, iniciada en 1978, se nota el salto temporal y de aprendizaje, el desarrollo de un estilo propio y único, pero al mismo tiempo típicamente oaxaqueño y mexicano. Un mundo de paisajes inspirados en las geografías y el clima de Oaxaca; figurativos, pero ya no realistas como fue su primer mural, espacios amplísimos con arquitecturas de edificaciones bajas y anchas, de muros gruesos con soportes de columnas y arcos, precisamente al estilo de las casas, exconventos e iglesias del período novohispano, y que se han conservado, restaurado, reconstruido o replicado y perviven. Esos escenarios los ha poblado el pintor con las mujeres que son las protagonistas en su mundo: “Las mujeres son para Morales el verdadero sostén de la sociedad en el pueblo. En sus pinturas son ellas las que tejen las redes de la vida social y que a pesar de su vitalidad están siempre envueltas en un halo de melancolía” (Penth; 1999: 5/7, minuto 3:35) Y el maestro se explica diciendo: “Creo que México es un país de matriarcado, la mujer es la que domina más que el hombre. Y es una cosa también un poco rara que la mujer está más allegada a la religión que el hombre, el hombre está más a la cosa de la violencia, el licor, golpearse con sus compañeros” (Penth; 1999: 5/7, min 3:55-4:26).

Sobre el muro Oriente, la representación es un pueblo con edificios y gente, escena de día, pero lo inquietante es el cielo atravesado en su totalidad por un cuerpo de rostro femenino envuelto en su mortaja, así vemos flotando sobre la vida a la muerte. En tanto que en el muro Poniente destacan elementos patrios como grandes banderas mexicanas, el escudo con su águila sobre el



Rodolfo Morales
*Conjunto mural en el
Palacio Municipal de Ocotlán,
Muro oriente.*



Rodolfo Morales
*Conjunto mural en el
Palacio Municipal de Ocotlán,
Muro poniente.*

nopal, una imagen emblema de identidad político cultural dispuesto en primer plano y de grandes dimensiones, que domina sobre el fondo del paisaje; y en el muro Norte se distribuyen distintas escenas de tipo más imaginario, entretejidas con actividades cotidianas realizadas por mujeres, de tal modo vemos una típica banda de música oaxaqueña, mujeres sentadas en sillas de madera y mimbre, mirando al espectador mientras sostienen en sus manos grandes charolas con viandas que parecen ofrecer. Mujeres ángeles, mujeres sombras y todo el conjunto poblado de perros, canes compañía y guardianes de un mundo femenino de placeres y misterios por desentrañar.



Rodolfo Morales
*Conjunto mural en el
Palacio Municipal de Ocotlán,
Muro norte.*

El trabajo de Morales lo han clasificado con muchos nombres: realismo mágico, pintura metafísica al estilo de Giorgio de Chirico, por los amplios espacios con solitarios elementos arquitectónicos, o incluso le encuentran coincidencias con Chagall o Tamayo, por el particular uso de los colores. Entre las muchas entrevistas que tuvo con su amiga María Luisa Mendoza, ella le interrogó sobre sus influencias y la respuesta reunió a: María Izquierdo, Amelia Peláez, Torres García y Figori. Y es verdad que en la obra de estos grandes artistas con quienes se le ha relacionado a través de la apreciación de su obra, se pueden encontrar detalles de evocación, pero al final se impone el estilo propio y único de Rodolfo Morales, a quien también han llamado el señor de los sueños, sus sueños.

Restauración y Conservación

En el año 2002, con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, se aplicó al mural una restauración para resolver el daño causado por la humedad que aumenta en época de lluvias y que a lo largo de los años fue afectando la parte trasera del inmueble, principalmente en el muro Sur, que es soporte del mural más antiguo. Se colocaron rejillas al pie de los muros para darles mayor ventilación y atajar la humedad. (Vergara, 2014)

Porque la vida de un mural requiere de mantenimiento y conservación, así fue que, después de 12 años, se impuso la necesidad de una nueva intervención. Después de casi un año entero de gestiones entre varias instancias gubernamentales e instituciones civiles, del 21 de noviembre de 2016 a enero de 2017, inició la primera parte de la restauración; en la que se realizaron trabajos de albañilería, que consistieron en aislamiento de humedades, consolidaciones y liberaciones de aplanados; su

costo se estima en medio millón de pesos. La segunda etapa inició el 16 de noviembre de 2017, se presentaban desprendimiento de pintura y decoloración de los pigmentos, zonas con fisuras y otras donde el recubrimiento de la pared se había desprendido. Al parecer, el costo ascendió a 2 millones de pesos.

La coordinación de un grupo de siete restauradores estuvo a cargo de Jorge Herrera Castillo. Los procedimientos llevados a cabo fueron de estabilidad de estratigrafía, es decir, consolidación del muro. Tras la restauración se requieren medidas de preservación para lograr la efectiva estabilización de los muros, y para evitar que se siga filtrando humedad, un riesgo permanente, si se toma en cuenta que el manto friático del lugar se encuentra a 50 o 40 centímetros de la superficie.

El presidente de la Fundación Cultural Rodolfo Morales A. C., Alberto Morales Sánchez, declaró que se invirtieron dos millones 200 mil pesos, entre la obra civil y pictórica; fueron varias instancias las que participaron aportando recursos, la propia Fundación Cultural Rodolfo Morales, la Fundación Alfredo Harp Helú, la Secretaría de las Culturas y las Artes, el municipio de Ocotlán de Morelos y la Cámara de Diputados local. El conjunto mural fue reabierto al público en mayo de 2018 y a finales del mismo año fue declarado por el Congreso Local como Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca.

Conclusión

Este texto es un breve primer informe de investigación, para la revista *Reflexiones del muralismo en el siglo XXI*, acerca de la trayectoria de Morales y está centrado en la descripción física de su obra mural en Ocotlán. La intención de quien escribe es desarro-

llar más ampliamente el trabajo de descripción e interpretación de las imágenes representadas en el mencionado conjunto mural. He de agregar aquí que en mi rastreo no he localizado archivos que concentren de manera íntegra la reproducción fotográfica ni videográfica de los murales, yo misma he visitado en varias ocasiones el sitio, pero es muy difícil tomar registros sin el debido equipo profesional y sin permisos oficiales; también he detectado incongruencias en fechas, todo lo cual requiere un trabajo de rastreo de información más amplio y meticulado, que empieza ya por localizar archivos personales y legales que esclarezcan la información que aquí por ahora he concentrado y les comparto.

Agradezco especialmente a la Fundación Cultural Rodolfo Morales A.C., haberme facilitado los datos sobre las dimensiones del conjunto mural en el Palacio Municipal de Ocotlán y 5 registros fotográficos de la obra después de su restauración.

Fuentes de información

--“Encienden la llama de la esperanza cultural en el mural de Morales”, Cuarta Plana, 4 de noviembre, 2018

<http://www.cuartaplana.com/2018/11/Encienden-Llama-de-la-Esperanza-Cultural-en-el-Mural-de-Morales/>

--Fundación Cultural Rodolfo Morales A.C

http://www.fcrom.org.mx/rodolfo_morales

--Galería Arte Oaxaca

<http://artedeoaxaca.com.mx/autores/autor/46>

--Historia de Ocotlán de Morelos

<http://karii-101.blogspot.com/2012/10/historia-de-ocotlan-de-morelos.html>

--Mejía, Lisbeth., "Oaxaca recupera mural de Rodolfo Morales", El Imparcial 31 de enero de 2018.

<http://imparcialoaxaca.mx/arte-y-cultura/118262/oaxaca-recupera-mural-de-rodolfo-morales/>

--Mendoza, María Luisa (2000), "Rodolfo Morales: dádivas quebrantan penas" en *Rodolfo Morales*. Fundación Alejo Peralta y Díaz Ceballos, México.

--"Oaxaca expone un mural del pintor Rodolfo Morales" televisa.News, 26-08-2018.

<https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/patrimonio-oaxaca-mural-rodolfo-morales/>

--Penth, Boris (1999), *Un camino al cielo. Rodolfo Morales*. Documentary by Tempomedia Filmproduktion Düsseldorf.

<https://youtu.be/7bHv3kZdDxo> 2/7, 8:18 min.

<https://youtu.be/FCdxtx-OL10> 5/7, 8:19 min.

<https://youtu.be/X7VwiDulsDQ> 6/7, 6:56 min.

https://youtu.be/_GoGZngAViI 7/7, 6:50, min.

--Pérez, Karina. "Vive Morales en Ocotlán, Oaxaca", 5-09-18

<https://www.nvinoticias.com/nota/91985/vive-morales-en-ocotlan-oaxaca>

--Ricárdez, Maira "El proyecto plantea el rescate integral que incluye el edificio del Palacio Municipal", Cero noticias. Organización Radiofónica de Oaxaca. 10 de febrero de 2015.

<http://www.ororadio.com.mx/2015/02/rescataran-mural-de-rodolfo-morales-en-su-natal-ocotlan/>

--Rodolfo Morales Maestro de los sueños. Proceso, 5-junio, 2006.

<https://www.proceso.com.mx/218309/rodolfo-morales-maestro-de-los-suenos>

--Rodolfo Morales, MAESTRO OAXAQUEÑO. Secretaría de cultura, junio, 2013,

<http://cultura.hidalgo.gob.mx/rodolfo-morales-maestro-oaxaquenno/>

--Rodolfo Morales, el señor de los sueños. Secretaría de Cultura, Prensa. 17, junio, 2014.

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/rodolfo-morales-el-senor-de-los-suenos>

--Rodríguez, Antonio (2000) "La nostálgica compañía de la soledad" (1981) en *Rodolfo Morales*. Fundación Alejo Peralta y Díaz Ceballos, México.

--"Unión de esfuerzos para rescatar mural de Rodolfo Morales", Oaxacca Digital, Revista digital de noticias. 27 de enero, 2015

<http://oaxaca.me/union-de-esfuerzos-para-rescatar-mural-de-rodolfo-morales/>

--Vergara, Oscar, "En riesgo mural de Rodolfo Morales en Ocotlán", en Tucán Periodismo del nuevo siglo, 11-junio, 2014.

<https://revistatucan.com/cultura-y-mas/en-riesgo-mural-de-rodolfo-morales-en-ocotlan/>

Las fotografías que acompañan este artículo tienen todos los Derechos Reservados para la Fundación Cultural Rodolfo Morales A.C.

GLORIA HERNÁNDEZ JIMÉNEZ

Es licenciada en Ciencias de la Comunicación y cuenta con estudios de maestría en Estudios Latinoamericanos, por la Universidad Nacional Autónoma de México, ambas especialidades en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Profesora en la misma institución y otras dependencias como FES-Aragón y la Facultad de Filosofía y Letras.

Entre 2006 y 2011 colaboró en el programa de radio: *La feria, carrusel cultural*, en la sección: ¿Qué dicen los críticos? estación Horizonte 107.9 del Instituto Mexicano de la Radio. Ha sido asesora en curaduría de arte con perspectiva de género, y gestión cultural, para Bancomex, y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte COMUARTE-

México, en el período 2007-2008. Desempeñó el cargo de Secretaria General de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en México entre 2005-2009.

Ha escrito en periódicos y revistas como: *La Jornada*, *Debate Feminista*, *La Correa Feminista*, *Etcétera* y *Las Genaras*.

Entre sus publicaciones: "Teoría(s) e Historia(s) Queer", en *Cultura y Género. Expresiones artísticas, mediaciones culturales y escenarios sociales en México*, coordinado por Elvira Hernández Carballido y publicado por CONACULTA, 2011. Otro texto: "Beatriz Zamora", en *EL NEGRO*. Obra de la pintora mexicana Beatriz Zamora. CONACULTA. México 2006. Y el ensayo: "Mujer y sociedad contemporánea", en *Transparentes*, publicado por el Ateneo de Madrid. España 2007. Y "Muerte de todos. Ofrenda de participación. Una pieza de Eloy Tarcisio", en *La crítica de arte en el contexto de los discursos estéticos contemporáneos*. Memorias de las segundas Jornadas de Crítica de Arte, organizadas por AICA-México y el Gobierno de Yucatán, México, en 2009.

Y como parte del equipo de investigación Chorchilla Chillys Willys: *El chante de la raya. Informe sobre el grafiti hip-hop en la ciudad de México*, publicado en *Cultura Escrita y Sociedad*, Universidad de Alcalá de Henares, España, abril 2009.

Enero 2019

La gran controversia Rivera-Siqueiros

Lic. Sara Mariana

Benítez Sierra



El movimiento muralista mexicano está fuertemente vinculado a su contexto cultural, el cual se fundamenta en la Revolución y el proyecto de nación que las élites políticas de nuestro país tenían en mente.

Por ello, la iniciativa de Vasconcelos como secretario de Educación Pública permitió desarrollar la agenda cultural en nuestro país, no solo gracias a su plan de desarrollo sino a la distribución de presupuesto que el presidente Álvaro Obregón le otorgó.

Vasconcelos consideró vital la difusión del arte entre el sector popular de nuestro país, esto con el único objetivo de fortalecer “el espíritu mexicano” de forma posterior a la Revolución.¹

No podemos olvidar que “...los muralistas parten de una postura ideológica que les permite identificarse con Posada y, en cierta medida, continúan lo iniciado por él. Ellos rescatan estas expresiones marginadas por la academia al ser parte del impulso de este movimiento”.² Por lo que el muralismo, representado por personalidades como Rivera, Orozco, Dr. Atl, y Siqueiros, entre otros, propone una transformación del tejido social mediante el arte.

Concepto que fue un punto de discusión entre el gran experimentador, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera en la primera parte del siglo XX y de la cual me gustaría ahondar un poco más en las siguientes líneas.

1 Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, México, UNAM/ IIE, 2007, p. 209.

2 Sierra Kehoe, María de las Mercedes. Un análisis iconográfico del mural: Retrato de la burguesía (1939-1940) de David Alfaro Siqueiros. Centro Universitario de Investigación Humanística, A.C. Primera edición, 2011. p. 53.

Una de las primeras confrontaciones que tanto David Alfaro Siqueiros como Diego Rivera sufrieron a lo largo de su relación tuvo su principal motivo en el viaje que ambos hicieron a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas en marzo de 1928 al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja, la cual buscó coordinar la labor sindical del movimiento comunista internacional y tener una hegemonía frente a la Federación Sindical Internacional. El secretariado había sido conformado por Solomón Lozovski, secretario general, Mijaíl Tomski y el español Andrés Nin.

De acuerdo con el propio David Alfaro Siqueiros, una de las principales razones por las cuales Diego Rivera saldría del Partido Comunista Mexicano es después de una reunión que ambos tienen con Stalin. A continuación una breve transcripción de la discusión que tienen con el Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética. Quien comienza es Maiakovski, interprete de Rivera y Siqueiros:

“...Camarada Stalin: Estos compañeros mexicanos, cabezas del gran movimiento muralista mexicano, que en mi concepto constituye la mejor manifestación internacional de lo que debe ser un arte expresión del proletariado revolucionario, consideran como yo, que el Estado soviético, la más revolucionaria manifestación del mundo, a través de su historia, en lo que se refiere al Estado, no puede seguir considerando en la práctica como su arte oficial el academismo de las escuelas gubernamentales de Bellas Artes, en cualquier parte del mundo. Estos camaradas pintores creen, como yo, que a la transformación revolucionaria del país en el orden de la política y de la economía, debe corresponder una

revolución igualmente trascendente en el orden de la estética, pero que esta revolución no parece surgir aún en ninguna parte y en la menor proporción”.³

A lo que Joseph Stalin contestó:

“Es indudable que a la Revolución política del pueblo soviético deberá corresponder una equivalente revolución en el campo de la cultura, en general y del arte, en particular. Pero desgraciadamente, las revoluciones culturales o artísticas no se producen paralelamente a las revoluciones políticas. Y esto los ideólogos del marxismo, nuestra doctrina fundamental, nos lo explican hablando de la superestructura de toda sociedad. Si observamos bien lo acontecido al respecto en el mundo entero, veremos que durante un cierto tiempo, a veces durante muchos siglos, las nuevas civilizaciones continúan bebiendo en el orden del arte de las fuentes de las civilizaciones que precisamente han debido destruir. Tal es el caso del cristianismo, durante los primeros doce o trece siglos fueron o siguieron siendo suyas las formas del arte pagano, es decir de la civilización que ellos habían sucedido. Por otra parte ¿dónde están las raíces objetivas de ese arte nuevo que ustedes quieren para el nuevo mundo soviético? ¿El formalismo o vanguardismo actual de la Europa occidental? ¿De ahí partiríamos para realizar lo nuestro? Me parece que tanto el academicismo, como el formalismo, corresponden aunque

3 Siqueiros, David Alfaro. *Me llamaban el Coronelazo*, memorias. Biografías Ganesa, México, D.F. 1977. Primera edición. p. 234.

de diferentes maneras, al moribundo mundo capitalista; para mí son simples expresiones diferentes, y diferentes muy relativamente de las diversas clases capitalistas que forman esa sociedad. Por ahora, lo único que nos queda es darle el apoyo material del Estado a todos aquellos artistas que quieran incluir en el contenido de sus obras elementos que le sean útiles a nuestra revolución en marcha. Lo que cada una de esas civilizaciones ha pretendido en el primer momento es la mayor utilidad proselitista del arte. La inmensa mayoría de las pinturas religiosas cristianas, para hablar concretamente, son pinturas mediocres o francamente malas. Un recorrido por las iglesias de Roma, por ejemplo, nos demuestra que son excepcionales las obras importantes; sin embargo, las malas pinturas le sirven y le han servido a la Iglesia para los fines de la misma. Las masas popular no le rezan necesariamente con mayor fervor a las imágenes bien pintadas. Sólo el tiempo, en ese proceso de un arte solidario con nuestro movimiento, podrá darnos la respuesta. Naturalmente, en nuestro mundo de materialismo científico, en que la ciencia ha dejado de ser un fenómeno invariablemente subjetivista, para transformarse en una ciencia, no necesitamos la cantidad de siglos que necesitaron los cristianos para estructurar y conformar su propio arte. El nuestro necesitará mucho menos tiempo. Y es posible que sus fermentos ya estén delante de nosotros, posiblemente dentro de esas mismas obras académicas a que ustedes se refieren, pero

aún no los percibimos y menos aún estamos en capacidad de localizarlos. El tiempo, que está trabajando por nosotros, nos dará oportunamente su respuesta”.⁴

Siqueiros confiesa que Diego Rivera y el interprete habían salido sumamente disgustados con el resultado de la entrevista, fue por esto que posiblemente tuvo un acercamiento al trotskismo, después de escuchar a Stalin. En cambio el gran experimentador se había hecho consciente de la importancia de cómo es que probablemente el arte debía de fungir y servir a la sociedad ¿cuál era su verdadera función?

La primera confrontación entre ambos fue hasta su viaje emprendido en un transatlántico con destino a Veracruz. El propio Siqueiros, habla en sus memorias que tal parecía que Rivera ya preparaba su salida del Partido Comunista Mexicano, esto último también producido de manera simultánea al contexto político en México que comenzó a tomar distancia de la URSS. Aunque la ruptura completa fue dentro de su camarote en donde discutieron sobre la política aconsejada por el Partido Comunista Soviético al Partido Comunista Chino de las terribles matanzas de comunistas cometidas por el Kuomintang de Chiang Kai Chek y la opinión de Borodin, miembro de la Internacional así como delegado en China, al respecto. En palabras de Rivera: “...¡un telegrama a Borodin y si Borodin dice que lo que yo afirmo es cierto, usted es un hijo de la chingada y si dice que no, entonces el hijo de la chingada soy yo, verdad!”⁵

4 *Ibid.*, p. 235-236.

5 *Ibid.*, p. 239.

Ese episodio y las rencillas en el barco terminaron cuando al desembarcar en el muelle de Veracruz, a Rivera lo esperaba una comitiva de bienvenida y a Siqueiros, lo llevaron a una cárcel preventiva.

La controversia más importante entre ambos vino después, el 29 de mayo de 1934 cuando la revista *New Masses* publicó un artículo titulado *El camino contrarrevolucionario del pintor Rivera* en el que el gran experimentador, arremetía en contra del pintor.

En las diferentes páginas de la revista lo calificó de snob, turista mental, indigenista, folklorista, arqueologista, ciego, proletarista, oportunista sindical, saboteador del trabajo colectivo y de *El Machete*, agente del gobierno, retrasado en la técnica, fanático de la Revolución, pintor oficial de la burguesía, renegado, pintor de los millonarios, esteta del imperialismo, demagogo y pintor de los intereses norteamericanos.⁶

Y aunque uno pensaría que habría un derecho a réplica por parte de Rivera, no fue así. El desencuentro vino un año después el 26 de agosto de 1935 en donde la North American Conference de la New Education Fellowship organizó bajo auspicio de la Secretaría de Educación Pública un congreso de seis días en la Ciudad de México en el Palacio de Bellas Artes.

De acuerdo con Emanuel Eisenberg, Diego Rivera dio una ponencia llamada *Las artes y su rol revolucionario en la Cultura* bajo el título *Las Artes en las Escuelas Mexicanas*. Al día siguiente, David Alfaro Siqueiros leyó un poco del artículo que ya había

6 Siqueiros, David Alfaro. 29 de mayo de 1934. Rivera's Counter-Revolutionary Road. *New Masses*. p. 16-17.

sido publicado un año antes en la revista *New Masses*, en donde critica al Movimiento Muralista Mexicano y a Diego Rivera.

Siqueiros afirma años después que su controversia en el Palacio de Bellas Artes se debió también a que cada uno estaba organizando dos congresos; Rivera se encontraba fuertemente vinculado con la organización del Congreso de Panaderos y Siqueiros se había convertido en secretario general del Congreso de Mineros.

Mientras leía su ponencia, se pudo escuchar cómo es que su contraparte entraba dramáticamente a la sala y posteriormente pidió a gritos dialogar todas las afirmaciones de su interlocutor, por lo que José Muñoz Cota, director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, pidió que se guardara la calma y que respetaran los espacios, pues cada uno tuvo espacio suficiente para exponer sus ideas además no estaban frente a una audiencia abierta a un debate.

Es muy bien sabido que a la mañana siguiente el incidente se había hecho noticia en toda la ciudad, y sobre todo que muchos esperaban a las cuatro de la tarde ver el debate entre ambos artistas. Incluso llegó gente de distintas organizaciones, entre ellas la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, burócratas y empleados de instituciones relacionadas con artes y cultura.

Siqueiros estaba conmovido sobretodo por el interés de la clase trabajadora sobre un debate cómo el que Rivera y él sostendrían. No solo era hablar sobre cómo ambos habían desarrollado el concepto de arte público y el significado del movimiento muralista, también se encontraba la curiosidad por los asistentes de

saber la razón por la cuál Rivera había sido expulsado del Partido Comunista en México.

Cuando el gran experimentador tomó la palabra habló, decidió discutir varios menesteres, que me gustaría citar a continuación:

“Los murales que no están expuestos al público sólo son vistos por trabajadores del gobierno; la burocracia. Debe de haber murales públicos, accesibles para todos en zonas donde viva la clase trabajadora; la producción de la obra mural ha sido individualista y no se ha preocupado por las masas, el uso de la arquitectura ha sido no funcional, no social y la composición de estos ha sido lírica así como mecánica en vez de ser dialéctica y científica. Es decir, existe un acercamiento más al arte italiano o egipcio que a la modernidad mecánica(...) Rivera es fruto natural de la ideología falsa de una insignificante revolución burguesa y de la idea de que un artista que pueda cooperar con cualquier gobierno reaccionario.”⁷

Sobre esta discusión lo más importante es cómo Siqueiros sigue hablando sobre el concepto de arte público, el cual se contrapone hasta cierto punto al de Rivera. El gran experimentador pretendía crear una cultura proletaria que sustituyera a la cultura burguesa-aristócrata. Por lo que el proceso técnico del arte que había sido modificado de ser algo plenamente artesanal a algo influido directamente por la producción industrial, conllevaría a romper con el academicismo del arte para hacerlo público, en las plazas y en lugares que iban en contra de lo elitista de un recinto museístico.⁸

7 Eisenberg, Emmanuel. 10 de diciembre de 1935. Battle of the Century. New Masses. p. 18.

8 Sierra Kehoe, María de las Mercedes. *Op. Cit.* p. 47.

La respuesta al debate por parte de Rivera, se dio en la Casa del Pueblo donde se estaba desarrollando el Congreso de Panaderos y lo asombroso de su argumento fue contestar con una pregunta tajante:

"(...) ¿Qué caso tiene hacer murales públicos si los que fueron creados por Siqueiros en Los Ángeles⁹ ya habían sido casi destruidos en su totalidad? ¿De quién era la responsabilidad si la Revolución mexicana había sido una burguesa y si el imperialismo había dominado en su mayoría la cultura nativa? ¿Qué no Lenin había declarado que tomaba tiempo e incluso años cambiar a las masas? ¿No sería la Historia entonces a quién se debería de culpar? ¿Qué no deberían de ser mejor estudiadas las condiciones atmosféricas en México para ser tomados en cuenta nuevos métodos de producción?"¹⁰

El debate terminó con una confrontación entre Diego Rivera, Frida Kahlo, Mario Greenwod y Emmanuel Eisenberg. Y aceptaron que no habían sido unos "diletantes románticos de la revolución". Sobre todo aceptaron que "(...) el Sindicato había sido el primer organizador del mundo contemporáneo que comprendió lo in-

9 "Un mitín obrero, el mural que por siete décadas se consigna en los libros de arte mexicano como "destruido", fue encontrado bajo varias capas griseas de pintura en un templo coreano que fuera la antigua Chouinard School de Los Ángeles, California. Se trata del primer mural que realizó en Estados Unidos, David Alfaro Siqueiros (1896-1974), quien pintó un total de tres frescos allá en 1932 (los otros, América tropical y Retrato de México), mismos que debido a su contenido político provocaron su salida de aquel país." en Siqueiros, el mural censurado. 20 de febrero, 2005. Proceso en <https://www.proceso.com.mx/194114/siqueiros-el-mural-censurado>

10 Eisenberg, Emmanuel. *Op. cit.* p. 19.

dispensable de la acción colectiva (...) para producir una expresión artística (...) capaz de ser un verdadero aliado de las masas revolucionarias en el proceso de su lucha”.¹¹

Finalmente, ambos se habían visto permeados sobretudo por las declaraciones anteriores de la URSS en la que se planteaba que el realismo socialista era el único arte válido para el mundo comunista.

FUENTES DE CONSULTA

Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, México, UNAM/ IIE, 2007.

Sierra Kehoe, María de las Mercedes. Un análisis iconográfico del mural: Retrato de la burguesía (1939-1940) de David Alfaro Siqueiros. Centro Universitario de Investigación Humanística, A.C. Primera edición, 2011.

Herner, Irene. Siqueiros, del paraíso a la utopía. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes. Primera edición en Arte e Imagen:2004.

Siqueiros, el mural censurado. 20 de febrero, 2006. Proceso en <https://www.proceso.com.mx/194114/siqueiros-el-mural-censurado>

Eisenberg, Emmanuel. 10 de diciembre de 1935. Battle of the Century. New Masses.

Siqueiros, David Alfaro. 29 de mayo de 1934. Rivera's Counter-Revolutionary Road. New Masses.

Siqueiros, David Alfaro. Me llamaban el Coronelazo, memorias. Biografías Gandesas, México, D.F. 1977. Primera edición

11 Archivo Siqueiros/Berdecio, GRI en Herner, Irene. Siqueiros, del paraíso a la utopía. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes. Primera edición en Arte e Imagen:2004. p. 259.

LIC. SARA MARIANA BENITEZ SIERRA

Sara Mariana Benitez Sierra es egresada de la Universidad Iberoamericana de la licenciatura en Historia, realizó una estancia académica en Leiden University, Países Bajos.

Ha trabajado en identificación hemerográfica de fotografías para la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero en El Archivo Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas para la publicación del libro *Duotono* el cual fue editado para Rectoría; así como en la investigación para el libro *Álbum de México Monumental* para Fomento de Investigación y Cultura Superior, A.C. Asimismo trabajó en la investigación sobre la vida y obra del maestro Francisco Toledo para el libro *Francisco Toledo. Obra 1957-2017* editado por Fomento Cultural Banamex.

En el año de 2018 participó en la museografía e investigación histórica de la exposición Plural como el tiempo para conmemorar el 75 aniversario de la fundación del Colegio Nacional.

La cuestión técnica

*Cristóbal Fernando
Arrizurieta*



La relación entre la arquitectura y el arte público monumental es tan importante que el objeto o producto se podría definir como la interacción entre tres conjuntos formados por la cuestión social, la cuestión artística y la cuestión técnica. La intersección de estos tres campos significa la definición del hecho arquitectónico. La cuestión social tomada como el hecho arquitectónico destinado a un comitente o usuario ideal, definido en una clase social, que vive de determinada manera. La cuestión artística tomada como la resultante estética de las distintas variables planteadas en un proyecto en íntima relación con la cuestión técnica que acercará soluciones a los problemas arquitectónicos sin dejar de tener en cuenta que lo morfológico tiene que ver con el material y el modo de uso.

La cuestión mural en su relación con el arte público monumental mantiene estas tres cuestiones y el arte público en general debería responder a los mismos interrogantes planteados en lo programático: **a quién está destinada la obra y qué quiero decirle, como traduzco este discurso en imagen visual y qué material uso para lograrlo.** Hay otras cuestiones que no siempre son tenidas en cuenta como ser la relación de la obra de arte público con el entorno en el que ira emplazada. Para esto habría que plantear la obra como un todo donde deberían analizarse razones de escala con el entorno, recorridos visuales, en síntesis, la resolución de su emplazamiento a escala humana.

Podemos decir que la técnica debe ser tomada como el medio para desarrollar el discurso plástico y no solamente como exteriorización de un virtuosismo, a veces vacío de contenido.

Desde el material

A partir de una definición técnica se pueden llegar a plantear las variantes a tener en cuenta en una obra de arte público monumental:

La durabilidad es la capacidad de un material, elemento o componente constructivo de mantener su performance inicial, durante un tiempo prefijado en la etapa de proyecto, en niveles aceptables y bajo costos razonables de mantenimiento.

Esta definición incluye el concepto que debería regir la construcción de una obra de arte público monumental porque contiene la elección del material. Se puede observar que debemos evaluar la capacidad de mantener su performance inicial ya que su degradación rápida lo haría inadecuado. Hablar de un tiempo prefijado en la etapa de proyecto en una obra de arte público monumental es plantearse el máximo tiempo en condiciones óptimas ya que el respeto que debemos tener por el que la mira debe incluir este aspecto. Pero esta definición también incluye hasta una obra efímera ya que habla del tiempo prefijado en la etapa de proyecto. En este caso el mantenimiento es cero. Evaluar el rendimiento en el tiempo de un material se consigue mediante ensayos no destructivos, con probetas del mismo material analizadas en su comportamiento a lo largo de un tiempo determinado comparado con una probeta testigo.

La definición contiene otra de las variables fundamentales que es el mantenimiento, elemento que debería evaluarse en la relación costo – beneficio y también se puede evaluar con ensayos. El tratamiento incluye desde la limpieza utilizando aire comprimido,

agua a presión, hasta el uso previo de productos como fijadores al agua. El uso de la técnica láser es ideal porque no produce desgaste (se puede incluso fijar la profundidad de la capa a tratar) pero existen equipos adecuados para elementos de gran tamaño inadecuados desde el costo.

Desde la técnica

También podemos dividir el tema en **cuestiones técnicas propiamente dichas** o sea inherentes al tipo de técnica usada referida a cada material y **problemas técnicos** que en general tendrán en cuenta cuestiones del soporte de la obra mural.

Las cuestiones técnicas referidas a cada disciplina (cerámica, pintura, escultura, etc.) en su gran mayoría se plantean en las materias específicas aunque pueden aparecer algunas en la cuestión mural. Por ejemplo, como realizar un mural totalmente en cerámica utilizando piezas de gran tamaño o usando un material como el adobe. Otro caso puede ser la utilización del mosaico indirecto en baldosas de un metro por un metro donde además de la preparación del soporte habrá que estudiar la construcción de las baldosas, la fabricación de marcos desarmables, la armadura interna de las piezas, el montaje, etc.

Otras cuestiones aparecen en lugares donde el clima nos plantea un desafío. En los casos donde se presentan grandes variaciones de temperatura durante el día o con respecto a la noche habrá un condicionamiento en la utilización de ciertos materiales o en la forma de utilizarlos. Se puede dar el caso de tener que pintar al exterior con excesivo calor o tener que utilizar materiales cementicios con temperaturas por debajo de los 5°C.

En el primer caso habrá que evaluar la posibilidad de elección de la orientación de los muros donde el sol no afecte directamente el plano de trabajo. De no ser posible dicha elección deberemos trabajar en horarios donde la temperatura no incida directamente utilizando además una estructura que genere sombra y frene la incidencia del viento. Otra posibilidad será pintar sobre placas de diversos materiales colocadas sobre una estructura adherida al muro. Esto nos permite trabajar bajo techo utilizando por ejemplo placas de madera laminada sobre bastidores metálicos.

En el segundo caso, si se utiliza cemento o algún ligante cementicio, se deberá tener en cuenta que por debajo de los 5°C el cemento no fragua o sea, se deberá trabajar usando losetas fabricadas bajo techo y luego montadas en el muro. Habrá que tener sumo cuidado en no dejar lugares donde se pueda filtrar y acumular el agua de lluvia o condensación porque de congelarse provocará una rotura. El mismo cuidado deberá tenerse si se utiliza cerámica.

También podemos definir la técnica en relación a:

- **El resultado estético**
- **Ubicación espacial**

Hay que tener en cuenta qué posibilidades nos brinda cada técnica para evaluar si se puede llegar a conseguir el resultado estético esperado. Si trabajamos un boceto para esgrafiado, cerámica, pintado o en mosaico de piedra, comprobaremos los diferentes resultados estéticos.

Se puede llegar a plantear incluso modificar la arquitectura si fuese una necesidad plástica. Por ejemplo, el mural en la sede del sindicato de Judiciales de la Provincia de Buenos Aires (calle 50 entre 9 y 10, La Plata) realizado por Cristina Terzaghi (1). La dimensión del muro que es muy bajo y la lectura que se complica con un ambiente lateral en medios niveles provoca la definición técnica de quebrar el soporte por encima de los dos metros en forma inclinada integrando la imagen a una superficie mayor que avanza hacia el espectador como si fuera curva aunque no lo es. Pintura acrílica sobre soporte de madera laminada revestida en símil piedra con polvo de mármol.

También hay que tener en cuenta cuestiones técnicas referidas a instalaciones existentes en la arquitectura para saber si son modificables o pensar en otro tipo de soluciones. Por ejemplo, el mural en la localidad de Milagro, La Rioja, realizado por Cristina Terzaghi en técnica de esgrafiado (2). El muro de acceso a la capilla del pueblo contiene dos canillas que proveen agua desde una cisterna ubicada detrás del muro. Imposible pensar en quitarlas en una zona donde el agua es escasa y además era el motivo del mural. Se planteó quitar la instalación de agua del muro y hacerla exterior por detrás, siendo pasante a la altura de las canillas. Como esta zona se mantendría en uso de los caminantes para proveerse de agua, sería un área de salpicaduras del mural por lo que se realiza un trabajo de mosaico directo sobre esta zona para transformarla en impermeable, integrando estéticamente el uso práctico al mural. Debemos tratar de evitar trabajar en muros que contengan instalaciones de agua corriente o de gas ya que una reparación en las instalaciones intervendrá directamente sobre el mural.

El tipo de técnica y por consiguiente el material a usar dependerá de la ubicación del muro: exterior o interior. En ambos casos se analizará el estado de la base soporte. Esto definirá las tareas a realizar sobre la superficie evaluando rajaduras, humedad o eflorescencia, reventones de material o posibles desprendimientos. Todo esto deberá ser solucionado **antes** de comenzar el mural o definirá la realización sobre un soporte desmontable. Que su ubicación sea exterior o interior también define técnicas de mantenimiento.

Guía de análisis

RESOLUCIÓN DEL EMPLAZAMIENTO	ANALIZAR EL SOPORTE	MANTENIMIENTO
Analizar el espacio	Tareas previas	Hidrolavado
Urbano o rural	Material: pinturas, cerámica, mosaico, cemento fresco con color	Fijadores
Arquitectura y entorno	Metálicas	Adhesivos y siliconas
Relaciones visuales	Látex, acrílica, esmalte sintético, pintura de auto, baldosas, inclusiones de piedra cerámicas	Soportes para madera laminada
	Horno eléctrico directo, horno a leña	Iluminación, efectos, seguridad, ubicación

Investigación

MURAL “Buscar el agua, buscar la vida”

Localidad: Milagro, Provincia de La Rioja.

Ubicación: pared lateral acceso a capilla.

Año: abril 2001.

Medidas: 9 mts largo x 3 mts alto.

Técnica: esgrafiado en cemento con color y mosaico cerámico.

Detalle técnico: se quita la instalación de agua del muro y se coloca exterior por detrás del mismo.





MURAL "Será Justicia".

Localidad: La Plata, Provincia de Buenos Aires.

Ubicación: Acceso a Sindicato Asociación Judicial Bonaerense.

Año: abril 2001.

Medidas: 8 mts largo x 3 mts alto.

Técnica: pintura al látex acrílico sobre paneles de aglomerado con revestimiento simil piedra.

Detalle técnico: debido a la presencia de instalaciones de agua corriente y gas sobre el muro medianero se plantea la opción de construir una pared falsa separada del muro.

CRISTÓBAL FERNANDO ARRIZURIETA

Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental "Ricardo Carpani". Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Fernando Arrizurieta ha trabajado más de 30 años alrededor del muralismo en Argentina.

Ha participado de modo intenso en la creación de la Licenciatura en Muralismo en la Universidad Nacional de la Plata en Argentina.

Actualmente se desarrolla como ayudante técnico de la cátedra de muralismo y Arte Público Monumental dentro de la Facultad de Bellas Artes de la propia Universidad.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
ISSN -2448-721X