

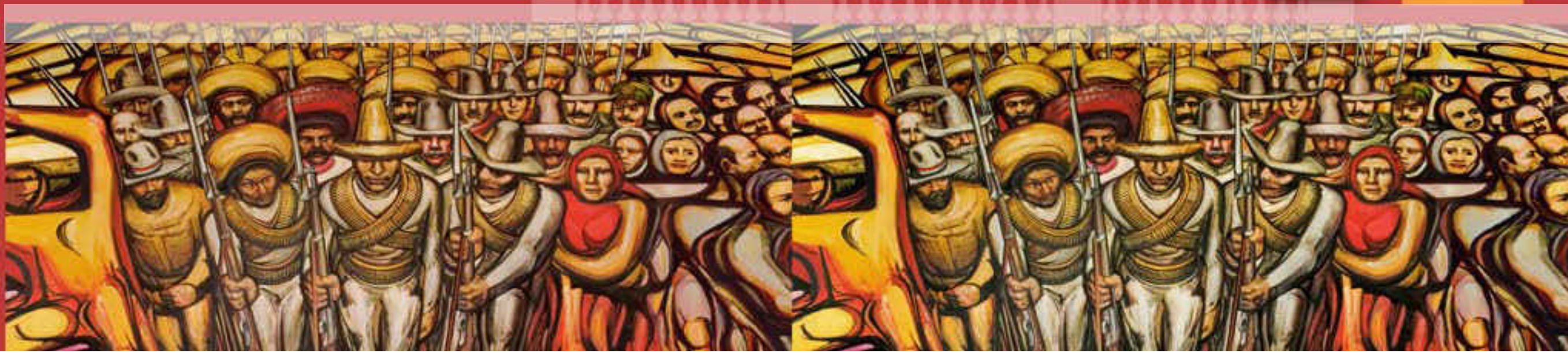


construida para desplazarse y apreciar el juego de las diferentes perspectivas o puntos de vista desde donde pueden apreciarse las diferentes escenas. Siqueiros declaró: "si el espectador se mueve, la obra también se mueve. Un mural tiene que hacer caminar al espectador porque en una plataforma amplia toda superficie se vuelve activa, y quien la observa debe entrar en actividad, actividad física y actividad espiritual [...] La mejor captación de este mural la hará aquel espectador que entienda que en tanto él sea un ser activo multiplicará su potencial humano, su verdad intelectual".



Conaculta	Museo Nacional de Historia
Rafael Tovar y de Teresa Presidente	Salvador Rueda Director
Instituto Nacional de Antropología e Historia	Texto e investigación Ma. Estela Eguiarte Sakar
María Teresa Franco Directora General	Fotografía Gerardo Cordero
César Moheno Secretario Técnico	Revisión de estilo Hilda Sánchez Villanueva
José Enrique Ortiz Lanz Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones	Coordinación editorial Jaqueline Gutiérrez
José Francisco Lujano Secretario Administrativo	Diseño Editorial Alina Gil León
Leticia Perlasca Núñez Coordinadora Nacional de Difusión	
Porfirio Castro Cruz Director de Divulgación	

Castillo de Chapultepec, Primera sección del Bosque de Chapultepec, Ciudad de México



Murales del Museo Nacional de Historia

"Del porfirismo a la Revolución"
David Alfaro Siqueiros



En 1956, el doctor Eusebio Dávalos Hurtado, director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y el historiador Antonio Arriaga, director del Museo Nacional de Historia, encargaron un mural sobre la Revolución Mexicana a David Alfaro Siqueiros, artista que ya para entonces tenía una larga trayectoria como creador y activista político. El mural, comenzado en 1957, debía ser inaugurado para el cincuentenario de esta lucha, el 20 de noviembre de 1960. Sin embargo, el encarcelamiento de Siqueiros en agosto de ese año, por el cargo de disolución social, retrasó su terminación hasta 1966.

Para la realización del mural fueron asignados los muros de una sala ubicada en la planta baja de lo que fue el antiguo Colegio Militar, a la izquierda de las escaleras principales. No obstante, el autor, con la idea de hacer dinámica la percepción del proceso histórico que va del porfirismo a la Revolución, resolvió que el tema sería mejor representado en paredes curvas que eliminaran las esquinas de los muros. Así, la sala fue modificada añadiendo dos paneles de tabla de madera forrada con tela a cada lado de las paredes laterales. Estos paneles que cortan el espacio de la sala se integran por medio de estructuras curvas. Las modificaciones las supervisó el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

La decisión de Siqueiros de crear un nuevo espacio arquitectónico para su pintura no era sólo una resolución técnica; estaba ligada a su visión respecto al

futuro que el muralismo debía tener a partir de esos momentos. Consideraba que en la primera etapa del movimiento artístico sólo se había trasladado la pintura de caballete a la composición mural. En la segunda etapa, en la década de 1930, se avanzó en la incorporación de materiales y técnicas modernas como el acrílico y la piroxilina, así como en el abandono del pincel para explorar con compresoras, rodillos, espátulas y aerógrafos. Siqueiros pretendía dar, además de la visión histórica del proceso revolucionario, una unidad absoluta a la obra plástica: arquitectura, escultura y pintura se integrarían en el mural. Escultura no en el sentido tradicional, sino como posibilidad a partir de la unión de capas de colores para formar texturas que por su espesor adquieren las tres dimensiones propias del relieve escultórico.

Siqueiros pretendía que este lenguaje visual fuera la representación testimonial de los asuntos que concernían a la visión que podría tenerse del movimiento revolucionario, contrapuesta a la política de la oligarquía del porfirismo. Su relato temático y su solución plástica eran integrales, completas, aunque sin orden cronológico estricto, sino por contrastes de las diferentes etapas y contradicciones propias de cualquier periodo de la historia.

Con estas ideas inició el mural en 1957 con la ayuda de Mario Orozco Rivera, Epitacio Mendoza, Guillermo Ceniceros, Sixto Santillán, E. Batista P. y Electa Arenal.





Al tratarse de una pintura documental con retratos de personajes y escenas de la época revolucionaria, se buscaron fotografías y documentos con Nicolás T. Bernal, veterano del movimiento obrero revolucionario que proporcionó las imágenes necesarias para crear la narración visual.

Las ideas del artista sobre el movimiento revolucionario fueron construidas, por lo tanto, con documentos, pero además con su propia experiencia, ya que Siqueiros participó en la Revolución entre 1914 y 1917. Esto le permitió percibir y reflexionar sobre la guerra para representar este periodo de una manera personal, desde su propia ideología, sensibilización y vinculación directa con el conflicto. Siqueiros declaró que "el contacto permanente con un drama tremendo nos humanizó para siempre. Nuestra militancia nos mostró al país palmo a palmo". Esta humanización del drama de la guerra está presente en la fuerza que da a los personajes tanto anónimos como aquellos que fueron parte clave del conflicto.

La composición del mural y sus significados

Al centro del muro norte de la sala, dos ejes diagonales dados por dos asta banderas que apuntan a un vértice común en la parte inferior, enmarcan un grupo de figuras que caminan llevando a cuestas al personaje que resume el sentido total de la

intención de Siqueiros al pintar este mural: la muerte de un trabajador en la huelga de Cananea en junio de 1906, acontecimiento que desde su punto de vista representa el clímax del descontento del periodo de la dictadura porfirista y que desencadenaría la lucha revolucionaria.

La bandera rojinegra, al lado izquierdo de la muchedumbre que lleva en hombros a este mártir, enmarca a un grupo de personajes representantes de ideologías anarquistas, marxistas y socialistas europeas, como Karl Marx, Mijail Bakunin, Pierre Joseph Prudhon, de quienes los periodistas Jesús, Enrique y Ricardo Flores Magón habían tomado ideas para oponerse al régimen de Porfirio Díaz y fundar el periódico *Regeneración* en 1900. Un autorretrato de Siqueiros resalta al lado de ellos. Este aspecto es significativo no sólo por la comunión del artista con estas ideas sino como parte del movimiento ya que fue soldado raso y más adelante teniente y miembro del Estado Mayor de la División de Occidente de Manuel M. Diéguez, quien también está representado en esta parte como uno de los líderes de la huelga de Cananea junto a Plácido Ríos.

En el otro eje, marcado por la bandera mexicana, la figura del general Esteban Baca Calderón, líder de la huelga, resalta en la escena de la lucha por la posesión de la bandera de México contra el estadounidense William Green, presidente de la *Cananea Consolidated Cooper Company*, empresa en la que surgió el conflicto. Al lado de Green, respaldado por el gobernador de Sonora, Rafael Izabal, se en-

cuentran la policía rural porfirista y los *rangers* norteamericanos enviados por el cónsul de Estados Unidos para controlar la manifestación. La expresión de los rostros tanto de quienes defienden los derechos de los huelguistas como de quienes entran impunemente a territorio mexicano con la autorización del propio gobierno del país representa la indignación del artista ante estos hechos.

Esta oposición de fuerzas políticas en el centro del mural se relaciona con dos periodos antagónicos que se muestran en las paredes laterales: la oligarquía del porfiriato y el avance de la Revolución, respectivamente.

Al lado derecho del episodio de Cananea, el mundo porfirista es representado por el llamado grupo de los "científicos" –conformado por José Yves Limantour, Guillermo de Landa y Escandón, y Rosendo Pineda, entre otros– rodea la figura de Porfirio Díaz, quien sentado en la silla presidencial pisa con arrogancia la Constitución de 1857: a su izquierda, Victoriano Huerta, vestido con un traje azul de militar. Las bailarinas de la época, entre ellas María Conesa, son presentadas en una frenética danza que entretiene al grupo y van perdiendo claridad en sus rostros y vestimentas hasta convertirse en colores que sólo recuerdan sus siluetas en la sección anterior del muro ampliado por las modificaciones arquitectónicas.

Mientras tanto, en el muro izquierdo, opuesto al del régimen de Díaz, a manera de contraste se encuentran los caudillos que encabezaron la transfor-

mación de una dictadura política en un intento por conformar un país liberal. Aunque pertenecen a diferentes momentos del movimiento y no necesariamente estuvieron de acuerdo en cuanto a intereses y perspectivas respecto al conflicto, los coloca en un mismo nivel. Así, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Emiliano y Eufemio Zapata, Francisco Villa, Felipe Ángeles, Álvaro Obregón, José María Pino Suárez, Plutarco Elías Calles y Rafael Buena, entre otros personajes, marchan con una multitud de hombres armados y unidos a la patria enardecida vestida de rojo.

La sección posterior del muro oeste, aumentada por la reestructuración arquitectónica, se utiliza de nuevo para representar los contrastes de la lucha armada. Los revolucionarios que marchaban juntos, con rostros iguales que simbolizan la unidad que los convocaba, se diluyen en la parte anterior del muro añadido para enfatizar su integración. En la parte posterior la figura de un combatiente frena abruptamente su caballo, lo que simboliza el término de la lucha armada.

En la pared oeste, la primera que se ve al entrar a la sala, una formación de cadáveres encabezada por Luis Arenal, suegro de Siqueiros, muestra, frente a las pirámides de Teotihuacan, el sacrificio y la muerte de una infinidad de personas; en el muro opuesto, el dictador petrificado y solo, despojado ya de su poder, porta una daga y un bebé muerto en sus brazos que hace alusión al término de la dictadura y los ideales porfirianos.

Quien recorre el mural podrá darse cuenta de que la disposición de la temática no es lineal o cronológica y, aunque abarca una etapa del porfiriato (1906 a 1913), con el golpe de estado de Victoriano Huerta, la obra no se lee de izquierda a derecha como otras, sino que los acontecimientos se presentan en opuestos al entrelazar a los personajes en grupos que muestran y comparten las características propias de los valores que estuvieron en juego en la lucha armada.

Como obra documental, la representación de personajes históricos llevó al artista a construir una composición de retratos, pero concebidos de forma moderna porque, como él mismo lo comentó en la conferencia inaugural: "los personajes no son ni visual ni psicológicamente estáticos; por el contrario, se representa su cuerpo y su espíritu en movimiento, jugando en interrelaciones de forma y significación con los demás".

La composición invita a recorrer los acontecimientos seleccionados de este periodo histórico. Recorrido complejo, lleno de contrastes en lugar de una línea narrativa tradicional, que convida a caminar junto a ella para mirar cómo se deslizan –como en una película– las escenas frente a nuestros ojos. El mural obliga a observar esas figuras como el artista pretendía, no como individuos aislados sino en un espacio en el que cada retrato, cada figura anónima, constituye la parte de un todo, puesto que la Revolución, a los ojos del autor, fue la suma de diversas luchas. La arquitectura a la que se integra el mural está