

El muralismo mexicano desde las escaleras

REBECA BARQUERA

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano [...].

Con estas líneas comienza el cuento de Julio Cortázar “Instrucciones para subir una escalera”, de su libro *Historias de cronopios y de famas*, las cuales nos hacen detenernos en una acción cotidiana para nuestros cuerpos que habitan construcciones de varias plantas. La configuración de nuestra visión del mundo desde la manera en la que nos movemos, miramos y parpadeamos y el cuestionamiento del muralismo acerca de la construcción del espacio a partir de las relaciones entre los cuerpos de los observadores y las composiciones pictóricas me permiten plantear un relato a través de las escaleras que acompaña y, al mismo tiempo, lo acompañan.

El cubo de escalera ha sido un espacio privilegiado, pensado por los artistas respecto de sus relaciones con la arquitectura como una caja plástica que puede ser ocupada, recorrida y, ahora, repensada con motivo de la conmemoración del centenario del muralismo mexicano. Son muchos los murales que se realizaron en cajas plásticas de escaleras durante la pri-

mera mitad del siglo XX, sin embargo, en el presente ensayo me enfoco en los realizados durante los dos primeros espacios de desarrollo y experimentación del muralismo: la Escuela Nacional Preparatoria, establecida en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, y su Anexo en el Antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, ambos en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria.

En el cuerpo principal del edificio de la Preparatoria, Fernando Leal y Jean Charlot trabajaron juntos en la construcción de un camino plástico para los estudiantes-espectadores. Ya conocían el mural alegórico de Diego Rivera en el Anfiteatro Simón Bolívar (Charlot había sido su ayudante), pero habían tomado distancia de él. Entre ambos acordaron los temas y la escala de las figuras; uno de ellos trabajaría desde la visión moderna mientras el otro lo haría estudiando un momento histórico.

Nos disponemos a subir la escalera. En el primer descanso, debía tomarse una decisión: continuar el trayecto hacia la izquierda o hacia la derecha. *La fiesta del Señor de Chalma* (1923-1924), de Fernando Leal,



La fiesta del Señor de Chalma (fragmento), Fernando Leal. Fotografía: Luis Alvaz

tiene una cenefa inferior que guía la mirada del espectador hacia arriba. Ahí, seguimos el peregrinar de un grupo de personas entre las que se encuentran campesinos, danzantes y niños, hasta la representación del Cristo de Chalma, pintados todos con la técnica de encáustica.

La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente.

Frente a *La fiesta del Señor de Chalma* se observa el mural de Jean Charlot, pintado al fresco y encáustica: *Masacre en el Templo Mayor* o *La Conquista de Tenochtitlan* (1922-1923). Leal nos acompaña al subir; Charlot, al bajar. En la esquina inferior derecha del mural fue pintado un retrato de grupo de los primeros muralistas de San Ildefonso: Diego Rivera –como absorto–, Fernando Leal –con su barba entrecana–, Xavier Guerrero –en ligero asomo– y Jean Charlot –con sus lentes redondos–. Se les representó explicando a un

niño la escena del mural –y quizás a nosotros también–. Ellos dirigen nuestra mirada hacia la batalla. La composición de esa pieza recuerda *La batalla de San Romano* (o *La derrota de San Romano*, 1456-1460) de Paolo Uccello, con aquellas imponentes lanzas apuntando hacia el enemigo. En el caso de *Masacre en el Templo Mayor*, son los mecanizados guerreros españoles los que sostienen sus brillantes lanzas anaranjadas contra los indígenas y sus ondeantes penachos. Esa escena está, además, inspirada en la lectura de la crónica escrita por fray Diego Durán en el siglo XVI, de donde Charlot tomó una frase para pintarla como cenefa o cartela en la composición.

De arriba a abajo, de derecha a izquierda, seguimos bajando los escalones de aquella primera caja de escaleras de la Escuela Nacional Preparatoria.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas.

Realizado unos años después, encontramos el mural *Cortés y la Malinche* (1926), de José Clemente Oroz-



Cortés y la Malinche, José Clemente Orozco.
Fotografía: Leigh Thelmadatter

co. En ese mural los personajes son representados en un lugar rocoso indeterminado, una alegoría sobre la violencia del proceso de conquista y el discurso del mestizaje de la posrevolución. Los colores de los cuerpos desnudos y los rasgos de los rostros de los personajes son elementos de identidad, al mismo tiempo que forman opuestos: lo activo y lo pasivo, lo frío y lo caliente, lo abierto y lo cerrado, lo indígena y lo hispano. El mural está dispuesto sobre un tramo de la escalera donde, al subir o al bajar, es necesario inclinar la cabeza hacia atrás para observar la monumentalidad de sus figuras. Con *Cortés y la Malinche* cerramos esa caja plástica en San Ildefonso.

El recorrido continúa en otra sección de la Preparatoria que se conoce como Colegio Chico, ocupado actualmente por el Museo de la Luz, de la Universi-

dad Nacional Autónoma de México. Ahí, fue David Alfaro Siqueiros quien configuró su propuesta muralista en dos pisos de la escalera. En la bóveda de base, Siqueiros realizó *Los elementos* (1922-1923), en el cual dispone formas flamígeras y ondulantes además de caracoles y semillas alrededor de una mujer alada. En el muro debajo de esa composición, Siqueiros pintó varios objetos: un pergamino abierto, una columna y dos ventanas, todos en un fondo de sillares simulados. Es decir, Siqueiros reprodujo el espacio de una edificación para darle unidad a aquella caja plástica, para expandirla como recinto. Debía pintar arquitectura sobre una estructura arquitectónica.

Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, [...] que para abreviar llamaremos pie [...].

Hacia arriba, el programa mural de Siqueiros continúa con *Mujer india*, *Querubín* y *San Cristóbal* (los tres de 1923), que muestran una gran experimentación con las técnicas de la encáustica y del fresco, así como de un acercamiento al primitivismo en el tratamiento de sus formas y al mestizaje en su temática. El mural de una mujer envuelta en su rebozo, llamado en ocasiones como *Los elementos II* (hacia 1924) por las cuatro figuras ondulantes que la rodean, ha sido atribuida a Xavier Guerrero, Roberto Reyes Pérez y Roberto Anaya, colaboradores de Siqueiros en la realización de esos murales. Hay que recordar que el muralismo en general fue un trabajo colectivo, aunque en la mayoría de los casos se dejaron ocultos los nombres de los ayudantes de los artistas de mayor renombre no obstante que fueran sus manos y sus talentos los que pintaran y sean las huellas de sus trazos las que hoy continuamos apreciando. Lo mismo pasa con las escaleras: a veces se recorren en solitario; otras, acompañado.

En el siguiente nivel se encuentran *Llamado a la libertad* (1923-1924), *Los mitos caídos* (1924) y *El entierro del obrero sacrificado* (1924), este último quizá el más conocido de Siqueiros junto con la decoración de la bóveda, que suele llamarse *Troncos de pencas de plátano* (1923), y el decorado en las enjutas de los arcos sobre el vano final de la escalera: mano, hoz, machete y martillo forman el cierre de esa caja.



Los elementos, David Alfaro Siqueiros. Fotografía: Felipe Cerda

[B]asta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso.

Los murales sobre temas de activismo político realizados mediante experimentación técnica quedaron sin terminar. Acompañan al espectador en su tránsito hacia arriba iluminando un espacio cerrado y mostrando las posibilidades de *acuerpar* la imagen en movimiento.

Finalmente, en la caja plástica de la escalera trasera del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria están los tres murales pintados por Roberto Montenegro, con ayuda de Xavier Guerrero. Al subir los primeros peldaños de la escalera, en el muro oriente nos encontramos con *La fiesta de la Santa Cruz* (1923). Comisionada por José Vasconcelos, esa obra muestra la edificación educativa y cultural que se buscaba para el país después del movimiento revolucionario. La lectura de ese mural se puede realizar también de manera escalonada, por etapas y escenas a lo largo y ancho del muro. A través de andamios de madera, se observa una postura favorable hacia el patrimonio virreinal, ya sea por el retrato de un proceso de restauración arquitectónico o por la introducción de personajes como Artemio del Valle Arizpe, estudioso del virreinato de la Nueva España.

Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón.

Continuamos subiendo, poseyendo cada uno de los escalones. En el muro norte, observamos en *Reconstrucción* (1931-1933) representaciones de la artesanía popular, de las ruinas arqueológicas, de la religiosidad, de la música, de la educación, de las artes y los oficios, cada uno como emblemas de logias o gremios, acompañadas de figuras esenciales para la nueva nación, como la maestra rural, el artesano y el campesino, así como de la familia y de la muerte: una ofrenda mortuoria con un retrato del pintor Julio Castellanos y un monstruo del inframundo. Roberto Montenegro también pintó, en el muro sur, *La vida popular* (hacia 1931), donde observamos figuras y símbolos sacros y profanos, colocados en diversos puntos de una especie de escenario teatral. Destacan personajes alegóricos, como los de las beatas, la Verdad —una mujer desnuda—, un cantante con guitarra y una prostituta, entre otros, así como un retrato del cineasta Sergei Eisenstein colocado en un nicho. La teoría del montaje puede ayudarnos a pensar esa composición como simultánea y al mismo tiempo fragmentaria en sus escenas y sus momentos. El cubo es cerrado con una bóveda, donde Roberto Montenegro realizó *El Zodiaco* (1922); en forma circular, los signos del zodiaco rodean un sol brillante, en el centro, a su vez sostenido por cuatro figuras femeninas orientadas hacia las esquinas de un cuadrado, a la manera del símbolo de los rosacruces, las cuales conectan la composición con la arquitectura sobre la que se encuentran.

Hemos terminado el recorrido. Podemos preguntarnos en este momento si el problema no es tanto cómo subir una escalera sino, más bien, todo lo que implica el desplazamiento sobre una estructura de esa naturaleza, desde el movimiento de nuestros cuerpos hasta el desafío de pensar en qué lugares se posa nuestra mirada, hacia dónde inclinamos la cabeza, qué figuras capturamos en nuestro parpadeo y de qué manera se disloca nuestra concepción de lo cotidiano y aquello que implica pintar un muro junto a una escalera. ●