

La anamorfosis en la pintura mexicana en el siglo XX: Siqueiros
[Anamorphosis in twentieth-century Mexican painting: Siqueiros]

Jorge Alberto MANRIQUE
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

La corrección de la perspectiva es un recurso artístico utilizado a lo largo de la historia del arte. La columna Trajana en Roma tiene relieves que van aumentando su tamaño a medida que se alejan del espectador de a pie. Sin embargo, esta corrección de la perspectiva tiene diferentes formas de aplicación, en pintura una de ellas es la anamorfosis. A lo largo de la carrera profesional de David Alfaro Siqueiros, encontramos diferentes ejemplos del uso que el muralista hizo de este recurso pictórico. El espectador de sus murales se ve forzado a observarlos desde un punto de vista muy concreto, y únicamente desde este lugar es posible admirar toda su maestría. Borrar esquinas, ampliar el espacio o crear empastes tridimensionales son algunos de los efectos que el muralista obtuvo mediante el uso de la anamorfosis.

Palabras clave: anamorfosis; David Alfaro Siqueiros; muralismo; pintura mexicana; corrección de la perspectiva.

The correction of perspective is an artistic recourse utilized throughout the history of art: Trajan's column in Rome, for example, has reliefs that grow in height as their distance increases from the spectator on the ground. However, there are different ways of applying this correction; in painting one of these is anamorphosis. Throughout the professional career of David Alfaro Siqueiros we meet with examples of the muralist's use of this pictorial recourse. The spectator of his murals is forced to observe them from a very concrete viewpoint, and only from that point is it possible to admire all his mastery. Erasing corners, broadening the space or creating three-dimensional impastos are some of the effects that the muralist obtained through the use of anamorphosis.

Keywords: anamorphosis; David Alfaro Siqueiros; muralism; Mexican painting; correction of perspective.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "La anamorfosis en la pintura mexicana en el siglo XX: Siqueiros", en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 87-96.

LA ANAMORFOSIS EN LA PINTURA MEXICANA EN EL SIGLO XX: SIQUEIROS

JORGE ALBERTO MANRIQUE

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La idea de representar el espacio en el mundo implica las cosas, las figuras, las figuras humanas y animales y el ámbito de lo racional. Fue un problema importante en las artes, especialmente en la pintura en Europa en la Edad Media.

En la representación de los objetos se encuentran las más variadas formas para dar la impresión de que son reales. Desde luego, hay que advertir que las figuras se ven más grandes mientras más cerca del ojo y desde ahí las figuras son más chicas, o cada vez más chicas, mientras más lejanas. Pero los pintores encontraban otras maneras de dar la imagen, y en el siglo xv, especialmente en Italia, se hicieron ensayos para representar el espacio.

Esto se cruza en los textos rescatados de la antigüedad, como los de Platón. En *El sofista*, la belleza es sólo una apariencia, porque la realidad no es así, lo que se mira es un “fantasma” de la realidad. Vitruvio se ocupó de este fenómeno y propuso hacer “rectificaciones” a la realidad.

La Columna Trajana en Roma, del año 112 d.C, tiene relieves que se desarrollan en espiral y se advierte que a cada vuelta los espacios son mayores. Desde abajo, las vueltas parecen normales, pero en realidad suponen una corrección: sin ésta, las figuras se verían achaparradas. A mediados del siglo xv llegó la gran ilusión de conocer las reglas de la perspectiva para la representación del espacio. Entre los tratadistas ilustres de ese momento están: Leon Battista Alberti (1435), Piero della Francesca (1469), Leonardo da Vinci (1492), Alberto Durero (1525), quienes desarrollan la teoría, y más tarde los de mediados del siglo xvi: Jacopo Vignola (1540), Sebastiano Serlio (1545), Andrea Palladio (1570) y otros.

En la pintura de Miguel Ángel en el ábside de la Capilla Sixtina, *El juicio final* (1535-1541), las figuras bajas son más chicas que la barca de Caronte, mientras que las figuras superiores, con Jesucristo y todos los santos, son mucho mayores. Miguel Ángel hizo la corrección para quien observa desde el suelo de la capilla, pues sin ella la perspectiva se vería

huidiza. Giorgio Vasari relata que en las esculturas grandes de Miguel Ángel las cabezas deben ser de mayor tamaño que las piernas.

Pronto se dieron cuenta de que si la perspectiva se exagera aparecen otras imágenes. En Núremberg, Erhard Schön, discípulo de Durero, hizo grabados que parecen paisajes, pero vistos desde el borde de la hoja se pueden ver otras imágenes: en un paisaje con la ballena de Jonás, aparece un hombre defecando; en otra hay una escena erótica cuya desnudez se revela mirando desde la orilla, etcétera.

Las obras grabadas, de Schön y otros, son hojas de papel. Pero en el cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein, pintado en Londres en 1533, hay un objeto indefinido entre las dos personas, y sólo desde el borde del cuadro se ve que es una calavera. Ésta no sólo es una obra mayor, sino que en ella el enigma tiene sentido, porque la anamorfosis supone una reflexión sobre la muerte.

En el siglo xvii la anamorfosis tuvo gran auge, y el término se acuñó.¹ Entre los teóricos se puede mencionar a Salomon de Caus (1576-1626), francés de Dieppe, que fue arquitecto y matemático; a Jean-François Nicéron (1613-1646), que fue franciscano y trabajó en Roma, y al teórico alemán Atanasio Kircher (1601-1680), jesuita que trabajó en Roma a mediados del siglo. La obra cumbre del sistema es el claustro del convento romano de la Trinidad de los Montes, que realizó Manuel Maignan en 1642, de un paisaje que —viendo cerca del muro— aparece la imagen de Francisco de Paula.

En las pinturas de bóvedas de las iglesias y palacios romanos a menudo se utilizan los recursos de perspectiva “acelerada”, por ejemplo en la iglesia de San Ignacio, que hizo Andrea Pozzo. Ahí en la bóveda están las figuras divinas, el cielo, las nubes y elementos arquitectónicos y no se ve qué es “falso” o qué es real, incluso la cúpula es falsa, pues la perspectiva está tan bien hecha que engaña.

* * *

La perspectiva y las reglas son un hecho histórico desde Alberti que, pasando por los Vignola y Serlio, llega al fenómeno de la anamorfosis, hasta las bóvedas de Andrea Pozzo. Pasó la moda en los siglos xvii y xviii, y la anamorfosis quedó como una curiosidad. Pero la enseñanza es válida, y de tiempo y tiempo los pintores usaron los sistemas anamorfistas.

En México, a partir de 1922, empieza el movimiento de pintura mural, cuando José Vasconcelos, primer rector de la Universidad y luego secretario de Educación Pública, propuso y encargó las pinturas murales. Empezaron

¹ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphose* (París: Olivier Perrin, 1968).



1. David Alfaro Siqueiros,
Los elementos, 1922-1923.
 Ciudad de México, escalera
 del patio chico del Antiguo
 Colegio de San Ildefonso.
 D.R.© David Alfaro Siqueiros/
 SOMAAP/México/2014.
 “Reproducción autorizada por
 el Instituto Nacional de Bellas
 Artes y Literatura.”

a pintar Roberto Montenegro y el Dr. Atl en el colegio máximo de San Pedro y San Pablo, y después Diego Rivera pintó *La creación* en el Anfiteatro de la Preparatoria y José Clemente Orozco en el patio mayor, así como Jean Charlot y Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas.

Ahí, en la bóveda de la escalera del llamado Patio Chico de San Ildefonso/Escuela Preparatoria, David Alfaro Siqueiros pintó *Los elementos*, en 1922 (fig. 1). En *Los elementos*, Siqueiros se inicia en la aventura del muralismo. En esta bóveda hay una figura femenina alada al centro, y otras formas que acompañan a la mujer: se pueden ver dos grandes caracoles marinos que sugieren el agua; otras formas rojizas indefinidas, que podrían ser el fuego; las blancas, el aire, y las oscuras, tal vez la tierra. La mujer está en un escorzo, una pierna hasta la rodilla, y apenas se le ve la parte baja del pie descalzo; se ven los brazos poderosos, desnudos, uno llega hasta la cadera y el otro al hombro; la túnica rodea el rostro de la mujer hasta la cabeza, y ahí nacen las alas, con un diseño geométrico. El efecto es que la figura está en el aire, y su rostro cerca del espectador, por lo tanto la parte baja del cuerpo es más reducida. Es la primera vez que hizo un ensayo de pintura mural donde utilizó los recursos de lo que podemos llamar anamorfosis.

En *Los elementos*, Siqueiros pintó en encáustica, pero en *El entierro del obrero*, en el cubo de la escalera, usó el fresco (como se sabe, no pudo

concluir la escena). Ahí realizó un escorzo en el féretro, que detiene el cuerpo. Lo más importante son ahora las caras de sus compañeros, que parecen trabajados con hacha, por su ferocidad y dramatismo. En la bóveda, el tema es del gusto de Vasconcelos —así como *La creación* de Diego Rivera—, mientras que *El entierro* es otra cosa, pues se refiere a la lucha social y aparecen la hoz y el martillo.

Siqueiros llegó muy joven a la Academia y, entre otros, escuchó al Dr. Atl (Gerardo Murillo) y José Clemente Orozco, quien hablaba del entusiasmo de la clase y su admiración por Miguel Ángel —que Orozco y Siqueiros compartían—. La huella se ve en los tres en 1922. Después de dejar la Academia, Siqueiros entró en la Revolución. En 1919 pudo viajar a Europa. En Italia, entre otras cosas, se encontraban las bóvedas barrocas, como las de Andrea Pozzo. Por otra parte, se interesó también por la pintura de los futuristas, especialmente de Umberto Boccioni, y de la metafísica de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà.

En este viaje, de las ideas socialistas se acercó al marxismo, por la revolución rusa y su eco en Europa. La pintura y el marxismo fueron los dos ejes principales que se conjugan en su vida.

Al final de su estancia europea llegó a Barcelona y en 1921 fundó la revista *Vida Americana*, de la que solamente apareció un único número, y ahí publicó también los *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* (Manifiesto a los artistas de América).² Estos textos son una reflexión lúcida sobre la pintura en ese momento y la “renovación” del arte desde Cézanne, el cubismo, el futurismo y también “la novísima labor revaloradora de las ‘voces clásicas’”;³ no hay que recurrir a los que llama “‘motivos’ arcaicos”,⁴ que para el momento son exóticos, y por lo tanto demanda: “vivamos nuestra maravillosa época dinámica”,⁵ y habla de la proximidad climatológica y la naturaleza que pueden servir de puntos de partida.

Cuando pintaba en San Ildefonso en diciembre de 1923, Siqueiros lanzó el “Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores”, que firmaron Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Roberto Montenegro y otros.⁶ Ahí proponen la expresión del arte monumental, el valor ideológico en el momento social.

² David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación de América”, *Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, núm. 1 (mayo, 1921): 2-3.

³ Siqueiros, “Tres llamamientos”, 2.

⁴ Siqueiros, “Tres llamamientos”, 2.

⁵ Siqueiros, “Tres llamamientos”, 2.

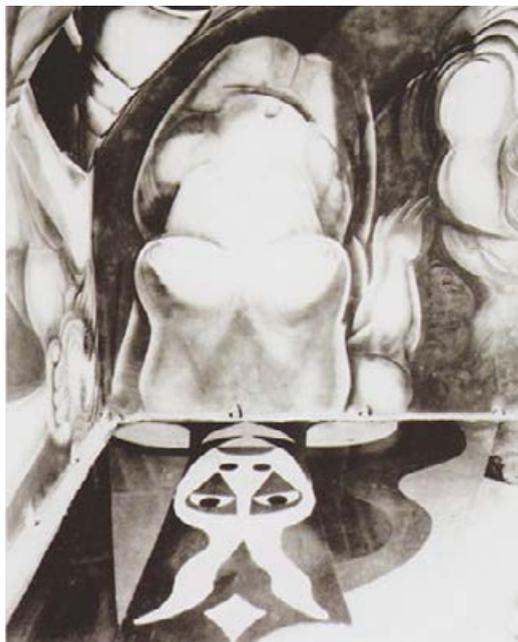
⁶ Fue publicado bajo el mismo título en el periódico *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio, 1924.

El trabajo de la Escuela Preparatoria se interrumpió y Siqueiros no hizo pintura mural hasta que llegó a Los Ángeles. En el Chouinard Art Institute fue invitado a pintar e hizo *Un mitin obrero*, en 1932 (destruido), cuya temática era adecuada debido a la crisis financiera del momento. En él participó el grupo organizado por Siqueiros: el Mural Block of Painters. El ámbito era incómodo y situó el mural en tres niveles: el sótano, donde el líder arenga a los trabajadores, un tapanco y en la azotea los obreros gesticulan. La base fue revoque de cemento blanco, y utilizó el aerógrafo. Después pintó en la Plaza Art Center, por primera vez, un mural al exterior: *La América tropical* (1932), ahora casi destruido. La figura central es un hombre, un indio crucificado, en una selva de troncos extraños. Utilizó los recursos de la anamorfosis y también ensayó ciertas técnicas: el aerógrafo para pintar coches (pistola de aire) y la fotografía. Además en Santa Mónica, California, en la casa particular de Dudley Murphy, director de cine, pintó *Retrato actual de México* (1932), para el que realizó un escorzo exagerado en el centro, en un espacio muy encogido.

Luego fue a Buenos Aires y en Don Torcuato le pidieron pintar la cava del sótano de la quinta Los Granados, propiedad de Natalio Botana, el mural *Ejercicio plástico*, 1933 (fig. 2), para el que colaboraron los pintores Antonio Berni y Juan Castagnino y que ahora se encuentra restaurado en el Museo del Bicentenario de Buenos Aires (2012). Siqueiros usó cámaras fotográficas, se valió del cine y empleó cemento negro en el fondo, pintó con aerógrafo y el piso con color, etc. La figura femenina, monumental, desnuda, es un escorzo desafortado, del que los miembros apenas se perciben y los reflejos se dan sobre los muros. Esto es lo que se llama anamorfosis.

En Nueva York fundó el Taller Experimental (Experimental Workshop) con pintores jóvenes —entre ellos Jackson Pollock— en 1936. En el Taller avanzó el programa de las técnicas que ya había usado en Los Ángeles y en Buenos Aires y reafirmó su empleo: los materiales, los colores químicos, la fotografía, el estudio de percepción, la geometría. Llegó a la “pintura matérica”, que es un empaste tridimensional, como se deja ver en *Explosión en la ciudad* (1935), y también al llamado “accidente pictórico”, a saber, lo imprevisto, las manchas, el escurrimiento, el gesto.

En 1939 regresó a México y tuvo el encargo de pintar en el vestíbulo y la escalera del Sindicato de Electricistas de la ciudad de México. El título fue *Retrato de la burguesía* (o bien *Orígenes del fascismo y monumento al capitalismo* —que es más explícito—) que resultó emblemático (fig. 3). Tenía 43 años, ya era maduro y tenía una experiencia extraordinaria en la guerra revolucionaria y la lucha social, en teoría artística y la práctica de la pintura. Pero la obra mural era parca. Se sintió libre por el apoyo del sindicato. Como era su costumbre, formó un equipo con Luis Arenal y Antonio Pujol



2. David Alfaro Siqueiros,
Ejercicio plástico, 1933. Buenos
Aires, Don Torcuato, Museo
del Bicentenario. D.R.© David
Alfaro Siqueiros/SOMAAP/
México/2014.



3. David Alfaro Siqueiros,
Retrato de la burguesía,
1939. Ciudad de México,
Sindicato Mexicano
de Electricistas. D.R.©
David Alfaro Siqueiros/
SOMAAP/México/2014.
“Reproducción autorizada
por el Instituto Nacional
de Bellas Artes y
Literatura.”

y los españoles exiliados de la guerra: Josep Renau, fotógrafo y diseñador, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto.

El espacio que tenía a disposición era reducido, pero ya tenía experiencia en ello, así que recurrió a la anamorfosis y “borró” las esquinas, el techo; el ámbito se convierte en un espacio incierto, donde hay una máquina terrible que traga monedas de oro: es una especie de ídolo que parece estar en el centro, pero si es falso o verdadero no lo sabemos. Un águila de acero está en el aire; un templo incendiado en la pared con las inscripciones de *Liberté, Egalité, Fraternité*, las tropas desfilan ordenadas hasta el horizonte; los capitalistas tienen casco y máscaras antiguas, así como los generales. El “dictador” tiene dos caras y pico de loro, tres manos, aúlla y agita los brazos. El hombre a la derecha penetra en el espacio, con un fusil que apunta al dictador.

En esta obra, la anamorfosis lleva al máximo la confusión y el equívoco en el espacio. Además, Siqueiros tuvo la preocupación de modificarla virtualmente. En *Cómo se pinta un mural* (1951), pide un espectador activo y una composición dinámica, “el método poliangular... que tenga en cuenta los diez, quince, veinte o más puntos de vista”,⁷ y es lo que hizo en este mural.

Cuauhtémoc contra el mito (1944), pintado en el Centro Realista de Arte Moderno, en la calle de Sonora de la ciudad de México, y ahora en el *tecpán* de Santiago Tlatelolco, lo hizo con una superficie cóncava, así como lo hiciera en *Muerte al invasor* en Chillán, Chile (fig. 4). La perspectiva es exagerada y utiliza también un escorzo deforme. El centauro del conquistador es monstruoso: la bestia tiene seis patas, levanta las manos fuera de lo normal, con una mano hace una cruz —que realmente es un arma, una daga. El cuerpo desnudo musculoso es anormal. Cuauhtémoc lanza su arma al monstruo. El efecto de los dobles miembros es en el fondo un recurso del futurismo del que Siqueiros se apropia.

En la bóveda de las escaleras dobles de la Aduana Vieja de Santo Domingo, en la ciudad de México, en un edificio del siglo xviii, Siqueiros pintó *Patricios y patricidas* (1945), con piroxilina sobre tela de celotex. Aunque se trata de una bóveda, intervino el espacio y deformó el ámbito. Las figuras son monstruosas, con escorzos fuertes. La obra se interrumpió en 1945, trabajó después en 1966 en las figuras y los trazos geométricos: una mujer “pensante” y caballo y jinete fueron los resultados.

En 1945, tuvo el encargo de pintar en el Palacio de Bellas Artes. El mural *Nueva democracia*, en piroxilina sobre tela y celotex, fue un gran reto porque el espacio es apaisado, y tuvo que esforzarse por trazar una figura

⁷ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* (México: Ediciones Taller Siqueiros, 1951), 105.



4. David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor*, 1941-1942. Chillán, Chile, Escuela México. D.R.© David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2014.

emblemática, la libertad, una mujer con el torso desnudo, con el gorro frigio, con cadenas, proyectándose hacia el espectador desde el fondo junto con un brazo y un puño, es de lo mejor de la pintura de Siqueiros. Asimismo los dos tableros, *Víctimas de la guerra* y *Víctimas del fascismo*, son escorzos formidables.

En el Palacio de Bellas Artes también pintó el tema *Cuauhtémoc redi-vivo*, en dos murales: *La tortura* y *La resurrección* (1951). En el primero, lo importante es el contraste entre los señores (uno llora, el otro asume el dolor) y los conquistadores con armadura de acero. En *La resurrección*, el escorzo de un caballo-centauro, con las patas arriba, es magnífico; Cuauhtémoc ahora trae armadura, una macana “técnica”, porta un *cupil* o tiara real.

En *Por seguridad social y completa para todos los mexicanos* (1954), en el Hospital de la Raza (fig. 5), siguió sus ensayos con la anamorfosis e hizo nuevos descubrimientos técnicos sobre pigmentos. Utilizó vinelita sobre tela preparada con nitrocelulosa; ignoró el vestíbulo, las puertas y los elevadores, y modificó el espacio mediante soportes metálicos; así pintó desde el muro hasta el ventanal, sin ángulos, y creó un ámbito mágico, aunque el tema es casi inocuo.



5. David Alfaro Siqueiros, *Por seguridad social y completa para todos los mexicanos*, 1954. Ciudad de México, Centro Médico Nacional La Raza. D.R.© David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2014. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.”

A la izquierda está el cuerpo del obrero muerto por la máquina, con una arquitectura fantástica; a la derecha, unas mujeres, una con un niño en los brazos y otra con un haz de trigo, obreros, médicos con una bandera. En el cielo, un Prometeo incendiado.

Los murales del Hospital de la Raza y *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* (1958), en el vestíbulo del pabellón de Oncología del Centro Médico de la ciudad de México, están hermanados, porque ambos tienen fechas cercanas y los temas son afines. En la *Apología de la futura victoria...* aparecen hombres desnudos, sufrientes, una figura medio humana y un joven —un escorzo— que trata de escapar. En otra parte, está una mujer en un aparato de radiación, los médicos, mujeres pacientes y dos monstruosos personajes cerca. Lo importante es que el espacio parece ser una pared continua, cuando —por medio de la anamorfosis— los ángulos se borran.

En el Castillo de Chapultepec, Museo Nacional de Historia, pintó en una sala *Del Porfirismo a la Revolución*. El espacio era grande pero como se

trataba de un monumento histórico, tenía que respetarlo. Sin embargo, se agenció otra sala, levantó muros falsos con mamparas y así pudo transformar el ámbito a su gusto. Empezó en 1957 y, como ingresó a la cárcel en 1960, lo concluyó en 1966.

Entre las figuras más importantes están Porfirio Díaz, las cortesanas y los llamados “científicos”, así como la huelga de Cananea, las fuerzas revolucionarias y los muertos de la Revolución. Tienen interés los grupos que se repiten en las figuras proyectadas hasta el horizonte: los que tienen sombreros de copa, los “rurales” con sombreros charros, los obreros, los de cabeza descubierta, los de sombreros anchos, etcétera.

Ésta es una selección de los murales de Siqueiros, donde se ejemplifican los problemas de la representación del espacio a partir de la perspectiva y el escorzo vía la técnica ilusionista en este pintor. Este XXXVI Coloquio de nuestro Instituto tiene como tema general “Los estatutos de la imagen”, por lo que me parece adecuado el problema de la representación, la “deformación” de la perspectiva, el “vicio” o la exageración, es decir, la anamorfosis. Ésta es una manera de expresarse, como lo hizo David Alfaro Siqueiros, quien además tuvo la preocupación social y la necesidad de investigar, algo que hizo siempre.