

# RAMÓN ALVA GUADARRAMA: LAS ESQUINAS ESTRIDENTES

*Adrián Soto Villafaña*

El complejo muralístico que hemos denominado "las esquinas estridentes" fue realizado por Ramón Alva Guadarrama entre 1934 y 1935. El conjunto se conoce bajo los siguientes títulos: *Vida campesina y la vida del trabajador, La cosecha y la tierra*,<sup>1</sup> *Las labores del campo*.<sup>2</sup> Comprende 188 m<sup>2</sup> de superficie pintada, se encuentra en un amplio acceso en la entrada lateral de la esquina sureste del Mercado Abelardo Rodríguez, en las calles de Venezuela y Rodríguez Puebla.

Para Ramón Alva Guadarrama ésta fue su segunda obra mural individual y la última, pues moriría de cáncer en la más absoluta miseria<sup>3</sup> poco después de la creación de los frescos del mercado.<sup>4</sup> Es un autor sorprendente en el cuidado de los detalles, muestra unas imágenes de aparente sencillez temática e iconográfica, cargadas de aspectos particulares formalmente muy bellos y a la vez complejos en sus interrelaciones significativas. A menudo dirige su atención a las esquinas del

muro para la representación de pasajes que tendrán prioridades comunicativas en el discurso.

Los mensajes más radicales se encuentran de manera explícita enunciados, concentrados y tratados en las partes bajas de las escaleras con unas grisallas muy tenues, estructuradas con metáforas poético-visuales extraídas de un zoológico gráfico elegantemente interpretado por el maestro, a veces difíciles de distinguir debido a su precario estado de conservación.

<sup>1</sup>Carlos Mérida, *Escritos sobre arte: el muralismo*, México, INBA-CENIDIAP, 1987, p. 94.

<sup>2</sup>Esther Acevedo, et al., *Guía de murales del Centro Histórico de la ciudad de México*. México, UIA/ CONAFE, 1984, p. 85.

<sup>3</sup>Juan O'Gorman, "Técnicas de la pintura. Segunda parte", en Ida Rodríguez Prampolini (Coord.), *La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos*, México, UNAM-III, 1983, p. 284. (Textos de Humanidades, 37).

<sup>4</sup>Emily Edwards, *Painted Walls of México, from Prehistoric Times until Today*, Connecticut, University of Texas Press, 1966, p. 179.

La riqueza del contenido inspira una descripción pormenorizada ya que la pérdida de materia pictórica es acelerada y en un futuro este material escrito puede ser muy necesario para la reconstrucción iconográfica de los murales.

Los pretextos para abordar el espacio pictórico son diversos: el trabajo, la injusticia, la explotación, el desarrollo de la técnica, la creación.

Algunos de los murales, en especial los plafones triangulares muestran influencias de las figuras femeninas pintadas por Diego Rivera en la actual Universidad Autónoma Chapingo. Asimismo pueden asociarse como antecedentes directos los murales del mismo autor en la Secretaría de Salubridad. Esta semejanza fue observada por Carlos Mérida quien escribió refiriéndose a la obra de Alva Guadarrama: "Esta pintura presenta un carácter infantil... No obstante, tiene dos desnudos que parecen inspirados en los que Rivera pintó en la Secretaría de Salubridad".<sup>5</sup> La crítica deja entrever que si el principio formal se acerca al riverista, entonces se trata de una obra que puede ser considerada valiosa.

En la actualidad los murales compiten contra un caos insalubre de puestos comerciales, fraccionamiento absurdo de espacios sin ninguna consideración, invasión de la superficie pictórica con diversos objetos, desde lámparas hasta botes, carteles

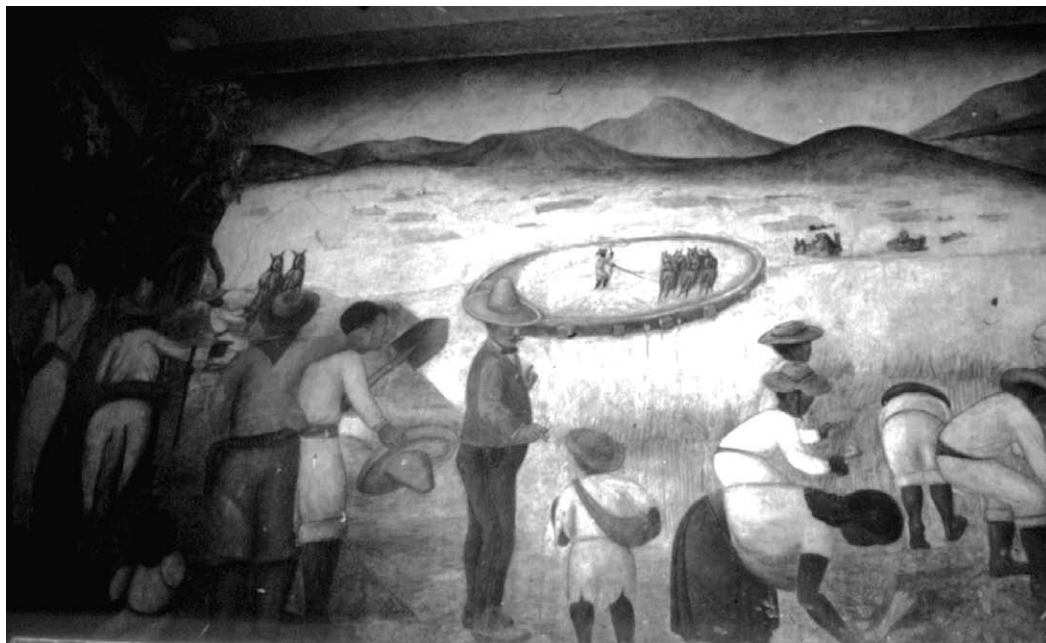
y trapos. Agregados de muros sin sentido segmentan los decorados, impiden su apreciación y evitan la posibilidad de percibir la totalidad; por lo que urge recuperar la idea de unidad arquitectónica para dar coherencia al mensaje original con el que fueron creados, ya que guardan ligas argumentales entre sí; a veces una sección tiene líneas correspondientes con las escenas de la parte siguiente.

No debemos olvidar que la configuración sigue los principios comunicativos, existe una sintaxis compleja entre lo que se dice y el equivalente plástico del mensaje. Para el autor las formas sintéticas aparentemente apacibles guardan una tensión sórdida. Sus vínculos conllevan un contenido denunciativo de la realidad social, sin gritos ni dramas escandalosos, pero sí contundentes.

El conjunto pictórico consta de dos tableros mayores verticales, dos muros menores, dos plafones triangulares, dos rampas inclinadas, dos cubos en la parte inferior de las escaleras y cuatro plafones decorativos de forma rectangular, simétricamente distribuidos.

Para facilitar la comprensión del conjunto proponemos una división virtual del espacio en dos alas opuestas, partiendo de los plafones centrales. Inicialmente analizaremos el ala suroeste, para continuar con

<sup>5</sup>Carlos Mérida, *op. cit.*, p. 94.



*La cosecha y la tierra.* 3.04 x 5.69 m. Fresco. Foto: Adrián Soto.

el estudio de las pinturas ubicadas en las paredes del lado noreste. Al final mencionaremos los plafones intermedios.

Entre los murales de mayor importancia podemos señalar *La cosecha y la tierra*. Se trata de un acontecimiento rural dividido en dos núcleos temáticos, que forman parte de la misma realidad: en el extremo izquierdo un capataz golpea a un peón, mientras el dueño de la hacienda mira despectivamente a un niño campesino; en el extremo derecho los labradores recogen el cereal y los agavilladores, tanto adultos como menores de edad, atan haces de trigo.

El mural muestra dos aspectos verídicos, a la vez contradictorios y antagónicos de la vida rural mexicana. En primer lugar tenemos un fragmento de la realidad concreta, resultado del modo de producción feudal causante de la injusticia, basada en la propiedad de los individuos y su potencial laboral, en el cual las relaciones sociales son desiguales: aquél que alquila su fuerza de trabajo —única posibilidad de subsistencia— es golpeado y humillado por el capataz frente a su hijo que a pesar de ser sólo un niño se percata de las atrocidades de este mundo. El espectador se hace partícipe de su tragedia al observar



*La cosecha y la tierra. Detalle.*  
Foto: Adrián Soto.

al pequeño, quien hincado y con las manos en su rostro, levanta un llanto desesperado. Este motivo lleno de drama logra despertar ternura debido a su fuerza elocuente. Las líneas de expresión de la cara, resueltas con esquemas estereotipados, apenas se distinguen por la oscuridad del valor local de su piel morena. El artista subraya el sufrimiento del niño al orientar las comisuras de sus labios hacia abajo. En un gesto de impotencia ante la actitud violenta de otro individuo y como queriendo negar lo visto, el pequeño cierra sus ojos para impedir el paso de imágenes doloro-

sas. Sin duda nos encontramos ante un buen ejemplo expresionista del arte muralístico mexicano.

El área derecha de la pintura evoca la otra realidad: la aspiración a la posibilidad creativa de un mundo ideal a partir de labores comunitarias, lo idílico, la ausencia de contradicción, la armonía en las relaciones humanas, la abundancia en la cosecha, la consumación de las cosas. Es un homenaje al trabajo, a la tierra y a sus frutos.

La recolección de trigo parece extraña por las preferencias culturales alimentarias de México —en todo caso hablaríamos del maíz—, por lo que creemos que Alva Guadarrama intenta revelarnos otros aspectos simbólicos; la espiga de trigo produce un sentimiento de armonía entre vida humana y vegetal "sumisas ambas a vicisitudes parejas."<sup>6</sup>

Desde el punto de vista socio-histórico, esta parte del mural posiblemente nos remite al ambiente productivo imperante en el período de repartición de la tierra, exigencia primaria entre las consignas que inspiraron el movimiento revolucionario.

La estructura compositiva se establece con base en rutas dinámicas circulares de los conjuntos que convergen en coordenadas protagónicas. Existen guiones temáticos que relacionan dos mundos opuestos y

<sup>6</sup>Jean Chevalier y Alain Gheerbrabt, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, p. 1023.

complementarios, como la figura del hacendado que da salida al lado contrario. El curso de los campesinos cosechando, nos conduce hasta el carruaje que transporta el trigo y nos conecta por un camino hasta el rodeo, mismo que nos regresa al grupo compacto donde iniciamos.

El rodeo puede simbolizar el aleccionamiento de la plebe para imitar un comportamiento común aprendido, la domesticación de lo salvaje. El charro mantiene lazadas a las masas y éstas deben acatar las órdenes y obedecer ciegamente. La metáfora nos habla de la docilidad de las bestias de carga que responden a gritos y golpes.

El tratamiento de la profundidad se maneja a partir de la perspectiva de tamaño: cuando los objetos se alejan, su dimensión se reduce. Esto se nota en la magnitud de las figuras del primer término y de los últimos. También es empleada la perspectiva de ubicación, en tanto se observan hacia abajo los objetos cercanos, y hacia arriba los distantes. Además están presentes las transiciones entre la luz y la sombra a través del cambio brusco de luminosidad, sobre todo en el reborde de la línea de visión, en la zona de montañas y cielo.<sup>7</sup> El abatimiento ilusorio de la superficie permite al espectador percibir grandes espacios abiertos que concluyen en el horizonte lejano. Esta solución nos recuerda el mural *Buen gobierno* de Diego Rivera en Chapingo.

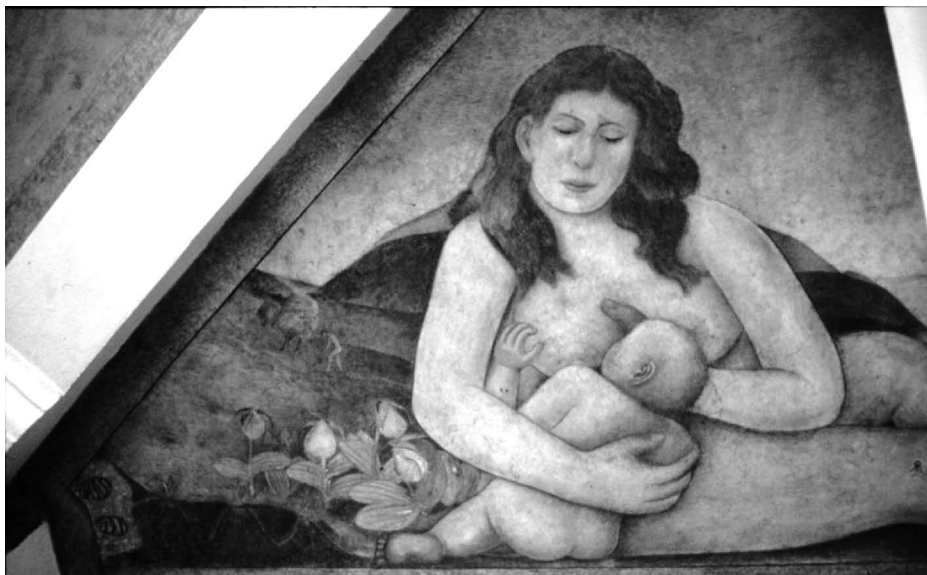
La idea de orden se rige mediante divisiones rítmicas periódicas. La conexión numérica se da a través del módulo dos. Existe una repetición de ésta fórmula como acento de las dos realidades antagónicas, complementarias o diferentes que intervienen en la composición: hacendado y capataz, mujer y niña, padre e hijo, pares de agavilladores cosechando, dos mogotes de trigo al lado de determinados grupos, un par de caballos en segundo plano, canasta con tortillas y casco, hombre y animales domesticados, la pala –instrumento de trabajo–, con la pistola –arma de guerra–, jinete y caballo, etc. Esta métrica nos remite a la idea de desigualdad, "lo otro".<sup>8</sup>

Existe un tablero lateral que da continuidad visual al paño ya mencionado, en el cual aparecen frontalmente una serie de personajes que inician con la figura de una mujer morena digna y orgullosa representada de frente con un cubo de azucenas, flores de gloria y fuente de fecundidad,<sup>9</sup> cuyos seis pétalos corresponden a los seis personajes visibles. Al posicionar su mano sobre la cadera adquiere un porte poderoso, monolítico y escultórico. Muestra sus pies descalzos, sím-

<sup>7</sup>Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI Editores, 1997, pp. 233-237.

<sup>8</sup>Matila Ghyka, C., *El número de oro, ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. Los ritmos*, Buenos Aires, Poseidón, 1968, p. 23.

<sup>9</sup>Jean Chevalier y Alain Gheerbrabt, *op. cit.*, p. 652.



"El amanecer". Plafón. Base 6.15 m, 4.15 m en cada arista. Fresco. Foto: Adrián Soto.

bolo de la unión con la tierra, asida al entorno natural y a la tradición. Atrás, a ambos extremos se observan dos figuras femeninas: al lado derecho una mujer europea de tez blanca con zapatos y bolso, a la izquierda otra con rasgos nativos, también con los mismos accesorios, lo que podemos interpretar como la occidentalización de las costumbres. Más atrás una mujer con los ojos cerrados cargando una canasta con pan de trigo, la culminación del proceso de trabajo y de las bondades del campo. dos hombres portando sombreros de paja con los rostros semicubiertos encuadran la obra. Al fondo, apenas se distingue la muchedumbre mimetizada oculta por la sobreposición de planos. Su actitud

oscura, ambigua y sin faz, da origen a conjuntos masificados.

Los procesos de acumulación de riquezas llevan a la pérdida de la individualidad y nos hacen semejantes. Un perro blanco en actitud reflexiva nos cuestiona, este motivo que da un toque más vívido al mural también es recurrente en creaciones posteriores de Fernando Leal, en la terminal de ferrocarriles de San Luis Potosí, o el de Juan O'Gorman *Historia de Michoacán* en la Biblioteca "Gertrudis Bocanegra" de Pátzcuaro, Michoacán.

En el plafón de la misma ala nos encontramos con una representación poderosa de la maternidad. Una mujer amamantando a su bebé, expresa seguridad y dulzura. Su figura de

proporciones monumentales ocupa gran parte del formato geométrico triangular inscribiéndose al espacio pictórico en un primer plano. La centralización de las montañas tratada en tonos oscuros hace resaltar la piel clara de los cuerpos provocando que el espectador pierda de vista una pequeña figura de un hombre desnudo ocupado en labores de la agricultura que se observa en el horizonte, próximo a tres árboles únicos en el paisaje. Los botones de las flores están cerrados significando el crecimiento, el desarrollo y el futuro. En una esquina y como si se tratase de una visión radioscópica<sup>10</sup> de un corte longitudinal de la tierra, surge la semilla germinando. La intervención del trabajo del hombre en el campo propicia la fecundidad de la naturaleza y estimula la variedad de sus frutos y su crecimiento seguro. Es una oda a la reproductividad del género humano con metáforas florales de gran belleza. El sol de brillante color naranja apenas se asoma, su halo intenso nos indica el despertar de la vida, el amanecer.

El plafón rectangular de la misma ala está decorado con dibujos de nopales estilizados, desde su estructura inicial, su proceso de crecimiento y su fruto. Esta cactácea típicamente mexicana se convierte aquí en un generador de formas, mostrando dos pencas y tres o cuatro tunas. Al centro, de donde pende el candelabro, un esquema geométrico que manifiesta dinamismo y bipartición.

El siguiente tablero importante *Producción del carbón* corresponde al ala noreste. Para el hombre contemporáneo, la escena se lee en primera instancia como denuncia de la destrucción del entorno natural, retrato de la hecatombe ecológica de nuestro siglo, huella del paso del depredador; bosques convertidos en desierto. Se comprende como una aguda crítica a la tala inmoderada y agotamiento de recursos naturales. Por el sitio privilegiado donde se encuentra el fresco y de acuerdo con la época en que fue pintado, podríamos pensar en un carácter didáctico-educativo sobre los procesos de producción del energético. Sin embargo, la inexistencia de acciones bárbaras en la realidad pictórica nos lleva a otro ramal interpretativo, a saber; la metamorfosis de la materia, la posibilidad alquímica de modificar lo dado, actitud fenomenológica de revisión indispensable para volver a las fuentes del conocimiento. La tierra prodigiosa y sus productos nos proveen de lo necesario para generar el fuego, calcinar la madera para la obtención de combustible, y así, propiciar energía. El humo ligero se eleva hacia el cielo para regresar en un ciclo eterno hacia el principio.

Al centro, un roble, motivo ancestral de culto,<sup>11</sup> es transformado en carbón mediante un acto de desacralización convirtiéndose en algo utilitario.

<sup>10</sup>Charles P. Mountford, *Pinturas australianas aborígenes*, Italia, Hermes, 1964, p. 14.

<sup>11</sup>James George Frazer, *La rama dorada, magia y religión*, México, FCE, 1982, pp.196-199.



"Producción de carbón". 3.00 x 5.69 m. Fresco. Foto: Pedro Cuevas D

La liga temática entre el ala analizada anteriormente y la que ahora revisamos, se manifiesta a través del simbolismo del roble como aspecto esencial dentro del bagaje mitológico de varios pueblos. Es un elemento clave para consumir la unión entre la fertilidad de la tierra y la fecundidad de hombres y animales, además el roble tradicionalmente se vincula con las fuerzas del cielo y de la lluvia, con el fin de "que acumulase las nubes, tronara y lloviera en la época precisa, para que los campos y huertos tuvieran fruto y los pastos se cubrieran de magnífico verdor".<sup>12</sup>

El poder del centro es determinado por el árbol, que divide el espacio

en dos áreas simétricas en extensión, mas no en peso de volúmenes o componentes individuales.

En el extremo izquierdo es de notarse la silueta suspendida de un pequeño campesino, a manera de las secuencias fotográficas de E. James Muybridge.<sup>13</sup> Alva Guadarrama logra captar y representar el instante congelado del movimiento fragmentado, amplio y libre. El compás abierto y el ritmo, encuentran su eco en el par de figuras cercanas, que derriban el árbol en un ambiente lúdico, mostrando

<sup>12</sup>Ibidem, p. 206.

<sup>13</sup>Joan Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 176.



desinteresado dinamismo a favor de la transformación.

En el ángulo inferior, los brotes tiernos del mismo género arbóreo, establecen un nexo con el nuevo ciclo de desarrollo y reafirman la permanencia de las fuerzas vitales en una renovación eterna.

El aspecto numérico siempre recurrente en Alva Guadarrama es manejado a partir del módulo tres, visible en grupos de tres personajes.

En primer término del lado derecho aparecen tres leñadores y otros tres en segundo plano, del lado izquierdo en línea recta orientada diagonalmente. Tres figuras protagónicas se encuentran en actitudes de franco movimiento y otras tres forman un triángulo: el que corta y los que hacen el carbón más atrás. Tres campesinos acarrear los bultos hacia tres burros apiñados que se perciben a lo lejos. Una figura solitaria que no participa activamente, pasa inadvertida. Es un acento sutil que fundamenta nuestra hipótesis acerca del valor de las relaciones numéricas en la obra del pintor; misma que nos permite distinguir la existencia en este mural de grupos dinámicos, conjuntos pasivos y personajes ocultos.

La misma fórmula numérica repercute en la esquina derecha, donde se apilan tres sacos llenos de carbón y tres leños, al lado de un guaje con líquido indispensable para la generación de vida.

En el muro lateral un obrero representado de espaldas carga los



"Producción de carbón". Detalle.  
Foto: Pedro Cuevas Ⓓ

productos del campo. Sobre su cabeza está apoyado un canasto con frutas, en sus manos, una enorme penca de plátanos seccionada en tres niveles. A la izquierda un niño llevando plátanos morados. El grupo expresa la idea de diversidad y generosidad de la tierra y paralelamente, subraya la importancia de la colaboración de sectores sociales que se complementan en un esfuerzo común.

En el plafón lateral de la misma ala, se perfila ante la claridad del paisaje el dorso de una madona morena en su belleza monumental –pro-



"El atardecer". Detalle. Plafón. Base 6.15 m, 4.15 m en cada arista.  
Fresco. Foto: Adrián Soto.

bablemente se trate de la modelo Luz Jiménez quien posó para varios pintores y fotógrafos de la época,<sup>14</sup> y cuya belleza típicamente mexicana inspiró muchas obras de carácter nacional—. Apenas ha recibido la fecundación. El vientre como la madre tierra, engloba y protege su fruto. La perspectiva radioscópica también se manifiesta descubriendo las entrañas terrestres y todo el desarrollo de las plantas, desde su etapa más simple hasta su morfología final. Así mismo, el embrión es presentado fuera del cuerpo materno, encapsulado y protegido por la cercanía de su progenitora, ampara-

do por el cabello largo de la mujer. Los simbolismos patentes nos conducen a interpretar la figura femenina como el atardecer que surge de las cavidades de la montaña. El sol se oculta y la quietud del crepúsculo advierte la salida del astro nocturno. La creación no ha descuidado nada en absoluto.

El brazo derecho del personaje principal se levanta como si intentara bajar el manto oscuro que se asoma en el ángulo superior en forma de una nube.

<sup>14</sup>Como lo testimonia la fotografía de Edward Weston captando a Luz Jiménez de espaldas.

La noche irrumpe en el infinito. Así, el ciclo se cumple con el prelude de un nuevo nacimiento.

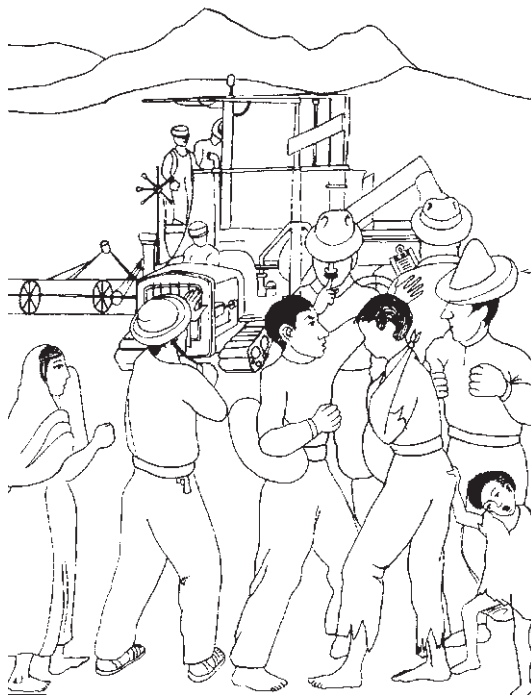
Existe en la pintura un detalle importante pero difícil de identificar: justo debajo de la mano izquierda, se aprecia un óvalo con tres volúmenes piramidales. Esta enigmática forma espera ser interpretada.

El autor establece un aspecto relacional entre los dos plafones triangulares, empleando un "puente entre dos elementos",<sup>15</sup> a través del cuerpo solar que se encuentra en las aristas más cercanas del formato, nos invita a pensar en la aplicación del principio "fluir".<sup>16</sup> Basado en la tonalidad colorística del cielo, proclama lo temporal recurriendo a ciertos postulados impresionistas, como por ejemplo la captación de aspectos lumínicos concretos. La transparencia a partir de gamas cromáticas primarias, transmite la idea de amanecer y atardecer. Conceptualmente aborda la noción de la dualidad.

El diseño de las figuras protagónicas inscritas en el triángulo y transferidas al plafón, implicó la resolución de diversos problemas plásticos entre los cuales identificamos los siguientes: ajuste de la proporcionalidad, acomodo de las escalas y enlace visual entre los diferentes tableros.

El muralista, al decorar la superficie del techo rectangular de la misma ala, una vez más repite el motivo de los nopales estilizados.

En la rampa de la escalera orientada hacia el suroeste, un tablero inclinado



"Mecanización en el campo".

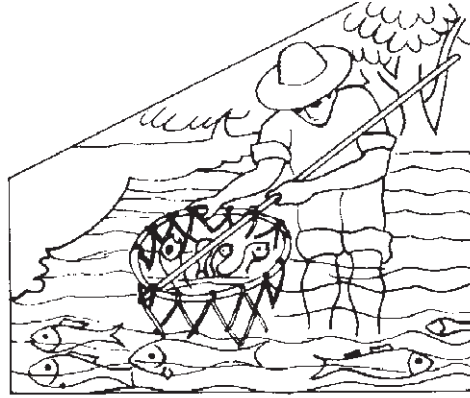
Rampa 4.00 x 2.95 m. Encáustica.

Dibujo: Marco Antonio Coxtinica Reyes.

está mostrando la tecnificación del campo. Este proceso manifiesta nuevamente las contradicciones sociales y la explotación. Ahora las segadoras mecánicas de trigo con tres empleados a bordo hacen todo el trabajo, los labradores ya han cambiado su calzón de manta por el overol de mezclilla, el capataz moderno tiene un cuadernillo para medir con gráficas los niveles productivos de sus

<sup>15</sup>J. J. Beljon, *La gramática del arte*, España, Celeste, 1993, p. 66.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 24.



"Renacuajos" y  
"Pescador".  
.90 x .60 m. Fresco.  
Dibujo:  
Marco Antonio Cox-  
tinica Reyes.

asalariados. La campiña está vacía, sólo es ocupada por la máquina. Abajo, en primer término, los campesinos desplazados protestan contra el avance del tractor; que de acuerdo con un estudio especializado, es "manejado por un hombre rubio".<sup>17</sup> En realidad se trata de un aldeano que ha cambiado su sombrero por una gorra de color claro. El dueño ahora ya tiene como su colaborador a una figura surgida recientemente entre las filas de la propia clase campesina; basta con un ademán de silencio para que el auxiliar reprima a sus similares. En el ángulo inferior derecho adonde por lo general no llega la mirada del espectador; se observa una imagen infantil. La niña se percata de la tristeza existencial de los desheredados. Sus facciones tienen sello de sufrimiento extremo. A través de un grito desesperado exige justicia, con su manos trata de llamar la atención de su maltrecho padre, para que abdique y no vaya una vez más al enfrentamiento. Sin embargo, él aún con

el brazo vendado encara a las fuerzas del aparato represor. Al configurar este grupo, Alva Guadarrama nos habla del heroísmo de sectores oprimidos de la población.

En los muros laterales que bordean las jambas de las puertas, se encuentran grisallas denunciativas, más claras y evidentes por el empleo de frases alusivas a la situación social del momento. Textos escritos en el interior de grafismos que estructuran imágenes de animales marinos, reptiles, lepidóridos y aves, ayudan a la comprensión del mensaje político.

En la jamba izquierda se aprecia una rana regordeta de ojos saltones. Este tablero puede ser interpretado como un homenaje particular a Diego Rivera. Recordemos que Diego firmaba y aprobaba los proyectos de decoración para el Mercado.

<sup>17</sup> Esther Acevedo, et al., *Guía de murales del Centro Histórico de la ciudad de México*, México, UIA/CONAFE, 1984, p. 86.

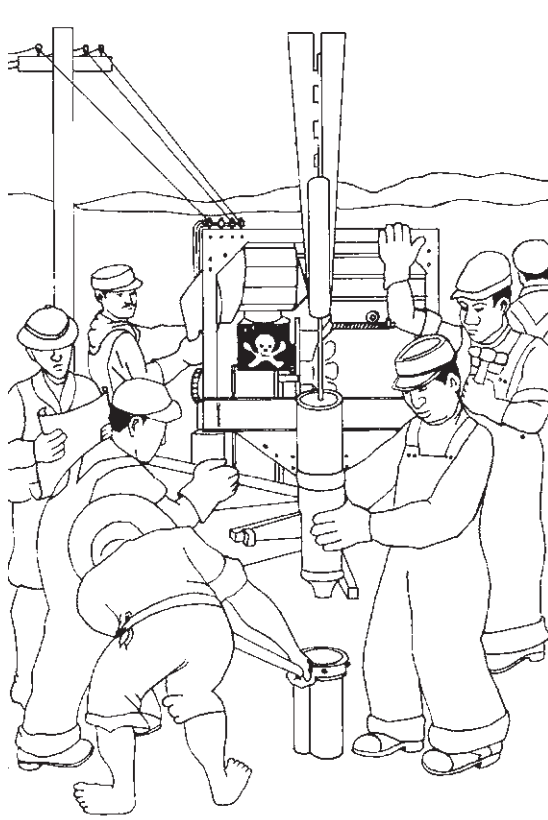
En la jamba derecha aparecen renacuajos que tal vez simbolizan a los numerosos discípulos del gran muralista. No olvidemos que todos los que pintaron en el Mercado Abelardo Rodríguez eran muy jóvenes –excepto Alva Guadarrama–, para algunos de ellos, ésta fue su primera obra monumental. Ambas superficies pictóricas forman dos descansos lúdicos y amenos en el discurso plástico propio para los murales del Mercado.

En la pared lateral de la escalera, se ubica una metáfora que denuncia el poder de los monopolios. Un tiburón con la palabra "monopolio" escrita en su cuerpo, engulle a un pez chico, "pequeño comercio". Otros más, "capas oprimidas", "campesinos" son sus víctimas potenciales. No obstante hay uno arriba que está nadando contra la corriente, lleva el letrero "obreros".

Justo enfrente, se perfila el tema del sueño de la abundancia. La naturaleza provee lo indispensable para el sustento del ser humano. Un pescador de pie con su red llena de peces evoca la alegoría cristiana del pescador de hombres. Aún estando a poca profundidad logra "convencer" en una labor de proselitismo.

En el extremo simétricamente opuesto, otro tablero en la rampa inferior de la escalera noreste, está

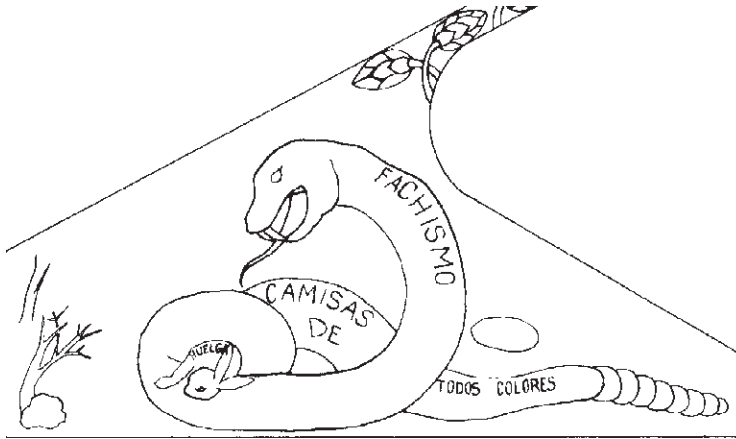
representada la clase obrera que al parecer coloca postes de electricidad. Un anuncio previene el peligro. El campo ha desaparecido, en su lugar un entramado de engranes, tornillos y una máquina perforadora. No falta la presencia del ingeniero de rasgos europeos revisando los planos de construcción. Usa un sombrero de manufactura fina en comparación con las gorras de los obreros. Todos están atentos a las acciones de un personaje de espaldas en escorzo, que se dispone a extraer los resi-



"Electrificación".

Rampa 4.00 x 2.95 m. Encáustica.

Dibujo: Marco Antonio Coxtinica Reyes.



"Serpiente".  
 1.55 a 0.90 x  
 3.50 m. Fresco.  
 Dibujo:  
 Marco Antonio  
 Coxtinica Reyes.

duos de material, mientras que sus compañeros coordinan con gestos afirmativos las operaciones a realizar.

Al reflexionar sobre el contenido del cuadro, nos percatamos que los procesos capitalistas en pocos años cambiaron el paisaje. De la definición de los volúmenes que se observan a campo abierto, al entorno urbano, hay una gran pérdida de detalles. El sintetismo semántico a partir de la palabra "peligro" colocada al centro del tablero, nos comunica el riesgo que pueden traer las tecnologías. Las ideas del desarrollo obligan a vanagloriar este fenómeno, no obstante, la visión de Alva Guadarrama es crítica.

En la jamba de la izquierda aparecen cuatro patos dispuestos en un entorno lacustre, animal benéfico anuncia los peligros y fortunas de la existencia. En la derecha cuatro langostinos sumergidos en un ambiente marino, rítmicamente resuelto, nos

hacen pensar en universos habitados por otras especies.

En la pared de la escalera, una víbora de cascabel con textos "fachismo", "camisas de todos colores", a lo largo de su cuerpo retorcido, alude a la costumbre de grupos raciales extremistas de uniformarse con camisas café en Alemania, doradas en México; estrangula a un conejo el cual tiene escrita la palabra "huelga". El monstruo poderoso acalla la débil protesta usando su fuerza.

En el muro contrario, se observa la escena de la cacería de un conejo. El cazador dispara el proyectil con un arma de cañón largo. El humo dejado por el impacto se dibuja entre la víctima y un perro que acecha. El conejo con su agilidad logra dar un salto que lo salva. Finalmente, a pesar de las represiones, la huelga logra triunfar; los derechos de la clase obrera pueden con este recurso tener éxito. Otra vez mediante el procedimiento Muybridge, se congela el evento.



"Cazador".  
1.55 a .90 x 1.63 m.  
Fresco.  
Dibujo:  
Marco Antonio  
Coxtinica Reyes.

Los dos plafones centrales muestran en cada esquina ángeles ápteros con abundantes ofrendas frutales, éstas imágenes recuerdan a los amorcillos frecuentes en la pintura renacentista y barroca.

La solución cromática de los muros al fresco es impecable. Su acabado es transparente, intenso en la brillantez de los colores, las gamas ocre corresponden en armonía con los azules cerúleos. La familia de los óxidos de hierro y tierras de sombra están bien empleadas. Las tierras verdes son aplicadas con medida, sobre todo en el horizonte y en la región de algunas montañas, para diversificar el timbre azul de los cielos. La zona lumínica entre los densos pri-

meros términos ocupados por figuras y formas y el plano más alejado, libre y ligero, comprende una superficie rica en veladuras ocre amarillas que contrastan con las áreas oscuras volumétricas de las montañas. El cielo resuelto mediante un degradado que va de los azules claros a los ultramar, establece un recorte tácito entre masas frontales y espacios vacíos posteriores.

En los muros pintados a la encáustica, tales como rampas inclinadas y plafones rectangulares, la superficie fue preparada con una textura muy rugosa, por lo que se pierden detalles. Sin duda el método fresquista es más elaborado, cuidado y técnicamente bien logrado.

Tanto por el tratamiento espacial, perspectivo y temático, como por la esencialidad de los volúmenes y los colores, tendientes a plasmar una imagen emblemática, el mural tiene semejanzas con algunas obras de Pieter Brueghel.<sup>18</sup> Nos arriesgamos a afirmar, después de un análisis cuidadoso, que existen citas directas a fragmentos iconográficos de los cuadros del pintor flamenco, por ejemplo: en la construcción del efecto de distancia, en referencias minúsculas en el horizonte, en la tipología popular de los personajes, y en momentos, al modo gráfico de resolución formal. Al mismo tiempo encontramos referencias a la obra con temas campesinos de J. F. Millet.<sup>19</sup>

Al finalizar nuestro estudio, nos percatamos de que los murales mencionados se destacan por una estructuración del discurso bien planteado, con fuertes ligas relacionales. Sus argumentaciones con puntos de vista múltiples se materializan por medio de un lenguaje plástico austero, sintetizado y rico en acentos sutiles que protagonizan los valores comunicativos. "Cada esquema formal responde estrictamente a una intención determinada".<sup>20</sup> El propósito de Ramón Alva Guadarrama en este complejo pictórico-monumental fue manejar apariencias sencillas, gráciles y sobrias para que, a partir de este proemio visual, pudiésemos acceder a verdades particulares a través de una alocución multidireccional.

## Bibliografía

- Carrera Stampa, Manuel, *Guía artística de la ciudad de México y sus delegaciones*, México, SEP, 1955, 123 pp.
- Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, España, Reverté, 1989, 351 pp.
- Rodríguez, Antonio, *A History of Mexican Mural Painting*, London, Thames and Hudson, 1969, 517 pp.
- Roob, Aleksander, *Alquimia y mística, El museo hermitico*, Italia, Taschen, 1997, 711 pp.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1983, 123 pp.
- Suárez, Luis, *Confesiones de Diego Rivera*. México, Era, 1962, 192 pp.
- Weyl, Hermann, *Simetría*, Madrid, Mc Graw-Hill, 1991, 130 pp.

<sup>18</sup>Anton Steven (Dir.), *Fiel a la vida, Peter Brueghel*, Bélgica, Prod. BRT, 1991, Video VHS, Dur. 50 min.

<sup>19</sup>Frederick Hartt, *Art. A History of Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Harry N. Abrams, 1989, p.828.

<sup>20</sup>Estela Ocampo y Martín Peram, *Teorías del arte*, España, Icaria, 1991, p.106.