





FILOSOFÍA DEL MURALISMO MEXICANO:  
OROZCO, RIVERA Y SIQUEIROS



# Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros

Héctor Jaimes



Primera edición: abril de 2012

D.R. © Héctor Jaimes  
hjaimess@ncsu.edu

© Plaza y Valdés, S.A. de C.V.  
Manuel María Contreras 73. Colonia San Rafael  
México, D.F. 06470. Teléfono: 50 97 20 70  
editorial@plazayvaldes.com  
www.plazayvaldes.com

Plaza y Valdés Editores  
Calle Murcia, 2. Colonia de los Ángeles  
Pozuelo de Alarcón 28223, Madrid, España  
Teléfono: 91 862 52 89  
madrid@plazayvaldes.com  
www.plazayvaldes.es

ISBN: 978-607-402-466-1

Impreso en México / *Printed in México*

*Para Mariela: hoy, desde siempre y para siempre*



El primer problema que se plantea a una estética marxista es esclarecer su propia relación con Marx, a fin de determinar el lugar que ocupan las cuestiones estéticas dentro de la doctrina que lleva su nombre, y el tipo de relación que su problemática mantiene con el marxismo en su conjunto. Dicha relación con Marx determina, en gran parte, el modo de concebir la estética marxista.

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Estética y marxismo*

La obra de arte tiene, pues, que reflejar en una conexión correcta y adecuadamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que determinan objetivamente el trozo de vida al que da forma.

GEORG LUKÁCS, *Materiales sobre el realismo*



## Contenido

Agradecimientos .....	13
<b>Introducción</b> .....	15
<b>Memoria del muralismo</b> .....	23
La configuración de la nación .....	23
El programa político <i>versus</i> el programa estético .....	33
La estética marxista: cuestiones de método .....	38
La controversia Rivera-Siqueiros .....	50
Rufino Tamayo: ¿más allá del muralismo? .....	62
<b>José Clemente Orozco: el mural en llamas</b> .....	69
Los murales de la Escuela Nacional Preparatoria .....	74
Ideología e historia .....	81
<b>Diego Rivera: el espíritu vanguardista</b> .....	97
La alegoría de la historia .....	104
Los murales de San Francisco .....	113
<b>David Alfaro Siqueiros: el humanismo dialéctico</b> .....	121
<i>Del porfirismo a la Revolución (1957-1966)</i> .....	134
<i>La marcha de la humanidad: la revolución estética y la estética</i> de la revolución .....	140
Siqueiros y la teoría estética .....	148
<b>Consideraciones finales</b> .....	153
<b>Bibliografía</b> .....	159



## Agradecimientos

Este libro no se hubiera podido terminar sin la ayuda de varias personas e instituciones. En 2008, North Carolina State University me concedió una beca de investigación que hizo posible mi visita a varios murales en Estados Unidos y México, así como a la biblioteca especializada del Getty Research Institute en la ciudad de Los Ángeles, la cual alberga parte de los manuscritos inéditos de David Alfaro Siqueiros. Asimismo, en 2010 disfruté de un semestre sabático, durante el cual escribí los capítulos finales del presente libro. Ruth Gross, directora del Departamento de Literaturas y Lenguas Extranjeras de North Carolina State University, ha sido desde siempre un apoyo profesional invaluable, y sin su apoyo este libro jamás se hubiera podido terminar. A mi colega y amigo Greg Dawes (North Carolina State University), así como a Jorge Aguilar Mora (University of Maryland), y a Maarten Van Delden (University of California, Los Ángeles), les agradezco infinitamente la lectura preliminar del manuscrito, así como sus observaciones, críticas, y sugerencias. Por último, quisiera agradecer al personal de la sección de préstamos interbibliotecarios de mi universidad, y al personal de libros raros del Getty Research Institute, su colaboración para atender mis cuantiosas peticiones bibliográficas.



## Introducción

El muralismo mexicano es uno de los movimientos artísticos de mayor trascendencia en América Latina. Su trascendencia radica no solamente en el gran legado de obras, las cuales pueden considerarse frutos directos de la Revolución mexicana y ahora patrimonios de la humanidad, sino también en la creación de un arte público, monumental y político sin precedentes en la historia del arte. A su vez, cabe destacar que el muralismo mexicano logró abordar el tema de la representación cultural atendiendo aspectos étnicos, míticos, políticos e históricos. No es de extrañarse, entonces, que este legado despierte el interés de un público amplio y siga siendo tema de intenso estudio y debate en la actualidad. No obstante, la temática del muralismo mexicano ha sido abordada generalmente desde la perspectiva de la crítica e historia del arte, y en otros casos, desde la perspectiva del cronista. En este sentido, resultan escasos los estudios que se aproximan al tema del muralismo desde el punto de vista de las ideas, es decir, teórica o filosóficamente. Por otro lado, recordemos que al asumirse posturas marxistas al comienzo del movimiento muralista, éste rompió ideológicamente con la Revolución mexicana y trató de crear una nueva revolución, pero en el ámbito estético. Por tanto, el marxismo no es un aspecto menor o superficial del muralismo mexicano, sino parte de su esencia política y filosófica. Al considerar en detalle de qué manera las concepciones marxistas de los muralistas se ven reflejadas en los murales, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros* intenta ser una contribución al estudio de las ideas marxistas del muralismo. Asimismo, a diferencia de los libros que se aproximan al muralismo mexicano haciendo un recorrido histórico del movimiento y de la biografía de los pintores, el lector notará que el presente libro es más analítico, pues se enfoca en la producción estética del muralismo y en algunos de los ensayos de sus pintores.

Si nos limitamos a las concepciones que Marx y Engels tuvieron sobre el arte, nos daremos cuenta que la visión marxista de la estética no es programática o ideológica,

sino filosófica, pues busca superar uno de los conceptos fundamentales que se problematizan en el marxismo; a saber, la alienación, la cual viene generada por la división del trabajo y la propiedad privada de los medios de producción. De esta manera, resulta que la estética marxista tiene que ver más con la actividad artística como actividad humano-social, que con la actividad artística concebida solamente como ideología. De hecho, al discutir sobre la estética marxista, es en el aspecto ideológico donde los filósofos, teóricos y artistas han hecho mayor énfasis; pero, por un lado, ese aspecto no es el que exploraron Marx y Engels y, por ende, no es el que pertenezca propiamente a la discusión; por otro lado, tampoco es el aspecto filosófico más interesante. Así como en las relaciones sociales encontramos diferentes relaciones de plataformas ideológicas, en el arte —como espacio privilegiado— también aparece la ideología; pero reducir el arte a un instrumento meramente ideológico, es pensar que éste no posee ninguna autonomía para superar sus ataduras ideológicas y es pensar que lo ideológico es de mayor interés que su aporte estético. Aunque en muchos de los murales se desprenden posturas ideológicas bien definidas, esto no es necesariamente —si tomamos en consideración su aspecto estrictamente filosófico— una auténtica postura de la estética marxista. Asimismo, no podríamos decir que los postulados políticos y filosóficos de Orozco, Rivera y Siqueiros fueran idénticos o que guardaran entre sí la misma afinidad con el marxismo, aunque dichos postulados tengan una matriz común en esta filosofía. En el caso de Orozco, notamos que al comienzo de su carrera muralista existe un acercamiento ligero al marxismo, pero es evidente que este acercamiento determina su obra de distintas maneras; en el caso de Rivera, militante del Partido Comunista Mexicano, el marxismo se asume de una manera polémica, pues veremos que pasa de una postura radical a una postura más abierta (trotskysta), para luego volver a asumir posiciones más conservadoras; en el caso de Siqueiros, también miembro del Partido Comunista Mexicano, su marxismo fue militante pero también filosófico, pues asume la dialéctica marxista tanto en su creación artística como en su cosmovisión.

Los epígrafes que sentencian la presente obra (Sánchez Vázquez y Lukács), constituyen dos focos teóricos para entender, en principio, el sentido de mi investigación. La obra de Sánchez Vázquez se ha caracterizado por hacer una lectura cercana a las fuentes primarias del marxismo; esto ha hecho posible que el marxismo que nos presenta el filósofo mexicano diste mucho de ser un manual ortodoxo, para llegar a ser —además de una evaluación desideologizada del marxismo— el redescubrimiento del humanismo antropológico que está a la base de esta filosofía. En este sentido, la preocupación de Sánchez Vázquez reside en destacar el aspecto filosófico de la estética marxista, y no en buscar resoluciones ideológicas en el arte como han

hecho muchos intérpretes del marxismo. El aspecto filosófico consiste en hacer del arte una práctica humana plena;<sup>1</sup> por eso, la estética marxista, en su esencia, no es ideológica. En el caso de Lukács, su concepción del realismo se relaciona directamente con la necesidad de que el escritor o artista, ejecute obras que nos ayuden a entender las leyes sociales. “Todo realista considerable”, dice Lukács, “trabaja su material vivencial —también con los medios de la abstracción— para llegar a las leyes de la realidad objetiva, a las conexiones profundas, mediadas, no perceptibles sin mediación, de la realidad social. Como esas conexiones no se encuentran directamente en la superficie, como esas leyes se imponen complicadamente, irregularmente, sólo tendencialmente, se presenta al realista serio un trabajo imponente y doble, artístico e ideológico; a saber: primero el descubrimiento intelectual y la configuración artística de esas conexiones; segundo, y sin que se pueda separar de lo anterior, el recubrimiento artístico de las conexiones abstraídas y trabajadas, la superación de la abstracción”.<sup>1</sup> En consecuencia, como vemos, el realismo de Lukács —al superar la mera representación de la realidad— llega a ser un realismo dialéctico y crítico a la vez.

Estas dos visiones, la de Sánchez Vázquez y la de Lukács, están muy presentes en el muralismo mexicano, tanto externamente (desde la filosofía al mural) como internamente (desde el mural a la filosofía). La matriz filosófica, además, la proveen los mismos muralistas al asumir una postura marxista genérica, pero que luego va a tener determinaciones específicas en su producción estética. Desde el punto de vista de la práctica estética, la pintura mural es una estética liberadora, pues libera el espacio convencional de la pintura y su mensaje es, tomando en cuenta el contenido, liberador; desde el punto de vista de la representación realista, el muralismo también trata de representar la esencia social, pero creo que si tomamos al pie de la letra la postura de Lukács, solamente Siqueiros se acercaría a esa perspectiva, pues Siqueiros resulta ser el más dialéctico de los tres y el más urgido en poner en práctica una subversión radical del sentido estético teniendo en mente también la subversión social; esto, entonces, hará que su “realismo” vaya más allá del realismo lukacsiano. Sin embargo, considero que estas dos visiones sirven como pilares metodológicos que hacen posible una lectura desde la filosofía al mural y que, de la misma manera, el mural inaugura su propia filosofía.

Las posturas filosóficas que asumieron Orozco, Rivera y Siqueiros contienen *grosso modo* una noción de estética marxista. En Orozco, quien se distancia del marxismo abiertamente después de haberse lanzado el *Manifiesto del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores*, donde el contenido marxista era inocultable, veremos que no supera totalmente esa filosofía, pues en su obra aparecen recurrentemente matices

<sup>1</sup> Lukács, G., *Materiales sobre el realismo*, p. 21.

de ella; bien sea de manera embrionaria, en su aspecto dialéctico no depurado, o en su necesidad de superar la ideología como vía de una liberación integral. En Rivera, la asunción del marxismo toma lugar en el momento en que el pintor regresa de Europa, después de haber ejecutado varias pinturas de caballete de corte vanguardista; su marxismo, entonces, se ve permeado por su “espíritu vanguardista” y por su intento de adaptar al arte, a veces de manera forzada, su concepción filosófica y su concepción estética. En Siqueiros veremos que, a pesar de ser considerado el marxista más ortodoxo del grupo, resulta ser el más dialéctico de todos, y por eso su necesidad constante de experimentación; paradójicamente, esta necesidad lo hizo trabajar más con ideas (concepciones filosóficas) que con formas concretas. Pero no fue sino hasta el final de su vida, en el mural *La marcha de la humanidad*, donde Siqueiros lleva a cabo plenamente estas ideas, las cuales aparecen de manera embrionaria en sus primeros escritos.

El muralismo mexicano fue un movimiento estético arraigado en la realidad histórica y social, pues surge y toma inspiración de la Revolución mexicana. Aunque muchos críticos hayan identificado las huellas e influencias estilísticas europeas en los líderes del movimiento, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, es evidente que su producción artística va mucho más allá de estas influencias, porque el muralismo no buscaba imitar ni representar a Europa, sino representar la realidad social, política, histórica y étnica de México. En este sentido, el muralismo mexicano no puede considerarse un arte escapista o abstracto, mental o psicológico, lúdico o banal; es un arte que por el contexto donde surge se distancia de los vanguardismos estéticos y literarios del momento, para llegar a conformarse en un movimiento *sui generis* con identidad propia. Es importante destacar que en el impulso inicial del muralismo mexicano podemos encontrar ciertos puntos de coincidencia entre los muralistas, como el arte de tendencia social, los grandes volúmenes de las figuras y la necesidad de un arte público, pero cada uno de estos pintores evolucionó de tal manera que llegaron a crearse escisiones entre ellos. En general, las escisiones se derivan de sus diferentes visiones políticas, las cuales tuvieron una repercusión directa en sus producciones artísticas. Siqueiros nunca dejó de ser un activista político y, en consecuencia, sus murales estaban cargados de política; no obstante, fue el más revolucionario e innovador de los tres en cuanto a las técnicas y métodos artísticos. Rivera, el más formalista de todos (pasó catorce años en París), entra en una controversia con Siqueiros, pues —aunque nunca abandonó su compromiso político— su arte no siempre se vio permeado por la política combativa que asumió Siqueiros. Orozco, seguramente el dibujante más talentoso de los tres, vio siempre con sospecha la politización del arte; por otro lado, su espíritu retraído hizo que no buscara mayor fama o popularidad, aunque nunca dejó de tenerlas. Re-

cordemos también que Orozco pierde desde muy joven su mano izquierda, lo que también contribuirá a configurar la psicología particular de este pintor.

La monumentalidad del muralismo mexicano se mide no sólo a partir de sus imponentes obras (los murales de Orozco en el Hospicio Cabañas, los murales de Rivera en la Secretaría de Educación Pública, y el gran mural de Siqueiros, *La marcha de la humanidad* en el Polyforum Cultural Siqueiros, entre otras), sino también a partir del impacto que este legado produjo en las artes en América Latina. Mi contribución, en este sentido, consiste en haberme enfocado en el aspecto filosófico del muralismo, el cual tiene que ver simultáneamente con el aspecto estético y con el aspecto político. Es evidente que el muralismo se activa a partir de estos dos puntos, sin por ello decir que el muralismo sea un movimiento esteticista o estrictamente político. La “filosofía del muralismo” mexicano abre un nuevo espectro de acción sobre las artes y sobre el espectador; estéticamente, propone una revolución en el contenido y en la forma. El contenido es social, político e histórico; la forma es desafiante: grandes figuras, colores intensos, ángulos que le imponen una dinámica y un movimiento al espectador. Políticamente, el muralismo no se presenta como un movimiento ingenuo, pues aparecen concepciones traídas del marxismo y concepciones humanísticas y cristianas, así como aspectos antropomórficos. El muralismo mexicano surge bajo una égida nacionalista que toca profundamente al ser mexicano en su totalidad, pero también evidencia una concepción latinoamericanista y universal del Hombre. Es por ello que este movimiento se supera a sí mismo para convertirse prácticamente en una filosofía.

La filosofía del muralismo mexicano rompe con la visión tradicional del artista como genio-creador. La monumentalidad de los murales, que guarda una relación directa con la monumentalidad de las ideas que se representaban, generó una forma colectiva de trabajo; así, el grupo contribuiría también a la creación del mural, lo que implicaría la presunción de la fuerza colectiva como fuerza creadora. Asimismo, más allá de la ruptura de la tradición individualista de la creación artística, habría que tomar en cuenta que la filosofía del muralismo también originó una ruptura con la manera de mostrar el arte. Ahora el arte pasaría a los edificios y espacios públicos, superando así la función de los museos como regentes del espacio artístico. Un arte público lleva implícita la idea de que el espectador es de por sí libre, y que no depende de ninguna institución para poder experimentar el goce estético; también implica la idea de que esa libertad es espacial, pues se trata de una libertad de movimiento, donde el espectador puede desplegarse y así contribuir —como es el caso con algunos murales de Siqueiros con respecto a la poliangularidad— a la construcción y entendimiento del mural. Asimismo, esa libertad espacial resulta necesaria

para reforzar los conceptos e ideas propuestas en los murales, ya que los museos atrapan muchas de las tensiones estéticas contenidas en él. Es por ello que en un momento surgiera un debate en el movimiento muralista para pasar del mural “en el interior” al mural “en el exterior”. El mural en el exterior sería más libre, pues se deslastraba de tensiones estéticas, o de ideologías y presupuestos que podrían emanar de los edificios públicos, y también hacer que su difusión fuera mayor aun. De esta manera, la filosofía del muralismo contiene también una filosofía política y una filosofía de la historia, porque la historia sería al final de cuentas el aspecto más ambicioso a representar.

Como las escuelas europeas tuvieron un impacto directo en el muralismo, los muralistas tuvieron la necesidad de filtrar las técnicas europeas y adaptarlas a la realidad mexicana. Esto se hace muy evidente en el vanguardismo artístico latinoamericano, el cual tomó dos rumbos: “uno ideológico, que se enfocó en temas sobre la identidad nacional, como el arte en México, y uno estético y cosmopolita con una orientación internacional, como en Argentina —en un grado menor— en Brasil”.<sup>2</sup> Esta búsqueda de la “identidad nacional” se hizo particularmente manifiesta en el “muralismo mexicano”. Apoyados institucionalmente por el Estado, los muralistas absorbieron las técnicas del vanguardismo y las explotaron con un propósito cultural definido. Por ejemplo, en la pintura *Paisaje zapatista* (1915), Diego Rivera expresa la historicidad de una de las vertientes políticas de la Revolución mexicana liderada por Emiliano Zapata. Éste fue uno de los grandes revolucionarios del proceso mexicano, y sus convicciones y radicalismo le costaron la vida. Ese derrotero lleno de sacrificios y vicisitudes, fue resumido en este cuadro de Rivera donde las dificultades del proceso revolucionario quedan expresadas mediante retazos figurativos que convocan una imagen abstracta cuya centralidad ha sido elaborada a través de la verticalidad de un rifle sobre un sombrero mexicano desde donde se entreabre la mirada de un solo ojo. El paisaje, en realidad, no lo constituyen las áridas montañas que se ven al fondo, sino la humanidad desgarrada e informe, que se desprende de la imagen central. Por otro lado, este paisaje aparentemente desprovisto de historicidad, refleja la escisión de un momento crucial en la historia de México. Así, la trascendencia del muralismo mexicano radica en la incidencia histórico-política de sus representaciones artísticas. El poder de la representación artística se enfatiza con la capacidad de registrar hechos históricos y experiencias del pasado mexicano, logrando así una especie de memoria cultural. Esta memoria cultural tiene sentido en tanto los muralistas reconocieron que al representar el pasado histórico esta-

<sup>2</sup> Barnitz, Jacqueline, *Twentieth-Century Art of Latin America*, p. 42.

rían también representando la identidad de su país. Por tanto, el muralismo mexicano fue una forma revolucionaria de representar su cultura y de concebir su historia. En ello estriba también su trascendencia: preservar los murales es preservar la cultura; preservar la cultura es igualmente una forma de forjarla en medio de sus mismas vicisitudes políticas.

El muralismo mexicano fue un movimiento revolucionario tanto estética como políticamente. Como señala Desmond Rochfort en su libro *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*: “los muralistas mexicanos no estuvieron ni artística ni intelectualmente aislados de la sociedad mexicana. Después del movimiento revolucionario de 1910-1920, desempeñaron un papel central en la vida cultural y social del país. Más que una revelación del yo individual, los murales expresaron desde el principio el carácter comunal de la experiencia nacional”.<sup>3</sup> Además, sigue Rochfort:

El renacimiento de la pintura mural del siglo xx en México puede vincularse con varias raíces y acontecimientos culturales de los años que desembocaron en la revolución. De ellos, el que acaso sitúe en una perspectiva más definida las cuestiones, ideas y personalidades que se asociarían más tarde con el florecimiento del muralismo, fue una exposición de arte indígena mexicano organizada por el pintor Gerardo Murillo (1875-1964; mejor conocido como el Dr. Atl, el nombre náhuatl que adoptó) en la Academia de San Carlos de la ciudad de México en septiembre de 1910.<sup>4</sup>

Si lo político provino del ardiente proceso de la Revolución mexicana, la filosofía marxista también desempeñó un papel importante a la hora de alimentar políticamente al movimiento. Como Rivera y Siqueiros fueron marxistas comprometidos, sus obras generalmente han sido interpretadas a partir de filtros ideológicos; y en el caso de Orozco, sus intérpretes no han dejado de destacar el aspecto mítico como una de las constantes de su obra. Pero ni lo ideológico ni lo mítico son en realidad los mejores filtros para interpretar las obras de estos muralistas, porque veremos que muchos de sus murales superan estos aspectos. Más aún, la evolución de las obras de los muralistas demuestra que sus perspectivas políticas no siempre estuvieron claramente representadas, lo que sugiere que no es desde la política donde debemos entender al muralismo, sino desde el muralismo donde debemos entender el debate político que, en esencia, es un debate filosófico. El muralismo mexicano es esencialmente una estética que busca la transformación; nace de una revolución social y política, pero inaugura una estética que transgrede los límites espaciales del arte del

<sup>3</sup> Rochfort, Desmond, *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

momento. Sería difícil, si no imposible, socavar la contribución del muralismo mexicano al arte universal y a la historia de las ideas estéticas, simplemente por haber asumido temas ideológicos, sociales o políticos. Además, el legado de este movimiento se sostiene precisamente porque va más allá de lo político: es principalmente una estética y, ante todo, una filosofía.

*Filosofía del muralismo mexicano* investiga, entonces, las relaciones filosóficas que se desprenden del muralismo, tanto interna como externamente, e incorpora este análisis tomando en cuenta el trasfondo de la ideología nacionalista. Además, de manera general, podemos hablar de una “filosofía del muralismo”, pues al no limitarnos a la relación del muralismo con el marxismo, podremos también ver que su contribución filosófica nos obliga a dialogar con problemas del espacio público (mural en el “interior” y mural en el “exterior”), con la noción del espectador, con la noción de “museo”, con la función del artista dentro de la sociedad y, sobre todo, con la creación de una estética que atraviesa la ideología, pero que también intenta superarla. Asimismo, aunque varios intérpretes han observado aspectos contradictorios en las obras de Orozco y Rivera, mi interpretación apunta hacia una unidad conceptual coherente en cada uno de ellos, pues esas aparentes contradicciones se resuelven, pues son parte integral de su cosmovisión estética. Para realizar esta tarea, he seguido en detalle las pistas que encontramos en sus murales.

HÉCTOR JAIMES

## Memoria del muralismo

### La configuración de la nación

El movimiento muralista mexicano se nutrió directamente de dos fuentes de carácter revolucionario. Por un lado, se inspira en el espíritu de transformación político-social de la Revolución mexicana, la cual le dio al ciudadano una nueva configuración de su *espacio cívico* y, por otro lado, adquirió en sus inicios aspectos ideológicos provenientes del marxismo. Aunque los objetivos de la Revolución mexicana no estuvieron claramente definidos,<sup>1</sup> y a pesar de conformarse por distintas corrientes políticas, la ideología liberal que prevaleció durante ese proceso de cambio logró crear un nuevo orden legal que se concretó en la Constitución de 1917. Sin embargo, desde la perspectiva de una ideología marxista, cuya esencia revolucionaria consiste en la eliminación de las clases sociales, suprimir la propiedad privada de los medios de producción, y superar la explotación y el trabajo enajenado, la Revolución mexicana podría verse como una revolución incompleta. De ahí que los muralistas intentaran radicalizar la revolución a través de sus murales, los cuales mostrarían los conflictos sociales de la sociedad mexicana para generar así una matriz crítica. Si la Revolución mexicana logra configurar un nuevo *espacio cívico*,

<sup>1</sup> Como señala James D. Cockcroft: “al contrario de lo que cree la gente, los propósitos de la Revolución mexicana no estaban bien definidos en 1910 [...] el PLM (Partido Liberal Mexicano), al menos como lo representaban en 1910 y en 1911 sus dirigentes exiliados y sus unidades armadas en el norte de México, quería promover una revolución violenta y anticapitalista, de obreros y campesinos que, se esperaba, alcanzaría las metas de una revolución social: ¡Tierra y libertad!, fue el grito libertario del PLM. Los antirreeleccionistas a favor de Madero, por otra parte, reflejaban las actitudes de los elementos descontentos de las clases alta y media alta con los cuales estaban coaligados, y abogaban por una democracia política con su lema ‘Sufragio efectivo, no reelección’”. Cockcroft, James D., *Precursores intelectuales de la revolución mexicana*, p. 161.

es decir, una nueva plataforma jurídico-política, el muralismo mexicano logra también configurar un nuevo espacio público y estético, pues el mural transforma la concepción del espacio público mismo y las formas de socialización a través de ese espacio. Esto es, a partir de dicha transformación se produce en el espectador un acto libertario, en tanto que su recorrido como espectador es más libre y espontáneo en comparación al recorrido que se haría en un museo; a su vez, el mural ratifica en el espectador la posibilidad de un espacio estético que, desde el punto de vista del goce estético, es también un espacio de libertad. Como ha señalado Esther Cimet Shojjet, el movimiento muralista mexicano “no se limita únicamente a los temas, signos y vehículos del arte, sino que intenta incidir totalizadamente en la práctica artística en cuanto a sus cuatro momentos: producción, distribución, circulación y consumo; es decir, aspira a una modificación a fondo de las relaciones sociales a través de las cuales en el capitalismo es producido y a la vez reproduce el objeto artístico”.<sup>2</sup> En este sentido, la pintura mural se distancia ideológicamente de la Revolución mexicana y trata de superar la condición liberal y reivindicativa de ésta, en tanto que su práctica estética presupone —en su primera etapa— una visión política más radical.<sup>3</sup> La estética del muralismo, en un primer momento, puede considerarse —de manera general— una estética dialéctica, pues capta y representa la sociedad mexicana en su realidad que es de por sí conflictiva y cambiante; el muralismo pro-

<sup>2</sup> Cimet Shojjet, Esther, *Movimiento muralista mexicano: Ideología y producción*, p. 53.

<sup>3</sup> Por otro lado, para Desmond Rochfort, “el muralismo mexicano surgió de un renacimiento cultural mexicano, cuyas raíces estuvieron claramente presentes y se desarrollaron antes de la revolución. Este renacimiento se sintetizó con la revolución política para formar una relación única entre una corriente de políticas nacionales radicales y el redescubrimiento cultural de la definición y la identidad cultural que terminaría por rebasar lo puramente mexicano. Como escribió el célebre historiador del arte mexicano Justin Fernández, ‘las ideas nacionalistas rebasaron con mucho sus límites y asumieron finalmente un carácter humanista de alcance universal. En ninguna parte se expresa mejor esto que en la pintura mural contemporánea. Comprender este arte es considerar los problemas espirituales, sociales, políticos, filosóficos e históricos de nuestro tiempo y sumergirse en ellos, no sólo en México, sino en el panorama de la cultura mundial’”. Rochfort, D., *op. cit.*, p. 15. Con respecto a las etapas del muralismo, me guío por la misma clasificación que hace David Alfaro Siqueiros en el manuscrito *El Sindicato*. En este texto, Siqueiros divide el muralismo mexicano en cuatro etapas: la primera, signada por la aparición de los primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria, incluyendo los murales de Siqueiros en el Colegio Chico, y el mural *La Creación* de Rivera en el Anfiteatro Bolívar. La segunda etapa, signada por la expulsión de Siqueiros y Xavier Guerrero del Comité Ejecutivo del órgano periodístico del Sindicato y por el cambio de política, hacia una política más represiva por parte del gobierno mexicano. Y la tercera etapa, caracterizada por la consolidación de la burguesía en México, la disolución del sindicato, y la contratación por parte del embajador de Estados Unidos, Morrow, para que Rivera pinte los murales de Cuernavaca. Siqueiros, David Alfaro, *El Sindicato* (manuscrito), Los Angeles, Getty Research Institute.

blematiza lo social y en este sentido puede considerarse una estética revolucionaria, tanto en la forma como en el contenido. Así, el muralismo mexicano no es un movimiento pictórico complaciente y que oculte la realidad; todo lo contrario, está arraigado en la realidad mexicana e intenta representar la crudeza de su dinámica histórica, a través de individuos que tradicionalmente habían sido desplazados de las escenas artísticas: los indígenas y los obreros.

El nacionalismo está a la base del movimiento muralista, pero su propuesta estética —al proyectar una realidad social— no pretende mitificar al Estado-nación. El nacionalismo presupone una ciega fidelidad a los preceptos de la *nación* y se fija a través de sus instituciones, de sus espacios públicos, de sus símbolos y de sus leyes. No obstante, el muralismo mexicano se arraiga en la realidad nacional, pero establece una crítica social y política. Esta crítica vendría sustentada a partir de una realidad histórica, la cual ha demostrado que el aparato del Estado, tanto en México como en América Latina, privilegió a una élite criolla, creando así divisiones sociales, de clases y étnicas, que habían aparecido desde la época colonial.<sup>4</sup> La nación mexicana surge de una dinámica social y económica, que a su vez incide en el orden ideológico; pero, la ideología nacionalista así como la idea misma de unidad nacional, sólo puede presentarse de manera controversial, ya que el surgimiento de la nación, como medio de preservación de la identidad cultural, inauguró un espacio que, antes de superar las diferencias sociales y hasta culturales, las intensificó. Como apunta Adolfo Colombres, “si con un criterio etnológico se asimila el concepto de

<sup>4</sup> La imposición del nacionalismo mexicano sobre una población social, étnica y económicamente dividida, fue realizada de manera consciente y pragmática. Al referirse a este proceso que se intensificó en la segunda mitad del siglo XIX, el historiador Enrique Florescano ha comentado: “Benito Juárez, Francisco Zarco, Ignacio Ramírez, Manuel Payno, Sebastián y Miguel Lerdo de Tejada, Vicente Riva Palacio, Manuel María Zamacona, Ignacio Manuel Altamirano, José María Vigil, Guillermo Prieto, formaron la llamada generación de la Reforma que contribuyó a forjar un espíritu patriótico que se elevó por encima de los desastres. Esta generación se enfrentó a tres desafíos inmensos: construir una república asentada en leyes; infundirles a los ciudadanos un espíritu nacionalista; y definir los medios para alcanzar esas metas, que a la postre fueron la educación, la literatura, las artes, los símbolos nacionales y el fortalecimiento del Estado. Conscientes de la división étnica, la desigualdad económica y social, la enconada rivalidad política, las ambiciones de militares y caudillos y la acometida del imperialismo, solicitaron la unidad del país por la vía del respeto a la norma constitucional, la educación cívica y la creación de símbolos que apelarán al sentimiento nacional. Esta generación [...] fundó las instituciones republicanas y una gama de periódicos, revistas y academias científicas y literarias de calidad excepcional; ideó que la historia y la educación debían ser modeladoras del ‘carácter nacional’; escribió novelas de costumbres con rostros y paisajes mestizos; y compuso un gran poema romántico, el himno nacional”. Florescano, E., *Etnia, Estado y Nación: Ensayo sobre identidades colectivas en México*, pp. 380-381.

cultura al de matriz simbólica, resulta que en América hay por lo menos mil culturas, tomando en cuenta las indígenas, las criollas campesinas, las afroamericanas, las populares urbanas, las regionales rurales y las culturas ilustradas de los diferentes países y regiones”.<sup>5</sup> Más aún, toda esta diversidad cultural pervive bajo los preceptos de la nación y creando tensiones sobre sus límites, debido a las contradicciones sociales acumuladas a lo largo de la historia. Pero, estas tensiones sobrepasan los límites nacionales de México y operan también como complejos retos de la dinámica social de las diversas identidades latinoamericanas. Asimismo, como ha dicho Jorge Larraín Ibáñez en su libro *Modernidad, razón e identidad en América Latina*: “la verdad es que la mayoría de las sociedades latinoamericanas no está unificada y que, a pesar de algunas formas centrales de integración y síntesis que indudablemente existen, las diferencias culturales son todavía muy importantes”.<sup>6</sup>

Sin embargo, la idea de una identidad nacional contribuyó a la formación de una identidad cultural, pero a través de monumentos, símbolos nacionales y espacios públicos totalmente nuevos, desconocidos y extraños para la mayoría, los cuales contribuirían también a formar una *memoria* nacional. Como ha dicho Andreas Huyssen:

La memoria colectiva de una sociedad no es menos contingente ni menos inestable; sus contornos de ninguna manera son permanentes en el tiempo. Siempre queda sujeta a la reconstrucción, a veces útil, otras no tanto. La memoria de una sociedad es negociada en el seno de las creencias y los valores, de los rituales y las instituciones del cuerpo social. En el particular caso de las sociedades modernas, es configurada por espacios públicos de la memoria, como los museos, los memoriales y los monumentos. Aun así, la permanencia que promete un monumento pétreo siempre se levanta sobre arenas movedizas. Algunos monumentos son derribados con regocijo en tiempos de revueltas sociales mientras otros preservan la memoria en su forma más osificada, ya como mito, ya como cliché. Otros, en cambio, se erigen simplemente en figuras del olvido, ya que su significado y su propósito original fueron erosionados por el paso del tiempo.<sup>7</sup>

En este sentido, el espacio social y el espacio nacional son a veces vistos como si fueran el mismo, pero en realidad se trata de dos ámbitos bien distintos y diferenciados. El espacio social incluye todas las relaciones y transacciones sociales entre individuos y en tanto que la esencia de las sociedades es la interacción social, podemos decir que el espacio social es previo a toda nación. No así el espacio nacional, el cual se deriva de los modelos nacionales que surgieron a partir de la Revolución francesa

<sup>5</sup> Colombres, Adolfo, *La emergencia civilizatoria de nuestra América*, p. 11.

<sup>6</sup> Larraín Ibáñez, Jorge, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, p. 207.

<sup>7</sup> Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, pp. 146-47.

en 1789. Desde ese entonces, todos los pueblos del mundo han tratado de legitimar su identidad cultural mediante el establecimiento de un Estado-nación. Esta presencia ha sido tan poderosa que ningún ciudadano en el mundo de hoy se pensaría a sí mismo fuera de los límites y significados que cualquier nación en particular le impone a su persona. Pero ha sido precisamente el desarrollo del espacio social, un proceso que se podría resumir como la producción y reproducción de la estructura legal y económica de una sociedad, lo que ha hecho posible el surgimiento del Estado-nación como lo conocemos en la actualidad. Además de otorgar ciudadanía, prestigio o representación política, el espacio nacional alberga la noción de una cultura nacional desde su interioridad, produciendo así su propia ideología. En consecuencia, las naciones son productos históricos y no entidades políticas más allá de la historia; su función ha sido la de demarcar y controlar<sup>8</sup> el espacio social, el cual está directamente unido a un espacio geográfico. Aunque el espacio social precede la formación de la cultura nacional, este posicionamiento histórico parece haber desaparecido debido al concepto de *nación* como orden universal. Dentro de la nación todas las manifestaciones sociales y culturales aparecen como expresión de la cultura nacional y aunque todos los ciudadanos nacen bajo una insignia nacional determinada, no todos los ciudadanos están equitativamente unidos a ella y no todos los ciudadanos luchan por preservar los componentes ideológicos de lo nacional. Vemos así que dentro de una misma nación puede surgir una posición absolutamente nacionalista, y otra perspectiva que, aunque aparece dentro de una nación, resulte el embrión necesario para su contraposición.

El surgimiento de la nación moderna como la conocemos actualmente en América Latina funciona no sólo como una estructura que crea significados aisladamente; dichos significados tienen ramificaciones sociales directas y específicas. Esto es, el control de la nación bajo la insignia de lo nacional ha hecho posible que las clases dominantes se establezcan como tales y que perpetúen el alcance de la nación, siempre y cuando ésta no sea desarticulada para atender en contra de los intereses de las clases dominantes. Como apunta Pierre Bourdieu, los que están “en posiciones de

<sup>8</sup> Esta idea del *control institucional* la ha definido muy bien el geógrafo David Harvey: “De la manera más inmediata” [las instituciones] son demarcaciones del territorio —territorios de control y vigilancia, terrenos de jurisdicción, y espacios de organización y administración. Pero, ellas también involucran la organización de los espacios simbólicos (los monumentos, los santuarios, los muros, las puertas, los espacios interiores de una casa) y la orquestación espacial de los sistemas semióticos que soportan y guían todos los modos de las prácticas institucionales y las filiaciones. Insertarse en el orden simbólico espacial y aprender a leer la semiótica de los espacios institucionalizados es un efecto del poder sobre el individuo, el cual tiene el principal rol de sumisión frente al orden social”. Harvey, D., *Justice, Nature and the Geography of Difference.*, p. 112. La traducción es mía.

poder operan esencialmente estrategias defensivas, diseñadas a perpetuar el *status quo* al mantenerse ellos mismos y mantener los principios sobre los cuales su dominación se fundamenta”.<sup>9</sup> Para los menos privilegiados, como es el caso de las minorías étnicas o las mayorías marginadas en México, la estructura nacional puede ser cuestionada en tanto que el Estado no les ha garantizado la igualdad de ciudadanía que la constitución establece. En contraste, sus estándares de vida se han empeorado mientras que los pilares de la nación se mantienen rígidos e incuestionables. A pesar de ello, el Estado nacional ha logrado crear —hasta cierto punto—, una identidad cultural e individual más allá de, o a pesar de, las diversidades; mientras existan grupos sociales privilegiados por las instituciones nacionales, la idea de la homogeneidad social tan sólo será una ilusión con tintes románticos, ya que las diferencias radicales creadas e impuestas por la división del trabajo, nunca permitirán una plena unidad. He aquí donde los símbolos nacionales y, en general, la ideología nacionalista, han surgido como piezas claves dentro de la idea de esta integración nacional, por cuanto han servido para sustentar en el plano real, la idea de que la unidad nacional existe mucho más allá de las diferencias internas; bien sean sociales, económicas o étnicas. Por ello, el antropólogo Néstor García Canclini dice: “Si consideramos los usos del patrimonio desde los estudios sobre reproducción cultural y desigualdad social, encontramos que los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen *realmente* a todos, aunque *formalmente* parezcan ser de todos, y estar disponibles para que todos los usen”.<sup>10</sup> Sin embargo, el patrimonio se presenta como el rasgo simbólico de una comunidad a la que le da unidad y coherencia. El reto de cada sociedad será integrar verdaderamente el patrimonio a la totalidad o desaparecerlo, porque el carácter histórico del patrimonio muestra la factibilidad de su caducidad.

Como cada sociedad ha tenido una manera de organizar el tiempo y el espacio, cada sociedad también ha tenido una manera de organizar su memoria. En este sentido, la nación comprende un aparato legal e institucional que legitima la funcionalidad del territorio, y una superestructura simbólica que emana y perpetúa una ideología nacionalista. Vemos así que el diálogo entre el espacio físico de la nación y su aparato simbólico intente generar una matriz cultural e histórica que se imponga sobre la diversidad cultural misma; el aspecto ideológico que se desprende del aparato simbólico hace posible que sobre éste se inspiren quienes vean en los símbolos nacionales, en las escuelas o en los murales, la representación clara y directa de la nación. Por ende, una nación surge de la intersección entre una tradición que busca

<sup>9</sup> Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production*, p. 83. La traducción es mía.

<sup>10</sup> García Canclini, N., *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p. 181.

legitimar la inauguración de un territorio, y otra que busca reproducir la grandeza de ese territorio simbólicamente. Es por ello que los espacios públicos, vistos como espacios nacionales, intentan enaltecer la memoria nacional; pero el efecto mismo de mitificación que dichos espacios públicos producen desdibuja el proceso dialéctico que comprende todo proceso histórico, ya que proyecta la historia a un nivel abstracto, es decir, mitificado.

Por su carácter estrictamente estético, el muralismo mexicano incita a la reflexión histórica a partir de la memoria, es decir, a partir de la representación subjetiva del pasado. Entonces, no podemos pensar que las escenas mexicanas de la primera etapa del muralismo correspondan a una comprensión de la historia a la manera de un historiador; por el contrario, en estas primeras representaciones encontramos una memoria visual de la realidad mexicana que busca incluir a los individuos marginados. En ese sentido, su representación es su memoria, y es ahí donde el muralismo toca aspectos emblemáticos que inciden en la historicidad del pueblo mexicano. Su representación es también un accionar político, pues la representación política implica a su vez una política de la representación. Como la historia latinoamericana ha presentado desde siempre desafíos de interpretación, buena parte del muralismo ha dejado testimonio de la problemática histórica particularmente en relación con la complejidad cultural que es México. Si la Revolución mexicana es el producto de discontinuidades y diferencias ideológicas, económicas y culturales en general, la contribución del muralismo a esta memoria consiste en haberle dado una textura y un espacio a la vez, así como haber conformado una noción de identidad cultural. Como el muralismo no buscaba desplazar al historiador, el poder de su memoria consiste en representar y registrar hechos y escenas para darles, estéticamente y a través de un sentido de posibilidad, una plataforma filosófica a través de la cual el espectador pueda pensar su entorno. Por su capacidad de haber registrado escenas culturales emblemáticas de orden histórico y mítico-religioso, el muralismo puede considerarse una de las memorias estéticas más trascendentales de la historia reciente de México.

En el libro *The Destruction of Memory: Architecture at War* Robert Bevan analiza las repercusiones políticas, étnicas, culturales y sociales que tiene la destrucción de ciertas edificaciones —como por ejemplo las iglesias, los puentes, y las bibliotecas—, sobre las sociedades afectadas. Desde su punto de vista, la destrucción de la arquitectura nacional es también una violenta forma de aniquilación cultural, ya que lo que se destruye es la memoria. Así, los espacios públicos constituyen formas de memoria cultural, donde la colectividad se reconoce y se reproduce, y a través de ciertas edificaciones esta colectividad se perpetúa en el tiempo en tanto que encuentra en su memoria un punto de referencia. Para Bevan:

Los edificios y los espacios compartidos pueden ser un lugar donde diferentes grupos se reconozcan a través de una experiencia compartida; las identidades colectivas se forjan y las tradiciones se inventan. Es la impresión de fijeza que da la arquitectura lo que hace que su manipulación sea una herramienta tan persuasiva: la retención selectiva y la destrucción pueden reconfigurar este record histórico y la fachada de significados fijos que se observan en la arquitectura pueden ser cambiados.<sup>11</sup>

En este sentido, aunque a través de los murales no podamos reconstruir la historia de México, ni siquiera las escenas históricas a las que se refieren, resulta evidente que la destrucción de los edificios públicos donde se albergan muchos de los murales constituiría la destrucción parcial de la memoria cultural de México. Esto, en consecuencia, enfatiza la necesidad de la preservación de los murales pues ya forman parte del patrimonio mexicano. Asimismo, el patrimonio viene conformado a través de un palimpsesto, cualidad que caracteriza a la cultura mexicana. Como los primeros murales aparecen en edificios públicos antiguos, es evidente que su preservación también tiene un sentido patrimonial pero ideológicamente se crea un palimpsesto, ya que dichos edificios fueron construidos teniendo en cuenta otro público y albergando otra ideología; la filosofía del muralismo, en cambio, lleva implícita una crítica a la conformación del orden nacional, del espacio público y de la relación de ese espacio para la conformación de una nueva sociedad. El muralismo mexicano es un movimiento artístico doblemente revolucionario; por un lado, propone un arte de masas superando la noción de arte elitista, a la vez que desarticula también la noción de museo, pero por otro lado, incorpora una temática social que rescata los contenidos históricos para llegar a ser un arte que busca insertarse en la realidad a través de la memoria. La memoria del muralismo se fija en la realidad mexicana y trasciende la inmediatez de los significados que los edificios públicos encierran, para liberar así una gama de significados nuevos; los significados cobran sentido a través de una estética desafiante —por su forma y contenido— que constantemente cuestionan al espectador. La memoria del muralismo toca lo cultural y lo político pues los murales no son un reflejo pasivo de la realidad sino su interrogación; además, aunque no resuelve ningún problema historiográfico, sí logra mostrar los protagonistas de la cultura y de la historia de México.

Entonces, si los espacios públicos constituyen una forma de memoria, no podemos decir que sean los medios más idóneos para representar el pasado nacional. A través de los espacios públicos se proyecta también una simbología nacionalista, pero ésta presenta al acto discursivo de la historia de una manera fragmentaria y

<sup>11</sup> Bevan, Robert, *The Destruction of Memory: Architecture at War*, pp. 12-13. La traducción es mía.

discontinua. Así, una lectura crítica del nacionalismo sirve para delimitar su alcance social y para poder reevaluar no solamente los espacios públicos, sino el significado inmanente que éstos poseen desde el punto de vista ideológico y simbólico. Los espacios públicos (escuelas, edificios de gobierno, museos, palacios, entre otros), han contribuido a fortalecer la nación mexicana y a su ideología liberal, la cual se instauró después de la Revolución. A pesar de provenir de distintos momentos históricos, los espacios públicos pasaron a formar parte de la unidad nacional y, por ende, a formar parte de las instituciones ideológicas del Estado mexicano. No es casualidad que el distinguido filósofo mexicano, José Vasconcelos, al ser nombrado Secretario de Educación Pública (1921-1924) durante el gobierno de Álvaro Obregón, haya comisionado a los tres grandes muralistas y a otros también, a pintar sobre las paredes de los edificios públicos. Éstos representaban simbólicamente los espacios de la nación; una educación pública implicaba una educación masiva, así que los murales — aunque fuera indirectamente— pactaban con el gobierno nacional en su política educativa y cultural. No obstante, al imbuirse de una ideología marxista —por embrionaria que fuera en ese momento—, los principales muralistas entraron en conflicto con la ideología nacionalista-liberal que se instaura después de la Revolución mexicana. Si bien es cierto que, por un lado, los muralistas buscaban resaltar la nacionalidad mexicana, la heroicidad de su pueblo y los rasgos culturales e históricos de su patrimonio; también es cierto que al mostrar las contradicciones sociales de la sociedad mexicana y al denunciar ideológicamente a los grupos de poder, el movimiento muralista no buscaba simplemente representar realidades concretas de injusticias sociales, sino superarlas a través del arte y de una revolución en el arte. Carlos Monsiváis ha destacado este punto: “En su búsqueda del respeto a su gobierno, y de créditos financieros del exterior, Obregón está dispuesto a mudar de personalidad y patrocinar incluso el arte y las humanidades”.<sup>12</sup> Continúa Monsiváis:

Para Vasconcelos, la verdadera revolución es algo distinto a los campos de batalla y la toma de ciudades, es el retorno o la entronización de la conducta civilizada, de las metas del Espíritu. *Revolución* es el ordenamiento del país en función de la cultura occidental. Por eso, en el plan literalmente renacentista de Vasconcelos, además de escuelas y misiones rurales, se incluyen lecturas de clásicos porque conviene que el pueblo ame y admire —entre otros— a Beethoven, Platón, Tolstoi y Romain Rolland [...] Si contrata artistas, si le pide a Diego Rivera que abandone Europa, y si cede los muros de antiguos conventos, no es con tal de prodigar Boticellis y Fra Angélicos, sino en pos de su utopía. A colectividades que desprenden su información religiosa de la mezcla de rezos, sermones

<sup>12</sup> Monsiváis, Carlos, “El muralismo: la reinención de México” en Ilán Semo, *La memoria dividida. La nación: íconos, metáforas, rituales*, p. 184.

airados, imágenes piadosas y relatos de apariciones, Vasconcelos les ofrece el murmullo casi eclesiástico del aprendizaje escolar, y la herencia de los liberales, *la noción de la historia nacional como proceso a su modo sagrado*. Para Vasconcelos los murales equivalen a la pintura devocional fuera de las escuelas, el entrenamiento visual donde el pueblo se disciplinará en la armonía que alivie su vida desgarrada. Le declara en 1923 a Renato Molina Enríquez su deseo de ver un arte saturado con el vigor primitivo de nuevos temas, que combine sutileza y el sacrificio de lo exquisito y de lo perfecto en aras de la grandeza. Muy probablemente, Vasconcelos invoca el genio del Buen Salvaje, pero no vislumbra el cambio ideológico que a fines de 1923 radicaliza a Orozco y Siqueiros y acto seguido a Rivera. Dura poco el proyecto original de Vasconcelos. Lo expresa de manera muy abstracta, y los pintores contratados se fastidian ante lo que consideran vaguedades humanistas. Influidos por el arte europeo de la posguerra, por las libertades artísticas, por el ideal de la cultura y la política revolucionarias, los pintores desdeñan el mensaje de Vasconcelos, y eligen otros caminos. En primer término, el compromiso doble con el arte y el pueblo, la consignación pictórica del pueblo que en 1910 emergió con violencia y en la década de 1920 persiste desafiante y tenso.<sup>13</sup>

De alguna manera, los museos y los espacios públicos han ayudado a establecer e imponer cánones artísticos y nacionales, los cuales pueden verse esencialmente como constructos sociales que dependen de la importancia y relevancia que la comunidad les otorga. Estos dos factores sirven como fuentes de retroalimentación para su permanencia pero, al mismo tiempo, como medio y medida que otorga y genera valor estético a través de una asociación con la nación. Por otro lado, esta asociación otorga y genera un valor estético universal, pues implica —en su acto de representación— una imbricación esencial de la cultura. Los espacios públicos y la simbología e ideología que de ellos se desprende, se convierten en instrumentos de adoración parecidos a los de un ritual o ceremonia religiosa, porque parecen estar colocados por encima de la sociedad o más allá de sus determinaciones históricas. Pero indistintamente de la calidad suprema y universal que los espacios públicos puedan llegar a tener, éstos se encuentran social, económica e históricamente determinados. Así pues, no están por encima de la sociedad y aunque parezcan indestructibles, son en realidad productos de la cultura que los “produce”. Esta producción tiene un efecto sociológico importante: la sociedad *se crea* al igual que *crea* los medios de su reproducción. En este sentido, el nacionalismo —ha dicho Anthony Smith— “debe ser visto como una forma de cultura historicista y educación cívica”;<sup>14</sup> como ideología que crea una identidad sobre una base geográfica y cultural determinadas.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 186. Las cursivas son mías.

<sup>14</sup> Smith, Anthony, *National Identity*, pp. 91-92. La traducción es mía.

El muralismo mexicano se inicia dentro de un movimiento de corte nacionalista, pero sus pintores estaban muy conscientes de que no buscaban mitificar la nación, sino exponer su desgarradura y contradicciones. En este sentido, su relación con el Estado mexicano puede considerarse un pacto que tuvo sentido en el momento en que se lanzó el movimiento, ya que al tomar en cuenta la totalidad de la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros comprobamos que sus preocupaciones encarnan preocupaciones sociales que tocan lo mexicano, pero que también lo superan. De esta manera, el diálogo que establece el muralismo con el nacionalismo mexicano, puede entenderse como una función de “agente doble”, ya que aunque se apoya en el efecto simbólico que el espacio nacional presupone, no por ello la filosofía del muralismo queda restringida al aspecto nacionalista de la cultura mexicana. Es cierto que su sustrato ontológico —por así decirlo— proviene del renacimiento de la nueva nación mexicana que surge inmediatamente después de la Revolución; no obstante, la noción misma de un arte público, al proponer una nueva estética, socava la función del “museo nacional”, lo que a su vez posibilita que se pueda pensar la nación de una manera más crítica, al desdibujar y cuestionar su carácter homogéneo, justo y nacional.

## El programa político *versus* el programa estético

Hay una discontinuidad ideológica entre la Revolución mexicana y el movimiento muralista, pues de parte y parte encontramos una falta de cohesión interna y un punto que los conecte. Así como la Revolución mexicana se nutre de distintas corrientes ideológicas, la primera etapa del muralismo también presenta distintas propuestas estéticas, por lo que no se podría decir que se trataba de un movimiento estructurado y programático; esto es, sus principios estéticos, como principios estéticos unitarios, distan de mostrarse homogéneamente, aunque resulta evidente que el aspecto místico está a la base del inicio del movimiento, como lo constatan los primeros murales: *La fiesta de Santa Cruz* de Roberto Montenegro (1924); *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* de Fermín Revueltas (1922-1923); *La Creación* de Diego Rivera (1922-1924); *Los elementos* (1922-1923) y *Los mitos caídos* (1924) de David Alfaro Siqueiros; y *Maternidad* de José Clemente Orozco (1923-1924). En *La Creación*, el primer mural de Diego Rivera, que pintó en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, se muestra una temática escindida del compromiso social o político que imbuirá al movimiento muralista en sus distintos momentos. En dicho mural aparece una figura masculina central, la base de su torso descansa sobre una maleza de forma piramidal, la cual contiene tres rostros de animales y uno de una figura semi-humana. La figura masculina pareciera emerger en el centro de esta pirámide con

sus brazos extendidos, los cuales dan una sensación de simetría, pues de ambos lados aparecen deidades mestizas, signo claro del aspecto místico-religioso del mural. Según Desmond Rochfort:

El mural expresa la idea de la creación como el producto de la dualidad entre lo masculino y femenino presente en el género humano y en los elementos naturales: la tierra y el agua, el aire y el fuego. Aun cuando el carácter italianizado de la composición puso de manifiesto la influencia de los frescos italianos en el trabajo de Rivera, el mural no escapó del todo al efecto del nacionalismo cultural que recorría el país en esa época. Los rasgos de las mujeres son a todas luces los del mestizo mexicano y anticipan significativamente la consagración posterior de Rivera a los temas esencialmente mexicanos.<sup>15</sup>

Por otro lado, de los primeros murales que Orozco pintó en la Escuela Nacional Preparatoria, sólo se ha conservado *Maternidad* pues los otros fueron destruidos por el pintor y sustituidos por murales de tema social o político; sin embargo, *Maternidad* demuestra la compleja dinámica —estética y política— de este pintor con el movimiento muralista. En *Maternidad* aparece la figura de la madre sentada sobre un pedestal y la figura de una segunda mujer sentada de espaldas al espectador, sobre el suelo, comiendo uvas. Alrededor de las dos mujeres aparecen cuatro figuras femeninas flotantes que representan deidades. De manera contrastante, el niño que sostiene la madre y que está de pie sobre su regazo, aparece en una actitud inquieta e incómoda; además, sus ojos claros y abiertos aumentan la tensión dramática de la escena. Como apunta Rochfort:

El único trabajo que se conserva de la primera serie, *Maternidad* (hecho a partir del panel *Juventud* según lo concibió en el bosquejo original), presenta la imagen botticelliana de una madre joven acariciando a un niño rodeado de ángeles. El fresco se ajusta sin dificultad a la descripción de Orozco de este período inicial como una época de preparación y de muchos ensayos y tanteos. En medio de un país en cuya población predomina la tez oscura y dentro de un clima cultural de impetuosa búsqueda de un sentimiento nacionalista, la figura femenina de cabello rubio y piel blanca y el niño rodeado de figuras de ángeles resulta anacrónica.<sup>16</sup>

En cuanto a Siqueiros, aunque sus primeros murales no destacan una temática social y políticamente comprometida —aspecto que caracterizará en buena parte su obra posterior—, en *Los mitos caídos* ya vemos los rasgos de un espíritu controversial

<sup>15</sup> Rochfort, D., *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 38.

e innovador. Asimismo, en *Los elementos*, su primer mural, aparece una figura femenina alada, con brazos y piernas fornidos. El título original de este mural era *El espíritu de Occidente*, “ya que significaba la influencia cultural de europa, representada por una mujer alada. [Pero] le adjudica el título definitivo de *Los elementos*, al transformar la figura en deidad de los mismos, representándola rodeada de símbolos abstractos del fuego, la tierra y el aire, así como de dos caracoles claramente representados que se relacionan con el agua”.<sup>17</sup> Sin embargo, la crítica de esa confusa propuesta estética vendrá del mismo Siqueiros:

Por mi parte, yo pinté los elementos: fuego, tierra, agua, etcétera, inspirado en la figura de un ángel, de tipo más o menos colonial. Uno puede imaginarse el caos —pero era un caos apropiado para un mundo en el que el ‘arte público’, había desaparecido. No había nadie que nos dijera ‘Haz esto y ahora esto otro’. Queríamos ayudar a la revolución mexicana, pero lo estábamos haciendo muy mal. Lo que hacíamos como arte público bien podría haber sido interesante desde el punto de vista de la cultura general, pero desde el punto de vista de lo que estábamos pasando en ese momento era desesperanzador.<sup>18</sup>

En *Los mitos caídos* encontramos la clave política que diferenciará a Siqueiros del resto de los murales de tipo místico, así como del resto de los muralistas desde el punto de vista ideológico. En este mural aparecen dos figuras humanas: una mujer desnuda, de espaldas y sobre el suelo; de manera paralela aparece una figura masculina: San Cristóbal; entre las dos figuras hay una niña arrodillada mirando hacia la madre, y debajo de la niña una hoz y un martillo, pero separados. El hecho de que la hoz y el martillo estén separados, muestra que Siqueiros —militante del entonces recientemente creado Partido Comunista Mexicano— adoptaría la militancia y la teoría marxista como el centro de su itinerario estético y político. Asimismo, como la hoz y el martillo se conciben superpuestos, la separación entre ellos muestra precisamente un estado de preconciencia o, lo que es lo mismo, un contexto prerrevolucionario, pues se estaría pasando del “mito caído”, es decir, de la superación del mito a través de la conciencia histórica o propiamente revolucionaria. El despertar político, que apenas deja entrever Siqueiros en este mural, se acentúa de una manera más clara, pero igualmente compleja —por su abordaje teórico— en sus murales posteriores.

No obstante, la falta de compromiso político que se vislumbra en los primeros murales de los tres muralistas queda parcialmente superada a través de algunas pu-

<sup>17</sup> Cabrera Núñez, Eduardo César y María Valentina de Santiago Lázaro, *Siqueiros: Cronología biográfica*, p. 36.

<sup>18</sup> Siqueiros citado en Desmond Rochfort, *op. cit.*, p. 35.

blicaciones que aparecieron en los años veinte. Me refiero en particular a *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* (1921) y al *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (1924) ambos redactados por David Alfaro Siqueiros. El primero de éstos fue publicado en Barcelona, España y aunque en el texto no existe una definición política, sí se trazan algunos lineamientos generales sobre la crítica de la estética del momento y la necesidad de crear un arte arraigado en la realidad mexicana y más allá de las influencias europeas:

Nuestra labor, en su mayor parte, es extemporánea y se desarrolla incoherentemente sin producir casi nada perdurable que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales. Apartados como estamos de las nuevas tendencias de sólida orientación, a las que prejuiciosamente recibimos con hostilidad, adoptamos de Europa únicamente las *influencias fofas* que envenenan nuestra juventud ocultándonos los *valores primordiales* [...] De principios del siglo XIX a nuestros días, las manifestaciones plásticas de España revelan una marcada decadencia; las últimas exposiciones colectivas de Madrid, a las que concurrieron las fuerzas representativas del arte español contemporáneo, llenan el corazón de desencanto; arte literario tradicional, arte teatral a manera de zarzuela folklórica que por afinidad de raza nos ha contagiado terriblemente.<sup>19</sup>

Desde las primeras líneas, Siqueiros expresa el compromiso del artista con la sociedad y con su cultura; incluso toma distancia de las escuelas estéticas europeas por considerarlas decadentes y contrarias a la identidad cultural latinoamericana. Asimismo, aunque a lo largo del texto en mención Siqueiros alude a un esteticismo (*arte por el arte*), también es cierto que en su embrionaria visión dialéctica se toman en cuenta los aspectos nacionales para que desde ahí se conciba un arte universal. Continúa Siqueiros:

La comprensión del admirable fondo humano del ‘arte negro’ y del arte “primitivo” en general dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida [...] Desechemos las teorías basadas en la relatividad del *arte nacional*; ¡*univerzalicémonos!*, que nuestra natural fisonomía *racial* y *local* aparecerá en nuestra obra, inevitablemente.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Tibol, R. (ed.), *Palabras de Siqueiros*, p. 17. Las cursivas son mías.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

Por otro lado, en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*, publicado en el *El Machete* —periódico que posteriormente se convertirá en el órgano del Partido Comunista de México—, expresa claramente atisbos de una definición política; en primer lugar, sitúa la lucha del pueblo mexicano en un contexto histórico determinado, y el mismo lenguaje que utiliza manifiesta de manera fehaciente una lectura del *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels. En su escrito, Siqueiros dice:

*Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. *Proclamamos* que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo* haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

*Porque sabemos* muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; *lucharemos por evitarlo porque sabemos* muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de *arte* étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; *lucharemos sin descanso por conseguirlo* [...] *Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios* de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos.<sup>21</sup>

Como este escrito también fue firmado por Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, podemos presumir que su componente ideológico tuvo impacto en todo este grupo de artistas. Por tanto, la diferencia teórico-política entre *Tres llamamientos* y el *Manifiesto del Sindicato* tiene repercusiones directas sobre la comprensión del primer momento del movimiento muralista, así como de su evolución. *Tres llamamientos* es un texto comprometido, pero su compromiso es de orden universal,

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

pues predomina lo estético y lo cultural por encima de lo político; mientras que el *Manifiesto del Sindicato* ahonda en lo político y, por tanto, afectará también el orden estético. No obstante, la importancia de los dos textos es crucial, pues contribuyeron a forjar una especie de plataforma político-cultural desde donde se articularía el impulso del movimiento muralista. Además de cumplir una función política e ideológica, el *Manifiesto del Sindicato* cumple también una función que se relaciona con la preservación cultural, pues está arraigado en la realidad social e histórica mexicana; esto es, parte de lo concreto para proyectarse estéticamente, y no de la teoría o de la moda estético-cultural para así llegar a la realidad. Es por ello, que desde muy temprano, Siqueiros toma una clara distancia de las vanguardias europeas, ya que éstas se presentaban como modas de una realidad distinta a la realidad latinoamericana. Sin embargo, como observa Mari Carmen Ramírez, Rivera y Siqueiros readaptaron las aspiraciones del vanguardismo a una visión social orgánica, que se opondría al creciente sistema capitalista, y fue la convergencia de una ideología vanguardista radical con las preocupaciones populistas, lo que forjó la ideología central del movimiento muralista mexicano. En sus palabras:

La deuda con el modelo europeo no se manifiesta como derivación ni como copia, sino a manera de un *juego* que podríamos denominar dialéctico-subversivo (Siqueiros *dixit*). Esto es, un juego que acepta y al mismo tiempo contradice los postulados del modelo original, transformándolos o encajándolos a diestra y siniestra de acuerdo a las exigencias del contexto artístico, social y político propio de su circunstancia. Desde un principio, la lucidez teórica con la que Siqueiros entendió y asimiló esa *subversiva dialéctica* de oposición entre el modelo europeo y el incipiente movimiento mexicano, lo destaca, en su más profunda esencia, de los alcances teóricos de los otros dos grandes del muralismo.<sup>22</sup>

Teniendo esto presente, es evidente que el muralismo mexicano debe considerarse un movimiento que, aunque se nutre de varias tradiciones, logra constituirse como un movimiento propio y que trasciende precisamente por su autenticidad teórica y estética.

## La estética marxista: cuestiones de método

La dificultad de entender el significado de la estética marxista proviene de dos problemas fundamentales. En primer lugar, Marx y Engels no escribieron extensa-

<sup>22</sup> Ramírez, Mari Carmen, “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: Paradojas de un modelo ex-céntrico de vanguardia” en Olivier Debrouse (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, p. 127.

mente sobre la creación artística, la filosofía del arte o la función del arte en la sociedad, lo que ha suscitado que los escasos pasajes sobre estética que se contienen en los textos centrales del marxismo, sirvan como las únicas fuentes para precisar una posible teoría marxista sobre la estética. De esta manera, el asunto mismo de la estética marxista ha quedado supeditado a las múltiples interpretaciones de lo que dicha teoría pudiera contemplar, lo que nos conlleva inevitablemente al segundo problema: su interpretación;<sup>23</sup> es decir, convenir cómo opera dicha estética, cuáles son sus fundamentos y cómo se diferencia de las demás teorías sobre el arte. Por otro lado, la insistencia en encontrar o definir una estética marxista a partir de los escasos pasajes de Marx y Engels sobre el tema, no debe verse como una operación forzada o arbitraria, sino como la necesidad filosófica que los mismos textos procuran, ya que la libertad y la creatividad humanas están a la base del marxismo, aspectos ambos que constituyen la esencia de la actividad estética. Además, esta actividad —como veremos— no consiste en una metodología específica, porque la estética marxista no es una estética de lineamientos o programática, sino que intenta devolverle al ser humano toda su capacidad creativa al disolver las contradicciones económicas, sociales y filosóficas en las que vive; pero las maneras como se ha definido la función de la estética marxista, han generado en muchos casos que ésta haya operado dogmática y esquemáticamente. En consecuencia, su aprisionamiento ha generado recelo de los que ven en el marxismo la asfixia de la estética en vez de la liberación del ser humano y, por tanto, de la estética misma.

La matriz degenerativa que convirtió al marxismo en una filosofía programática con respecto a las artes, la encontramos en la proclamación del “realismo socialista” como una estética oficial, lo cual ocurrió al celebrarse el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. Pero la aparición de esta perspectiva marxista con respecto a las artes, dista mucho de lo que el mismo Marx concibió y, al mismo tiempo, dista mucho de lo que el mismo Partido Comunista de la Unión Soviética había proclamado en 1925: “libre competencia de escuelas y tendencias, negativa a erigir una de ellas en tendencia oficial y dominante, y confianza en que los rasgos del nuevo arte irían destacándose en el curso mismo de la lucha de tendencias estéticas y artísticas”.<sup>24</sup> Así, el realismo socialista se desarrolló principalmente durante los años de Stalin en

<sup>23</sup> Para evaluar las distintas interpretaciones sobre la estética marxista, véase “Aesthetics: Liberating the Senses” de William Adams; *La estética marxista* de Henri Arvon; *Marxism and the History of Art* de Andrew Hemingway (ed.); *Marxism and Form* de Fredric Jameson; *Marxist Aesthetics* de Pauline Johnson; *Marxisme et esthétique* de Michel Lequenne; *The Aesthetic Dimension* de Herbert Marcuse; *The Politics of Aesthetics* de Jacques Rancière; *Estética y Marxismo y Las ideas estéticas de Marx* de Adolfo Sánchez Vázquez y *Foundations of Marxist Aesthetics* de A. Zis.

<sup>24</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, “Introducción” en *Estética y Marxismo*, p. 57.

el poder, lo cual desvirtuó la relación del marxismo con respecto a las artes, y restringió las mismas posibilidades creativas del artista. “En el curso de esta lucha [de representación estética]” —dice el filósofo Sánchez Vázquez— “ni Lenin ni Trotsky ni Lunacharsky ni Bujarin ocultaban sus simpatías por determinadas corrientes, pero [...] ninguno propuso limitar la actividad o eliminar de un modo orgánico-administrativo las corrientes estéticas o artísticas que no compartían”.<sup>25</sup> Es indudable que a partir de la resolución de 1934 y de la gran influencia política que la ex Unión Soviética ejerció mundialmente, la estética marxista fuera reducida a una expresión que propiamente no le pertenece al marxismo; además, en principio, es fácil concluir que toda perspectiva realista del arte es al final una perspectiva conservadora, contraria entonces a una visión revolucionaria de la estética, porque la perspectiva realista (vulgar) muestra tan sólo modelos esquemáticos y “tipos” que además de poder convertirse en generalizaciones abstractas, descuida totalmente la posibilidad de representar la dinámica social derivada de la dialéctica de la historia. Pero el esquematismo que triunfó por muchos años en la ex Unión Soviética, tuvo consecuencias nefastas para el proceso de emergencia de interpretación de la función de la estética marxista como estética abierta, de múltiples posibilidades de expresión, pues aparecieron postulados fijos y programáticos que la opacaron. Según Sánchez Vázquez, estos postulados fueron:

- a) La elevación del arte realista al rango del arte por excelencia al convertirse el principio gnoseológico del reflejo en el principio estético fundamental, y la función cognoscitiva en la función esencial del arte.
- b) La proclamación de un nexo indisoluble entre la perspectiva ideológica socialista y las formas o medios de expresión realista, con lo cual sólo el realismo socialista podía ser el arte adecuado bajo el socialismo.
- c) La condena de las tendencias no realistas —las del arte moderno occidental, y las vanguardias, vinculadas a ellas— de los años veinte como formalistas y decadentes.
- d) La exaltación de las tradiciones realistas del arte burgués, particularmente del realismo del siglo XIX.
- e) La proclamación de la superioridad del arte de la sociedad socialista por ser el de la sociedad más avanzada y progresista, ignorando con ello la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad, formulada por Marx.
- f) La concepción del papel dirigente del partido en el arte y la literatura como organismo que no sólo vela por el cumplimiento de la función ideológico-

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 56.

política, sino que fija también al método creador, ya que establece cuál es la forma de creación artística que el arte debe adoptar.<sup>26</sup>

El postulado e) es precisamente un punto esencial de la visión de Marx sobre las artes: su desarrollo desigual o su dinámica independiente más allá de las relaciones sociales y económicas del lugar donde el arte se produce. Esta desigualdad, además, muestra que el arte puede ser revolucionario en sí mismo, pues expresa realidades humanas universales que no se expresan sensorialmente a través de otros campos. Desde mi punto de vista, esta dinámica independiente atenta en contra del realismo socialista pero, en general, en contra de todo realismo no dialéctico. Si el arte tiene la capacidad de representar la realidad, también es cierto que tiene la capacidad de imaginar universos posibles, de establecer asociaciones y transgredir la lógica del sentido, para así crear un universo paralelo a la realidad real. El arte entra en contacto con el mundo político, asimismo, tiene la capacidad de desafiar ese mundo al establecerse simplemente como instrumento de goce estético sin pretensiones de injerencia práctica. Además, al mostrar la capacidad que tiene el arte de desarrollarse desigualmente, Marx dirigía la atención a un punto complejo de la creación artística: la magia de expresar aspectos humanos de carácter universal. Esto es, su capacidad de despertar, por ejemplo, asombro, sorpresa y curiosidad a través del tiempo. Como señala el filósofo alemán:

En el arte es sabido que determinadas épocas de florecimiento del mismo no se hallan de manera alguna en relación con el desarrollo general de la sociedad ni tampoco con su base material [lo] que podemos llamar la estructura ósea de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o el mismo Shakespeare. En ciertas formas del arte, por ejemplo la epopeya, se llega incluso a reconocer la imposibilidad de [llegar a] producirlos nunca bajo la forma clásica de su época universal, desde el momento en que se manifiesta como tal la producción artística; es decir que, dentro del arte, incluso ciertas formaciones importantes del mismo sólo pueden darse en una fase aún no desarrollada de la trayectoria del arte. Y si esto ocurre en relación con los diversos tipos de arte dentro del campo del arte mismo, resulta ya menos sorprendente el que este caso se dé en las relaciones entre el campo del arte en su totalidad y el desarrollo general de la sociedad.<sup>27</sup>

Y más adelante dice: “Pero la dificultad no está en comprender que el arte y la epopeya griegos se hallan vinculados a ciertas formas de desarrollo social. La difi-

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 60-61.

<sup>27</sup> Marx, Carlos, *Grundrisse: Lineamientos fundamentales para la crítica de la economía política, 1857-1858*, t. I, p. 23.

cultad estriba en que todavía ofrezcan para nosotros un disfrute artístico y se impongan en cierto modo como norma y modelo inasequibles”.<sup>28</sup> En consecuencia, esta disociación entre el arte y la sociedad (donde el arte surge), apunta a la imposibilidad del éxito de una estética marxista programática; las leyes del arte no necesariamente expresan las leyes de la realidad social y, aunque podamos entender y analizar las leyes del arte a través de la realidad social, sería risible entender y analizar la realidad social a través de las leyes del arte. De la misma manera, aunque podamos entender el tipo de arte que se haya creado en tal o cual momento histórico, no podemos entender el tipo de historia y el tipo de relación social a través de la obra de arte. Esta imposibilidad confirma, en efecto, un desarrollo desigual y desproporcionado, otorgándole así una ventaja a cada una de las partes. La realidad social gana objetividad y orden a través de las ciencias sociales, pero en ellas pierde casi toda subjetividad estética; contrariamente, el arte adquiere una completa subjetividad estética, que concierne a su total libertad de expresión y de forma, precisamente porque pierde casi toda su objetividad concreta. Entonces, esta diferencia de perspectiva y alcance entre la realidad social y el arte, nos remite a la pregunta metodológica de qué es la estética marxista y cómo derivarla —si fuere posible— de la bibliografía central del marxismo.

En primer lugar, habría que enfatizar que el marxismo es una filosofía de la *praxis* y se diferencia del resto de las posturas filosóficas por haber buscado una respuesta a la realidad humana a partir del entendimiento de su base económica, material; en este sentido, se dice que el marxismo es una filosofía materialista, pues interpreta la realidad humana a partir de la historia de su producción material; así, dice Marx en *La ideología alemana*: “al producir sus medios de vida, el hombre produce indirectamente su propia vida material”.<sup>29</sup> Más aún, afirma —para distanciarse de las filosofías idealistas— que:

Totalmente al contrario de lo que ocurre en la filosofía alemana, que desciende del cielo sobre la tierra, aquí se asciende de la tierra al cielo. Es decir, no se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida. También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales. La moral, la religión, la metafísica y cual-

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>29</sup> Marx, Carlos y Federico Engels, *La ideología alemana*, p. 19.

quier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. Desde el primer punto de vista, se parte de la conciencia como del individuo viviente; desde el segundo punto de vista, que es el que corresponde a la vida real, se parte del mismo individuo real viviente y se considera la conciencia solamente como su conciencia.<sup>30</sup>

En este pasaje me interesa resaltar el fundamento materialista de la historia que presenta el marxismo; dicho fundamento tiene, por otro lado, un carácter integral, pues es desde donde el hombre despliega todo su *ser*. La base material determina el modo de vida de una sociedad, sus relaciones sociales, sus relaciones de producción, su propia dinámica histórica, pero también su sistema de valores, su moral y su ideología. La creación artística no puede entrar en esta esfera de determinaciones porque el arte —por lo general— cumple una función simbólica más que una función ideológica; además, lo relevante en el arte no es su relación con la ideología, la cual puede ser directa o indirecta, sino su plataforma estética y, sobre todo, su capacidad de incitar a la reflexión, a la evocación y a la sensación; pero, con esta postura no pretendo dejar de lado la circunstancia histórica en donde una obra de arte es creada; no obstante, como dice Marx, interesa más el proceso mediante el cual la obra alcanza un carácter universal, sobrepasando así su base material y de alguna manera, su determinación histórica. La vida, es cierto, determina la conciencia, pero la conciencia que se expresa en el arte no es una conciencia que reproduce la realidad tautológicamente, sino que la crea y la recrea, lo cual le da al arte la capacidad de desvirtuar la realidad e, incluso, transgredir los límites de su lógica. Al desvelar el carácter ideológico de la obra de arte, desafortunadamente, algunos han pensado que descubren su totalidad. Esto es lo que ha sucedido con los marxistas que consideran al arte simplemente como un vehículo de propaganda política.

No obstante, la función ideológica del arte también viene reforzada por la institucionalización del arte, es decir, por la imposición implícita que crean las exhibiciones, los museos y el mercado mismo del arte. De esta manera, estamos hablando de la visión utilitaria del arte pero en su función ideológica contraria. Pierre Bourdieu, en este sentido, se pregunta:

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 25-26. Las cursivas son mías.

¿Quién es el verdadero productor del valor artístico, el pintor o el comerciante de arte, el escritor o la editorial, el dramaturgo o el gerente del teatro? La ideología de la creación que convierte al creador en la primera y última fuente del valor de su creación, esconde el hecho de que el comerciante cultural (el comerciante de arte, la editorial, etc.) es una y a la misma vez la persona que explota el trabajo del 'creador' al comercializar lo sagrado y la persona que, al ponerlo en el mercado, al exhibirlo, publicarlo o montarlo en escena, consagra un producto que él ha 'descubierto' y que de otra manera permanecería como mero recurso natural; y lo más consagrado que este comerciante sea, hace que más fuertemente se consagre la obra.<sup>31</sup>

Bourdieu critica la función que ha desempeñado el mercado del arte sobre el valor del arte mismo. Es obvio que cuando Marx se planteaba el problema del valor del arte, en relación con su base material, no existía toda la maquinaria comercial que existe hoy en día con respecto al universo cultural de la sociedad contemporánea, ni tampoco la institucionalidad del arte manifiesta a través de las exhibiciones en museos; lo que implica un apoyo gubernamental. Planteada de esta manera, la función ideológica cumple con el objetivo contrario a un arte de propaganda revolucionario; antes de buscar cambiar la sociedad, busca dejar intactos sus pilares económicos, además de convertir el valor artístico en mera mercancía y, asimismo, en ideología.

En la sociedad contemporánea, los museos han contribuido en gran medida a otorgarle valor a la obra de arte, tenga ésta o no ese valor. Los museos, que comúnmente son vistos como instituciones educativas que preservan la cultura y la memoria estética, también poseen un aspecto negativo: otorgan e imponen un sentido sobre las obras que muestran. Cada objeto que entra en el museo inmediatamente adquiere un significado que tal vez no tendría de otra manera. En el interior del museo los objetos pasan a estar ideológicamente captados a representar con mayor especificidad una realidad a diferencia de los objetos fuera del museo; además, en el interior del museo los objetos adoptan el significado que les impone estar en relación, bien sea física o ideológicamente, con otras piezas de arte. Como observa André Malraux:

[Los] museos le han impuesto al espectador una actitud totalmente nueva en relación con la obra de arte. Porque ellos han tendido a alienar los objetos que agrupan de sus funciones originales y a transformar inclusive a los retratos en pinturas [...] Nosotros, sin embargo, tenemos muchas más obras disponibles para refrescar nuestras memorias que esas que inclusive los grandes museos puedan agrupar. Porque un Museo sin paredes está naciendo.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, pp. 76-77. La traducción es mía.

<sup>32</sup> Malraux André, *The Voices of Silence*, pp. 14-16. La traducción es mía.

Así, los museos han ayudado a establecer e imponer criterios estéticos, los cuales pueden verse esencialmente como constructos sociales que dependen de la importancia y relevancia que la comunidad les otorga. Dichos factores sirven como fuentes de retroalimentación para su existencia, asimismo, como medida que valora lo que es o no es arte. Por otro lado, se presume que las obras de arte que se incorporan al museo poseen un valor estético universal, lo que contribuye a su preservación; este acto de preservación evidencia la importancia de los objetos preservados, pero al mismo tiempo, la posición activa del espectador al otorgarle dicha importancia a estas obras. En esta línea de ideas, las obras de arte dentro y fuera del museo se convierten en símbolos de adoración parecidos a los de un ritual o ceremonia religiosa; porque parecen estar colocados por encima de la sociedad o más allá de sus determinaciones históricas. Pero indistintamente de la calidad suprema y universal que las obras de arte puedan llegar a tener, éstas se encuentran social, económica e históricamente determinadas. Así pues, no están por encima de la sociedad y aunque parezcan indestructibles, son en realidad productos de la cultura que los produce.

Las obras de arte nos hacen reconocer en ellas valores *a priori* en tanto se nos presentan ya teniendo un aura excelsa. ¿No es esto lo que pasa cuando visitamos un museo y vemos la exhibición de un artista nacional famoso? Nunca pareciera que pudiéramos descubrir la calidad estética de estas obras por nuestra cuenta o que pudiéramos tener una experiencia estética espontáneamente; por el contrario, nos sentimos atraídos por estos objetos debido al contenido ideológico que inmanentemente los nutre y ante los que ciegamente caemos rendidos. A ciertas obras de arte se les ha otorgado prácticamente una vida paralela, dando la impresión de que existen más allá o por encima de la interacción humana. Sin embargo, su producción misma indica su interdependencia con la cultura que representan y el carácter efímero que podrían tener si no fueran los portadores de un significado simbólico y cultural. De manera casi mágica, el valor relativo de las obras de arte, por ser representantes de la historia y de la cultura, pasan a tener casi un valor absoluto y universal. Como indica Barbara Herrnstein Smith: “todo valor es radicalmente contingente, y no es un atributo fijo, una cualidad inherente, o una propiedad objetiva de las cosas, sino más bien, un efecto de múltiples variables continuamente cambiantes y que están continuamente interactuando; o, dicho de otra manera, el producto de la dinámica de un sistema; específicamente: un sistema *económico*”.<sup>33</sup> De manera más significativa, las obras de arte presuponen una forma particular de adoración, haciendo —de tal manera— que el proceso de formación ideológica del arte sea una

<sup>33</sup> Herrnstein Smith, Barbara, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, p. 30. La traducción es mía.

cuestión antropológica y sociológica, y no sólo una cuestión política. Además, el valor de las obras de arte recae en su poder de preservar una calidad y cualidad estética, al mismo tiempo, de practicar el rito humano de la adoración mediante la creación y representación que implícitamente contienen.

El sentimiento de adoración y veneración que algunas obras de arte producen, puede estar oblicuamente asociado con la necesidad humana de preservarse y de preservar aquellas imágenes de sus seres más queridos. Además, esta adoración puede al mismo tiempo estar íntimamente ligada con la preservación misma de la cultura; es decir, si por un lado las obras de arte poseen cualidades casi esotéricas; por otro lado, son ideológicamente la concreción particular que hace posible —hasta cierto punto— la preservación cultural. Esto explicaría el ritual de la momificación en las culturas antiguas, así como también la práctica de la reproducción artística. En el caso de la momificación, su preservación estaba prácticamente garantizada debido a la importancia que se le daba a la persona embalsamada; la existencia de la momia haría posible, al menos simbólicamente, una continuidad histórica-discursiva a través de la figura embalsamada.

Separar el proceso histórico de las obras de arte facilitaría, entonces, la necesidad de adorar estos objetos, ya que son vistos como productos hechos por dioses y no por seres humanos. Asimismo, los museos son repositorios de objetos que fuera del contexto histórico serían objetos meramente inanimados y muertos, pero dentro del museo adquieren diferentes niveles de valores que son conferidos por este privilegiado espacio. Si las obras de arte no son vistas como productos de la historia que intentan inmortalizar; es decir, sin ninguna relación e interdependencia que las determine, entonces, estarán destinadas a crear un aura mítica. Presentadas contextualmente y como productos históricos, el espectador se dará cuenta de que su valor no puede estar más allá de estas relaciones humanas específicas, es decir, no míticas.

Dos pasajes claves de Marx sobre la estética, nos hacen ver que su visión de la misma no es determinista o programática, pero tampoco ideológica. Su visión de la estética se dirige más bien al aspecto humanista que el marxismo intenta desarrollar a lo largo de su filosofía; a saber, la superación del trabajo alienado, mediante la superación de la división del trabajo y, por ende, la devolución integral de todos los sentidos humanos al individuo. En este sentido, a Marx le interesa el aspecto general de la estética, esto es, la *estética* no como filosofía del arte, no como teoría de la belleza, no como abstracción pura, sino en su sentido más antropológico y esencial: la estética como actividad sensorial-sensible. La supresión de la propiedad privada, piensa Marx, le otorgará al individuo la posibilidad de humanizar los sentidos, y así poder disfrutar el mundo en su plena realización humana. Al mismo tiempo, la

visión de Marx radica en liberar al artista de su propia actividad alienada, porque no ve al arte como mera expresión de belleza, sino también como trabajo alienado:

*Todos los sentidos físicos y espirituales han sido sustituidos, pues, por la simple enajenación de todos estos sentidos, por el sentido de la tenencia. La esencia humana tuvo necesariamente que verse reducida a esta pobreza absoluta, para poder alumbrar de su entraña su riqueza interior [...] La abolición de la propiedad es, por tanto, la total emancipación de todos los sentidos y cualidades humanos; pero es esta emancipación precisamente por el hecho de que estos sentidos y cualidades se han hecho humanos, tanto subjetiva como objetivamente. El ojo se ha convertido en ojo humano, del mismo modo que su objeto se ha convertido en un objeto social, humano, procedente del hombre y para el hombre. Por tanto, los sentidos se han convertido directamente, en su práctica, en teóricos. Se comportan hacia la cosa por la cosa misma, pero la cosa misma es un comportamiento humano objetivo hacia sí mismo y hacia el hombre, y viceversa. La necesidad o el goce han perdido, por tanto, su naturaleza egoísta y la naturaleza su mera utilidad, al convertirse ésta en utilidad humana [...] De otra parte, desde el punto de vista subjetivo, así como la música despierta el sentido musical del hombre y la más bella de las músicas carece de sentido y de objeto para el oído no musical, pues mi objeto no puede ser otra cosa que la confirmación de una de mis fuerzas esenciales, es decir, sólo puede ser para mí como sea para sí mi fuerza esencial en cuanto capacidad subjetiva, ya que el sentido de un objeto para mí (que sólo tiene sentido para un sentido a tono con él) llega precisamente hasta donde llega mi sentido, y por eso los sentidos del hombre social son otros que los del hombre no social, así también es la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana la que determina la riqueza de los sentidos subjetivos del hombre, el oído musical, el ojo capaz de captar la belleza de la forma, en una palabra: es así como se desarrollan y, en parte, como nacen los sentidos capaces de goces humanos, los sentidos que actúan como fuerzas esenciales humanas [...] Por tanto, es necesaria la objetivación de la esencia humana, tanto en el aspecto teórico como en el práctico, lo mismo para convertir en humano el sentido del hombre como para crear el sentido humano adecuado a toda la riqueza de la esencia humana y natural.<sup>34</sup>*

A partir de esta cita, podemos notar que la estética marxista no se concibe de manera abstracta, pues no pretende crear postulados universales de belleza o de prácticas artísticas; tampoco busca elaborar un método estético. La estética marxista, al suprimir la división del trabajo, busca más bien devolverle al individuo toda su capacidad creativa y toda su capacidad sensorial. La división del trabajo, que no es sino la división entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, produce una alienación de los cinco sentidos y, por ende, una alienación de la capacidad de percibir y

<sup>34</sup> Marx, Carlos en Carlos, Marx y Federico Engels, *Escritos económicos varios*, pp. 84-85.

sentir. Es así que la estética marxista se acerque al humanismo, y sirva de forma general a la práctica estética del hombre; como ha señalado Sánchez Vázquez: “la creación artística y el goce estético prefiguran, a los ojos de Marx, la apropiación específicamente humana de las cosas y de la naturaleza humana que ha de regir en la sociedad comunista, una vez que el hombre salte del reino de la necesidad al de la libertad”.<sup>35</sup> Por otro lado, en *La ideología alemana*, Marx y Engels ven la “concentración exclusiva” de la práctica artística como una actividad alienada y, por tanto, al superarse la alienación de la práctica artística, también se superaría la idea del genio, o de lo genial, como comúnmente se entiende el logro del artista:

La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estos dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo. Si, incluso en ciertas condiciones sociales, cada cual pudiera llegar a ser un pintor magnífico, esto no excluiría, ni mucho menos, el que cada cual fuese un pintor original, con lo que también en este punto quedaría reducida a un puro absurdo la distinción entre el trabajo “humano” y el trabajo “único”. En todo caso, en una organización comunista de la sociedad desaparece la inclusión del artista en la limitación local y nacional, que responde pura y únicamente a la división del trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte, de tal modo que sólo haya exclusivamente pintores, escultores, etc., y ya el nombre mismo expresa con bastante elocuencia la limitación de su desarrollo profesional y su supeditación a la división del trabajo. En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar.<sup>36</sup>

En este sentido, Marx veía que, en gran parte, el valor estético de la obra residía en su distanciamiento de las masas precisamente por la división del trabajo. La división del trabajo hace que la práctica artística sea una actividad de pocos, distancian- do así el arte del pueblo. Por tanto, la estética marxista debe entenderse a partir de la transformación de las relaciones sociales de producción, porque al cambiarse éstas se cambiaría toda la plataforma sensible del ser humano. La estética marxista es, de este modo, una estética que concibe la sensibilidad y la libertad artísticas a partir de la superación de la actividad humana como trabajo enajenado; además, esta superación presupone una revolución total del universo perceptivo y expresivo del individuo, ya que la objetividad del mundo la percibe a partir de su humanidad no escindida. Al humanizar los sentidos, Marx transforma al sujeto y al objeto a la vez y, en consecuencia, a la relación dialéctica que involucra a ambos. La transformación del sujeto consiste en otorgarle su humanidad integralmente, y no limitar

<sup>35</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 14.

<sup>36</sup> Marx, Carlos y Federico Engels, *op. cit.*, pp. 445.

sus posibilidades creativas y sensibles. De la misma manera, la humanización de los sentidos contribuye a transformar la realidad social por el mismo hecho de que los sentidos forman parte de su *actividad* (praxis) y, asimismo, parte de su reflexión (teórica).

Como he dicho anteriormente, los postulados marxistas sobre la estética giran en torno a la actividad humana en general, donde tiene cabida también la actividad creativa y estética. Entonces, ha quedado de parte de los filósofos y críticos marxistas desarrollar y complementar la visión de Marx sobre la estética; pero por lo general pasan por alto su visión, y han puesto énfasis en cuestiones que no pertenecen directamente a la visión de Marx sobre el asunto. Por ejemplo, para el filósofo húngaro Georg Lukács, la obra de arte expresa la realidad, pues la contiene y sirve como un instrumento de conocimiento sobre esa realidad social. Esta aseveración se funda sobre la idea de que el arte debe ser realista, pues de esa manera cumple con su función política y gnoseológica: “La obra de arte tiene, pues, que reflejar en una conexión correcta y adecuadamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que determinan objetivamente el trozo de vida al que da forma. Tiene que reflejarlas de tal modo que ese trozo de vida se haga comprensible en sí y por sí mismo, vivenciable, como una totalidad de vida”.<sup>37</sup> La visión lukacsiana del arte se sustenta sobre la idea de que la obra de arte, además de expresar un logro estético, cumple una función educativa: mostrar, a través de personajes o situaciones específicas, las contradicciones de la sociedad y maneras de resolverlas. De ahí, entonces, proviene la idea de que un arte realista muestra precisamente el espíritu y ambiente de esa realidad social; en este sentido, una estética no realista atentaría contra todo sentido de la lógica. De otra manera, para Herbert Marcuse, quien buscaba hacer una crítica a la estética marxista ortodoxa sobre todo desde el punto de vista ideológico, resaltaba la potencialidad política del arte en el arte mismo, es decir, en la forma estética como tal. El postulado de Marcuse se sustenta sobre la idea de que el arte es relativamente independiente de su base social, y por ello su autonomía relativa le permite ser —al ser estéticamente revolucionario— políticamente vanguardista. Para Marcuse, el arte trasciende su determinación social<sup>38</sup> y, más aún: “la separación del arte del proceso de la producción material le ha permitido al arte desmitificar la realidad reproducida en este proceso. El arte cuestiona el monopolio del orden establecido para determinar qué es ‘real’, y lo hace creando un universo ficticio, el cual es, sin embargo, ‘más real que la realidad misma’”.<sup>39</sup> Como vemos, dos de los máxi-

<sup>37</sup> Lukács, *Materiales sobre el realismo*, p. 202.

<sup>38</sup> Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension*, p. 6. La traducción es mía.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 22.

mos exponentes de la estética marxista presentan dos bloques totalmente distintos y con alcances totalmente diferentes. El realismo de Lukács, a pesar de no sujetarlo en su totalidad a un esquema político, lo condena necesariamente a representar la sociedad; esto es, exige que el arte sea directa o indirectamente social, que muestre la sociedad y que su belleza —la del arte— consista en mostrar personajes o situaciones a partir de los cuales se pueda intuir la totalidad social y, en este sentido, que se pueda conocer dicha totalidad. Para Marcuse, en cambio, la primacía del arte no consiste en ajustarse al orden social o en revelarlo, pues la obra de arte en sí, al ser estéticamente vanguardista, ayuda a cuestionar la realidad y a crear una matriz crítica que se revele en contra de ella. En este sentido, la gran obra de arte, según este filósofo, es de por sí revolucionaria. En consecuencia, la estética marxista ha pasado de un postulado general de percepción estética y humanista (Marx), a postulados más específicos e ideológicos (Lukács y Marcuse) que tocan el aspecto ideológico y la actividad artística en relación a su función social. Por eso podemos considerar que las interpretaciones sobre lo que es o no es la estética marxista, a partir de los postulados del mismo Marx, se encuentren en medio de un debate teórico-filosófico, pero también de un debate sobre la actividad artística en su conjunto. Para lo que nos interesa tratar aquí, Siqueiros y Rivera —principalmente— fueron testigos y actores de estos debates.

## La controversia Rivera-Siqueiros

La controversia que surgió entre Rivera y Siqueiros con respecto a la función del arte y del artista en la sociedad, constituye un debate ejemplar sobre la dificultad de interpretar y aplicar la estética marxista, incluso, para dos marxistas comprometidos. Además, este debate anticipa cualquier otro debate sobre la estética marxista en relación con la práctica de una concepción marxista del arte. Para Siqueiros, quien siguió *grosso modo* una postura militante ante el arte, es decir, entendiéndolo como un instrumento de propaganda pero también como un instrumento de conocimiento y representación social, la estética marxista debía concebirse como una aplicación directa de la ideología del artista, el cual debía captar su momento histórico como un momento de transición y donde el arte cumpliría la función de acelerar el proceso revolucionario. En contraste, pero partiendo también de una ideología marxista, Rivera concebía la estética marxista separada de los lineamientos políticos del Partido Comunista, visión que había adquirido desde su expulsión del Partido en 1929 y desde su afiliación al trotskismo.

En el artículo “El camino contrarrevolucionario de Rivera”, originalmente publicado en Nueva York el 29 de mayo de 1934 en la revista *New Masses*, Siqueiros expone críticas explosivas en contra de Rivera, y lo acusa de: bohemio, *snob*, turista mental, sumiso económicamente, ciego, confusionista, oportunista sindical, saboteador del trabajo colectivo, saboteador de *El Machete*, agente del gobierno, técnicamente retrasado, fanático de la revolución, pintor oficial de la nueva burguesía, renegado, esteta del imperialismo, pintor de millonarios y pintor de la coalición Trotsky-Lovestone. Como podemos apreciar, el lenguaje virulento de Siqueiros expresa su modo radical de asumir el compromiso estético-político; esto es, sin diálogo con el gobierno o con los sectores capitalistas, y efectuando un arte de propaganda. Asimismo, “el punto de arranque de Siqueiros en su crítica a Rivera” —como ha señalado Maricela González Cruz Manjarrez—, “es el de los 21 tableros que éste [Rivera] realizó en Nueva York, en 1934, para la New Worker’s School y la Communist League of America (ambos, centros de orientación trotskysta). Rivera creó estos murales con el dinero que le pagaron por pintar los del Centro Rockefeller de Nueva York (que fueron interrumpidos, cancelados y posteriormente borrados)”.<sup>40</sup> Pero, como la misma crítica observa:

Este texto aparece cuando Diego Rivera ya había pintado en México los murales del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, los de la Secretaría de Educación Pública, los de la Escuela Nacional de Agricultura (hoy Universidad Autónoma) de Chapingo, los de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, los del Palacio de Cortés en Cuernavaca y parte de los del Palacio Nacional. También había realizado, en Estados Unidos, los murales de San Francisco, Detroit y Nueva York.<sup>41</sup>

Mientras que Siqueiros “contaba sólo con siete murales de calidad irregular, que más que caracterizarse por un estilo definido, fueron tentativas de experimentación previa para la determinación de una línea artística posterior”.<sup>42</sup> Es decir, es fácilmente determinable que para el momento en que surge la controversia, Rivera ya había producido un número importante y estéticamente significativo de murales; obra que en ese entonces Siqueiros no tenía. De la misma manera, aunque en *La Creación* Rivera muestre un comienzo un tanto abstracto y místico, esto quedaría definitivamente superado con los murales de corte realista de la Secretaría de Educación Pública (SEP); una comisión que por su magnitud y número de murales, superaría en ese

<sup>40</sup> González Cruz Manjarrez, Maricela, *La polémica Siqueiros-Rivera: Planteamientos estético-políticos 1934-1935*, p. 25.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

momento toda la obra de Siqueiros y Orozco juntas. Por otro lado, poco después de la publicación de la crítica de Siqueiros, en “Defensa y ataque contra los stalinistas”,<sup>43</sup> Rivera defenderá su postura al decir que: “todo su trabajo hecho en México, menos la serie de frescos en Cuernavaca, hecha después de su expulsión [del Partido Comunista mexicano], fue sometida a aprobación y aprobada por el PC [Partido Comunista]”.<sup>44</sup> Con esta declaración, Rivera refuta la crítica de Siqueiros, ya que no sólo deja al descubierto claramente la visión política de Rivera, sino que muestra además el apoyo institucional y político que había recibido. De la misma manera, en el artículo “¡Por un arte revolucionario independiente!”, el cual escribe en colaboración con André Breton, y publicado originalmente en la revista *Clave-Tribuna marxista* en México en 1938, Rivera declara que:

El verdadero arte, es decir, el que no se contenta con variaciones sobre machotes estereotipados, sino que se esfuerza por dar una expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, no puede no ser revolucionario, es decir, no aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aun cuando sólo sea para libertar la creación intelectual de las cadenas que la atan y permitir a la humanidad entera elevarse a alturas que sólo genios aislados alcanzaron en lo pasado. Reconocemos, al mismo tiempo, que sólo la revolución social puede abrir la ruta hacia una nueva cultura. Si rechazamos, sin embargo, toda solidaridad con la casta actualmente dirigente de la URSS, es precisamente porque a nuestros ojos esa casta no encarna el comunismo, sino que es su enemigo más péfido y peligroso.<sup>45</sup>

En consecuencia, Rivera comprueba que su ideología sigue siendo marxista, pero es evidente que su interpretación no coincidía con la de Siqueiros, quien veía con recelo que Rivera hubiera aceptado la comisión del gobierno para pintar *Historia de México* en el Palacio Nacional, así como *El hombre en la encrucijada* en el Rockefeller Center de Nueva York; este último fue destruido porque en él Rivera había pintado el rostro de Lenin. ¿Cómo justificar, entonces, las críticas de Siqueiros a Rivera? La justificación la podemos encontrar más en la manera de asumir el marxismo, que en un lineamiento específico que sobre la función del arte en la sociedad hubiera dictaminado el Partido Comunista Mexicano. En este sentido, González Cruz Manjarrez dice:

<sup>43</sup> Originalmente publicado como: *Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera: Stalinismo vs. Bolshevismo Leninista*, 1935.

<sup>44</sup> Rivera, Diego, en Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, p. 71.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 84.

La relación tanto de Rivera como de Siqueiros con el PCM se manifiesta en dos sentidos: por un lado, como miembros activos y por otro, como artistas plásticos, pero en ambos casos, al no existir una clarificación del papel de cada uno como artista al interior del partido, surgen confusiones. Por ejemplo, se requería de su presencia en ciertas actividades partidistas, utilizándolos como figuras que conferían prestigio al partido o atraían la atención, pero no se apoyaban o valoraban sus propuestas plásticas en el contexto de una política o de una línea cultural del partido.<sup>46</sup>

Más aún:

En la polémica Siqueiros manifiesta una postura stalinista y Rivera una trotskysta, pero es difícil sostener que en ambos pintores estas tendencias se asumieran con plena conciencia ya que, como se mencionó antes, el marxismo se vio afectado por reduccionismos y no se contaba con una coherencia entre el discurso teórico y la práctica política en la URSS y en los partidos comunistas locales.<sup>47</sup>

Así, la asunción de la estética marxista por parte de Rivera y Siqueiros expresa un problema de interpretación, y sitúa al muralismo mexicano en el centro del debate teórico. Además —como muestran las citas anteriores— en el momento en que ambos muralistas comienzan a pintar sus murales, el Partido Comunista Mexicano no había planteado una postura específica ante el arte, lo que hizo que fueran precisamente las visiones estético-políticas de Rivera y Siqueiros, las que estuvieran a la vanguardia del debate; esto es, en vez de ser la teoría la que liderara la discusión sobre la función del arte en la sociedad, fue la obra de arte misma y el activismo de cada uno de los artistas, lo que dirimió la discusión teórica sobre esta función. En este sentido, la controversia Rivera-Siqueiros puede concebirse como el primer gran debate teórico-práctico de estética marxista en un momento crucial de la historia de México, donde el arte cumplió una función política y pedagógica a la vez.

Siqueiros era un hombre teórico y un hombre práctico, y su propia superación de la alienación capitalista lo llevó a ser un hombre universal, al asumirse en su plena diversidad: soldado, pintor, activista, político, teórico, etcetera. En este sentido, aunque el arte fue su actividad principal, también estaba consciente de que había una necesidad revolucionaria más directa y concreta a su alrededor. Por otro lado, aunque en efecto los años parisinos hicieron de Rivera un muralista más profesional y esteticista, no por ello podemos decir que Rivera no fuera un pintor político. Por otro lado, los murales de la SEP muestran y demuestran a un Rivera comprometido

<sup>46</sup> González Cruz Manjarrez, *op. cit.*, p. 94.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 65.

con la causa política, aunque no siempre mantuvo el estilo realista de la secretaría, si lo comparamos con el estilo que desarrolla inmediatamente después —como fue el caso de los murales de la Universidad Autónoma de Chapingo— que analizaremos más adelante. Asimismo, no deja de resultar asombroso que a mediados de los años treinta, Rivera haya visto e intuido una noción ortodoxa de la estética marxista, lo que constituiría definitivamente una postura vanguardista del artista. En este sentido, Rivera es consciente de su rol revolucionario, pero también es consciente de las limitaciones del arte para concretar una revolución social, así como de las limitaciones mismas del Partido Comunista Mexicano para trazar lineamientos estéticos. Rivera se sabe revolucionario, pero su forma de expresión política la asumió artísticamente.

Además, al adherirse temporalmente al trotskysmo, Rivera piensa que está asumiendo una postura revolucionaria doble: por un lado, hace una crítica al marxismo stalinista y, por otro, está consciente de que el triunfo de su postura ayudaría a revolucionar y liberar las formas estilísticas y estéticas del arte. Es de este modo que las ideas de Trotsky hayan calado en Rivera en ese momento. “Los métodos marxistas” —dice el político ruso— “no son los mismos a los métodos artísticos [...] Hay espacios donde el Partido está a la vanguardia, directa e imperativamente. Hay espacios en donde sólo éste coopera. Finalmente, hay espacios en donde se orienta a sí mismo. El espacio artístico no es uno donde el Partido esté llamado a comandar. Lo puede y debe proteger y ayudar, pero sólo lo puede dirigir indirectamente”.<sup>48</sup> De la misma manera, según Maricela González Cruz Manjarrez: “Rivera afirma su postura trotskysta frente al burocratismo y la corrupción ideológica stalinista. El stalinismo en México estaría representado en el autoritarismo y la verticalidad del Partido Comunista, que considera Rivera, anula toda posibilidad de discusión y autocrítica”.<sup>49</sup> A pesar de que la polémica duró muchos años, ambos muralistas vuelven a coincidir políticamente en 1952, cuando Rivera pide la reinsertión en el Partido Comunista Mexicano. Esta “rectificación” puede decirnos mucho del compromiso de Rivera pero también del ambiente político de la época, porque parecen irreconciliables el Rivera de 1938, quien dice:

En la Rusia de Stalin se fusila hasta a los astrónomos, si no están ‘en la línea correcta’. Se mata a los médicos que no se prestan a envenenar —o envenenan mal— a aquellos de quienes el nuevo autócrata quiere desembarazarse. Estos hechos, conocidos del mundo

<sup>48</sup> Trotsky León, *Literature and Revolution*, 218. La traducción es mía.

<sup>49</sup> González Cruz Manjarrez, *op. cit.*, p. 39.

entero, han sido publicados por el mismo aparato oficial de Stalin, en ocasión de los últimos ‘procesos’ que ha puesto en escena.<sup>50</sup>

Y el Rivera que en la “Solicitud de reingreso al Partido Comunista” (1952), dice:

He declarado ante el Partido Comunista, anteriormente y ahora reitero mi declaración, que reconozco todos mis errores políticos cometidos desde mi exclusión del partido en 1929. Desde que un hombre es excluido de su partido por los errores que comete, y no reconoce estos plenamente tratando inmediatamente de rectificarlos, siguiendo desde fuera del Partido la línea política de éste, tan cerca como le sea posible, tratando de corregir sus desviaciones; entonces se encuentra sobre un plano inclinado sobre el cual se desliza a velocidad acelerada hasta lo más hondo y profundo de su equivocación política que rápidamente se convierte en una posición abierta que lo sume en la contrarrevolución y, necesariamente, lo hace naufragar por fin en la peor traición. Yo reconozco haberme deslizado sobre ese plano inclinado cayendo por el hasta el encenegamiento [sic] contrarrevolucionario trotskista. Al llegar tan abajo que me encontré ser miembro de su pandilla, empecé a ver, desde dentro, más claro sus errores en los que yo mismo había caído y al comenzar trabajosamente a darme cuenta de ello inicié discusiones que dieron por resultado mi expulsión del trotskismo en 1939 (cediendo a las sollicitaciones de sus pandilleros había entrado a su organización en 1935). Sin embargo, al ser expulsado de entre ellos no supe afirmar mi posición más allá del interior de su pandilla, ni tuve el valor político necesario para exponer públicamente mi posición.<sup>51</sup>

Más adelante, Rivera enfatiza:

Quiero pues, sirviéndome de mi propio ejemplo, hacer un llamamiento a todos mis colegas de las artes, las letras, las ciencias y en general a todos los intelectuales de México y del mundo entero para ocupar el único puesto posible y aceptable para todos los humanos, el de combatientes por la paz y miembros del Partido *de la humanidad*, es decir, de Marx-Engels-Lenin-Stalin, el Partido Comunista. Y desde el Partido Comunista combatir por la paz permanente y el advenimiento del comunismo.<sup>52</sup>

Aunque la distancia política entre Siqueiros y Rivera estuvo claramente demarcada por un tiempo, se hubiera esperado que el impacto fuera mayor en el orden estético; sin embargo, al tener el marxismo como su filosofía de base —a pesar de las diferencias que presuponen el trotskismo y stalinismo entre sí—, junto con la no-

<sup>50</sup> Rivera Diego, *Arte y política*, p. 165.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 339.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 341.

ción de “arte público”, encontramos más bien grandes puntos de coincidencia entre ambos muralistas. Más aún: el nivel estético no parece haber filtrado tan claramente sus divergencias políticas, pues ambos intentan realizar un arte de masas que desarticulara el individualismo burgués y diera razón de la dinámica histórica.

En consecuencia, el muralismo mexicano a través de Siqueiros y Rivera crea esencialmente una estética de la transformación: se sitúa en el eje de una Revolución social y política, e inaugura al mismo tiempo una revolución estética a la luz del marxismo. Asimismo, por considerarse patrimonio cultural, el muralismo mexicano funge perennemente como un modelo interpretativo crítico que, desde los espacios públicos, articula una visión de la realidad mexicana históricamente concebida. Así, el muralismo nace de la Revolución mexicana, pero se distancia de ella; dialoga con la ideología nacionalista, pero es una estética que denuncia al poder oligárquico; representa modelos arquetípicos de la sociedad mexicana, pero éstos no se anquilosan sino que dan cuenta de una realidad social contradictoria. Más aún, las propuestas marxistas de la estética que plantean Siqueiros y Rivera, pueden entenderse como estéticas nacientes cuya formulación parte de concepciones generales del marxismo, y que no precisan el aspecto teórico sobre el práctico. Pero, esta falta de precisión más que mostrar una deficiencia hermenéutica por parte de los dos muralistas en mención, muestra la complejidad de un problema estético en medio de un debate político permanente que se vivió en el momento. No obstante, si a grandes rasgos existen coincidencias estéticas entre las obras de Rivera y Siqueiros, éstas ocurren entendidas bajo las transformaciones que experimentan ambos muralistas en relación a sus visiones artísticas.

El primer mural de contenido revolucionario que pinta Siqueiros es *El entierro del obrero* (1924); asimismo, los murales *Un mitin obrero* [destruido] (1932), *Retrato actual de México* (1932) y en la pintura *Accidente en la mina* (1931), muestran una rápida transformación de la visión artística de Siqueiros si los comparamos con *Los elementos* (1922), uno de sus primeros murales. En este último mural se evocan los elementos naturales sin ningún propósito de crítica social, mientras que en los murales siguientes el aspecto social pasa a primer plano. En *Un mitin obrero*, se ilustra una embrionaria forma de conciencia política; en él vemos a un dirigente obrero que, en medio de otros dos obreros que cargan a un niño cada uno, le habla a un pequeño grupo de obreros que se encuentra en un plano superior. Este dirigente obrero levanta su pronunciado brazo izquierdo, lo que indica la voluntad de lucha compartida por la congregación. Por otro lado, el tríptico que conforma *Retrato actual de México*, muestra tres realidades particulares: 1) La marginación de la mujer y su lucha por la subsistencia, la cual se hace más cruenta ante la crianza de los hijos sin un padre y ante la

discriminación racial; 2) las relaciones de poder y corrupción entre Estados Unidos y México; 3) *Accidente en la mina* retrata de otro modo la realidad del obrero y su lucha por sobrevivir en un ambiente alienante; en esta pintura, tres individuos agachados tratan de rescatar a otro que yace aparentemente muerto; además de expresar el dolor silencioso de los obreros, Siqueiros también logra reflejar las condiciones sombrías y tétricas del trabajo de éstos al mostrar una opacidad generalizada, las cuales reflejan las condiciones de trabajo infrahumanas del obrero. Por tanto, los tres murales suponen la superación de la visión abstracta y experimental que supone *Los elementos*, para dar cabida a una estética comprometida con la realidad social.

Un proceso similar de transformación estética toma lugar en la obra de Diego Rivera, la cual comprende una primera etapa con una fuerte influencia europea. De hecho, desde su primer contacto con Europa en 1908, Rivera se ve influenciado por su entorno artístico y cultural, y refleja interés por la obra de Cézanne, la obra de los fauvistas (Matisse, André Derain, y Georges Rouault), y el cubismo, estilo que se destaca en pinturas como *El arquitecto* (1915), *Maternidad* (1916) y *Paisaje zapatista* (1915). Sin embargo, después de pasar catorce años en Europa, al regresar a México, Rivera se inserta de lleno en la realidad de su país y transforma su visión estética en una visión plenamente latinoamericana y revolucionaria; de esta manera, las influencias europeas dan un fundamento técnico y teórico sustancial a la obra de Rivera, pero en México él contextualizará aún más su arte. En este sentido, Desmond Rochfort nos dice que:

El alejamiento de Rivera del cubismo fue repentino y marcó la reafirmación de un enfoque más tradicional y clásico en su arte. Cézanne, luego Ingres, Renoir y Gauguin fueron el centro de su atención. El retrato *El matemático* (1918; Colección Dolores Olmedo), los dibujos de *Chirokof* (1917; Museo de Arte de Worcester, Massachusetts), *Angelina Beloff* (1917; Museo de Arte Moderno, Nueva York) y *El pizcador de uvas* (1920; colección privada) reflejan la dramática ruptura con el cubismo.<sup>53</sup>

De la misma manera, en su libro *Diego Rivera: the Shaping of an Artist 1889-1921*, Florence Arquin cita las palabras que Rivera pronuncia en 1943 sobre el proceso de transformación estética que sufre su obra y su persona: “Dejé de pintar a la manera cubista debido a la guerra, a la Revolución rusa y a mi creencia en la necesidad de crear un arte social y popular. El arte debía tener una función, estar relacionado con el mundo y con los tiempos, y tenía que ayudar a las masas a lograr una mejor organización social”.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Rochfort, D., *Pintura mural mexicana*, p. 25.

<sup>54</sup> Arquin, Florence, *Diego Rivera: The Shaping of an Artist, 1889-1921*, p. 86.

Si consideramos el primer mural de Rivera, *La Creación* (1922-1923), que pinta en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, nos damos cuenta de que sus inicios en el arte público también pasaron por un proceso de maduración. En efecto, el tema del mural queda fijado por componentes mítico-religiosos que representa a través de figuras humanas que apuntan a una perfección celestial, a la vez que se enfatiza la realidad indígena por la figura masculina que aparece en el centro del mural, con sus brazos rigurosamente extendidos, sobre otro rostro indígena y tres figuras animales. Sin embargo, no es sino a partir de los murales que ejecuta en la Secretaría de Educación Pública (1923-1928), cuando la obra de Rivera da un giro completamente comprometido, social e historicista, con respecto a su realidad mexicana. En dicho espacio encontramos murales sumamente importantes para definir la estética de Rivera así como para medir su ideología política comprometida, entre ellos figuran: *Mujer con cántaro*, *México tropical*, *Campesino afilando el machete*, *El entierro del peón*, *La justicia proletaria y mecanización del campo* y *La minería*. Este importante momento en el desarrollo estético de Diego Rivera es también marcado por dos obras que signarán la grandeza de este muralista mexicano: los murales de la capilla de Chapingo que inicia en 1926, y el mural *Historia de México* que inicia en 1929 en el Palacio Nacional de la capital mexicana.

La estética que Rivera presenta en estos murales, a pesar de tener vetas de compromiso social y revolucionario, no por ello puede caracterizarse como dogmática. Es evidente que el recinto donde estos murales se pintaron, logra darles a los murales un carácter universal y por lo tanto no encontramos una estética cerrada y tendenciosa. En el artículo “Los primeros murales” (1925), Rivera dice:

Los temas y el plan general de la decoración de la Secretaría de Educación y de la Escuela Nacional de Agricultura, corresponden naturalmente a una mentalidad revolucionaria, pero la labor plástica es revolucionaria no gracias a esos temas, sino que los temas sirven a su sentido profundo; hay que precisar algo más: si el pintor es revolucionario, es decir, identificado a la parte que representa el polo positivo en ese gran fenómeno biológico que todos llamamos revolución, o más bien dicho, *si es un trabajador* en el más amplio sentido y de acción, cualquier cosa que él haga como buen artesano, es decir, sinceramente, será forzosamente una expresión revolucionaria, no importa el tema; si un pintor, en las anteriores condiciones pinta un retrato o un ramo de flores, las dos pinturas serán pinturas revolucionarias; y si un pintor burgués pinta un cuadro o ejecuta una decoración que represente la apoteosis de la revolución social, a pesar de todo habrá hecho una pintura burguesa, por eso la pintura de los ‘retablos’ es una pintura revolucionaria, a pesar de comentar milagros.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Rivera D., *op. cit.*, p. 51.

De esta manera, Rivera logra desplegar un arte social y abierto a la vez; político, pero no dogmático, histórico, universal, pero también profundamente mexicano. Siqueiros, por el contrario, en el momento en que Rivera consigna comisiones importantes, todavía no se había desarrollado plenamente, y mientras que Rivera había afirmado su posición como artista nacional al pintar *Historia de México*, y como artista internacional (los murales de San Francisco, Detroit y Nueva York), Siqueiros sólo concebía su labor artística como instrumento de la revolución; es decir, como mensaje de contenido político-marxista. De esa visión, aparecen los murales *Retrato de la burguesía* (1939-40), pintado en el Sindicato Mexicano de Electricistas, y *Muerte al Invasor* (1941-42) en la Biblioteca “Pedro Aguirre Cerda” de la Escuela México en Chillán, Chile. Por otro lado, aunque Rivera y Siqueiros coinciden en un interés por la historia, la manera de representarla fue totalmente diferente.

Precisamente, en el mural *Del porfirismo a la Revolución*, ubicado en el Castillo de Chapultepec en la ciudad de México, Siqueiros representa el proceso prerrevolucionario que dio origen a la Revolución mexicana. Desde el punto de vista de la técnica, según Desmond Rochfort, este mural presenta “opuestos temáticos”; del lado izquierdo, “se observan figuras asociadas con las fuerzas de la Revolución, sus mártires, campesinos y líderes ideológicos y políticos”, y del lado derecho, “se describe la sociedad de Porfirio Díaz en la forma del dictador rodeado de cortesanos glorificadores y comparsas políticos”.<sup>56</sup> El choque entre ambos lados presupone una contraposición ideológica cuyo signo dialéctico lo representa la concepción de la Revolución, la cual sólo puede verse como el resultado de fuerzas acumulativas en conflicto. De manera contraria, aunque en *Historia de México* Rivera haya tratado de representar la totalidad del pasado mexicano o —el pasado mexicano como totalidad— ésta no se despliega dialécticamente como contradicción, sino como decurso; esto es, como continuidad no traumática y teleológica. El mural se haya temáticamente dividido en tres grandes secciones (México prehispánico; la Conquista y el presente, titulado: *México de hoy y mañana*), y aunque Rivera haya tratado de mostrar toda la historia, filosóficamente hablando no acude al materialismo histórico ni a la dialéctica, sino a la yuxtaposición de imágenes que de un lado representan una cronología, y de otro lado representan un movimiento social, pero expresado poéticamente. Como el mismo Rivera ha dicho, “mi mural del Palacio Nacional es el único poema plástico que yo conozco que comprende en su composición la historia completa de un pueblo”.<sup>57</sup> Bastaría con esta afirmación del mismo artista para demostrar que la contribución de este mural la encontramos esencialmente dentro de la funcionalidad que produjo

<sup>56</sup> Rochfort D., *op. cit.* p. 208.

<sup>57</sup> Rodríguez Mortellaro, Itzel en Tibol et al. (ed.), *Los murales del palacio nacional*, p. 57.

haberle mostrado por primera vez al pueblo mexicano una imagen de su totalidad histórica, lo que sirvió como punto de referencia y contextualización, y aunque esta cronología no haya sido tampoco precisa.<sup>58</sup> Asimismo, Rodríguez Mortellaro ha observado que la filosofía política de Rivera no estaba aún desarrollada para el momento en que comienza a pintar el mural, y que la última sección, donde un Marx está a la cima del último panel histórico que pinta —para señalar el camino futuro—, se vio directamente influenciada por el filtro estético-político que experimentó Rivera durante su estadía en Nueva York. En palabras de Rodríguez Mortellaro:

La referencia inmediata a la que nos remite el mural *México de hoy y mañana* es a la última obra monumental que Rivera pintó en Estados Unidos, es decir, la síntesis histórica de este país, conocida como *Portrait of America*, que realizó, en el segundo semestre de 1933, para la New Workers School de Nueva York, fundada por el líder del Partido Comunista de Oposición, Jay Lovestone. En estos paneles, Rivera intentó su primera interpretación marxista de la historia. Cada escena resumía distintos sucesos en donde ‘personajes históricos y figuras simbólicas representaban las luchas llevadas a cabo por el proletariado a lo largo de tres siglos’ y culminaba en una ‘exhortación emblemática a la unidad proletaria en forma de retrato de grupo de los padres de la doctrina marxista’. Aquí, como en el mural del Palacio Nacional, el triunfo del proletariado conducía a la sociedad igualitaria y armoniosa de la utopía comunista. Pero, además de la identidad temática e interpretativa, hay ciertos elementos compositivos [como el dinamismo de las masas] e iconográficos [aquella tubería del poder capitalista que succiona la riqueza del proletariado] de *Portrait of America* que encontramos reelaborados en el mural de 1935. Ahora, si bien es cierto que para estos años la postura ideológica de Rivera no constituye ninguna novedad, también es verdad que antes de esta época el pintor no se había propuesto desarrollar una obra explícitamente marxista [...] no es sino hasta estos murales [*Portrait of America* y *México de hoy y mañana*] que propone el uso del materialismo histórico como guía del desarrollo de su obra.<sup>59</sup>

No es fácil determinar la visión marxista de Rivera, aunque tratemos de identificar elementos marxistas en su obra; por otro lado, creo que es muy evidente que la *dialéctica marxista* no es un concepto que Rivera haya elaborado a profundidad. Comparándolo con Siqueiros, en el mural *Del porfirismo a la Revolución* encontramos una perspectiva filosófica más aguda y, por tanto, más radical; aspecto que Rivera nunca llevó a cabo. Esta radicalidad presupondría una universalización no ya de la pintura,

<sup>58</sup> Como ha señalado Rodríguez Mortellaro, en algunos casos no encontramos una cronología sucesiva, “sino que Rivera presenta, como unidades relativamente autónomas, escenas y personajes de la historia de México entre 1821 y 1930”. *Ibidem*, p. 66.

<sup>59</sup> *Ibidem.*, p. 79.

sino del Hombre, como lo demuestran *El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo* (esculto-pintura, UNAM, 1952-1956) y el mural más grande del mundo: *La marcha de la humanidad en América Latina, en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y Ciencia* (Polyforum Cultural Siqueiros, México, 1965-1971).

*El pueblo a la universidad* pone en práctica precisamente la visión integral de Siqueiros con respecto a la pintura; ubicado en la Universidad Nacional Autónoma de México, este mural toma de la escultura para significar la grandeza del pueblo junto a la grandeza del conocimiento. Implicando un movimiento *in crescendo* de los estudiantes que va desde la derecha a la izquierda, el mural también resalta la fuerza estudiantil como una fuerza transformadora y revolucionaria. Al hablar de la integración plástica en general, Siqueiros dice: “soy partidario de que la pintura y la escultura sirvan al proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero considero la teoría del arte puro como suprema finalidad estética”.<sup>60</sup> Esta idea recorre toda la teoría estética de Siqueiros, que puede considerarse la más revolucionaria del movimiento muralista mexicano, ya que no se circunscribe a ningún medio sino que trata de integrarlos a todos; además, Siqueiros fue el muralista que más experimentó con los instrumentos de representación artísticos,<sup>61</sup> pero esta idea de plástica integral es llevada a su máxima expresión en la obra *La marcha de la humanidad*.

En conclusión, las representaciones estéticas de Rivera y Siqueiros demuestran grandes puntos de coincidencia a pesar de una temporal ruptura entre ellos debido a la interpretación de la función del arte y del artista en la sociedad. Por otro lado, la mayor fama de Rivera sobre Siqueiros debe entenderse no precisamente por razones de superioridad estética o política, sino porque hasta el momento de su muerte, Rivera había logrado comisiones artísticas de mayor importancia, y esta importancia obedecía al número de obras y al espacio que dichas obras ocupaban. Sin embargo, la consagración de estos dos grandes muralistas queda sellada, por igual, con los murales *Historia de México* (Rivera) y *Del porfirismo a la Revolución* (Siqueiros), ya que se ejecutan en dos espacios públicos vitales para la identidad mexicana (El Palacio Nacional y el Castillo de Chapultepec, respectivamente), y que redefinen la dimensión histórica, social y nacional. Además, la permanencia de estas obras en el tiempo constituye una forma crítica igualmente constante con respecto a la Revolución mexicana. Es precisamente la revolución estética la que cuestiona la revolución polí-

<sup>60</sup> Siqueiros, David A., *Palabras de Siqueiros*, p. 61.

<sup>61</sup> La visión de plástica integral de Siqueiros ha sido desde siempre muy ambiciosa. Según dice: “En el futuro se construirán arquitecturas de escala urbana (la arquitectura edificio-autónomo, dejará de existir); inmensos estadios, teatros y cines; inmensas escuelas”. Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, p. 19.

tica, y lo hace utilizando los espacios nacionales no para reconocer a una revolución hecha, sino a una revolución por hacer.

## Rufino Tamayo: ¿más allá del muralismo?

Las grandes obras de arte pasan a ser patrimonio de la humanidad, y al mismo tiempo —sin quererlo o no— se constituyen en modelos estéticos; no fue distinto con el muralismo mexicano. Su legado es parte esencial del legado artístico de México y forma parte del patrimonio universal. Aunque el movimiento muralista no se propuso convertirse en el único modelo de pintura mural o de actividad estética, su fuerza y trascendencia hacían inevitable que muchos pintores se vieran presionados a seguir una línea artística parecida o, de manera contraria, que se opusieran a ella creando así una nueva forma de expresión. La obra del pintor mexicano Rufino Tamayo, contemporáneo a los muralistas y uno de los más importantes pintores de México, debe pensarse e interpretarse en relación al muralismo. Primero, porque Tamayo tuvo una producción muralista<sup>62</sup> menor, pero igualmente importante; segundo, porque su pintura —que tuvo un desarrollo destacado en Nueva York (1937-1949) y en París (1949-1959)— se articula como contraposición al arte abiertamente ideológico de Rivera y Siqueiros. Según Raquel Tibol:

Tamayo polemizó con los integrantes de la Escuela Mexicana, principalmente con David Alfaro Siqueiros, a cuyos planteamientos se opuso de manera tajante y aun ríspida. Así como hubo un choque de personalidades y de posiciones estéticas entre José Clemente Orozco y Diego Rivera, también se dio con similar intensidad entre Siqueiros y Tamayo. En la confrontación de tendencias el oponente pocas veces nombrado pero tácitamente

<sup>62</sup> Entre sus murales, se encuentran: *El canto y la música* (Escuela Nacional de Música, México [1933]); *Revolución* (Museo de las Culturas, México [1938]); *La naturaleza y el artista. La obra de arte y el espectador* (Biblioteca Hillyer Art del Smith College, Estados Unidos [1943]); *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (Palacio de Bellas Artes, México [1952]); *México de hoy* (Palacio de Bellas Artes, México [1953]); *Homenaje a la raza india* (Colección Instituto Nacional de Bellas Artes, México [1952]); *Naturaleza muerta* (Museo Soumaya, México [1954]); *El hombre* (Dallas Museum of Art, Estados Unidos [1953]); *Prometeo* (Biblioteca general de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico [1957]); *El día y la noche* (Museo Soumaya, México [1954]); *América* (Colección privada, Estados Unidos [1955]); *Prometeo entregando el fuego a los hombres* (Sala de Conferencias de la Unesco, París, Francia [1958]); *Dualidad* (Museo Nacional de Antropología e Historia, México [1964]); *El mexicano y su mundo* (Secretaría de Relaciones Exteriores, Cancillería, México [1967]); *Fraternidad* (Edificio de la ONU, Estados Unidos 1968); *Energía* (Club de Industriales, México [1969]); *El hombre frente al infinito* (Hotel Camino Real, México [1971]); *El universo* (Grupo Industrial Alfa, México [1982]).

presente es Siqueiros. Los ánimos se caldearon con demasiada frecuencia como para mantener la “sana discusión” y la “crítica constructiva” deseada por Tamayo. Él mismo se situó en una posición límite y prefirió definirse como un destructor-constructor, preocupado por comprender la realidad, pero no imitarla. Para asumir conjuntamente la contemporaneidad él esperaba que los otros hicieran ciertas rectificaciones que consideraba indispensables. Le irritaban los dogmatismos y denunció como artísticamente retrógrada la “perezosa incondicionalidad”. Pero Tamayo no rompió de manera tajante con los iniciadores del muralismo; prefirió conservar los débiles nexos del “enemigo-amigo” [...] Con reservas expresadas una y otra vez se reconoció como miembro del movimiento muralista mexicano, aunque nunca creyó que decorar paredes en un sitio público fuera más importante que ejecutar un cuadro de caballete.<sup>63</sup>

Por otro lado, Ingrid Suckaer afirma que:

Envueltos en la atmósfera politizada que se respiraba en el país, los artistas acabaron por dividirse en dos facciones: los que abrazaron el credo que presuponia que el arte debía servir al pueblo, y los otros que, aunque coincidían moralmente con los principios de la teoría comunista, hicieron pocas concesiones a la adhesión de la pintura a la política. Tamayo estaba entre los últimos. Fundidos en sus creencias ideológicas y aliados con el gobierno —el cual, no sobra decirlo, distaba mucho del comunismo—, los muralistas politizaron cualquier manifestación artística. Dogmáticos, arremetieron contra todo lo que se oponía a sus estatutos. La intolerancia de los muralistas a nadie debe escandalizar porque su intransigencia política es sólo un reflejo fiel del periodo histórico que se vivía en México también en la mayor parte del planeta. Eran tiempos de polémica extrema entre dos sistemas económico-sociales contrarios de principio a fin: el capitalismo y el comunismo.<sup>64</sup>

A pesar de la distancia ideológica que describen estas dos citas, no por ello la obra de Tamayo queda exenta de ideología; la ideología aparece pero en el sentido contrario. Influído por el arte precolombino, y haciendo una fusión entre el modernismo mexicano, europeo y el de Estados Unidos,<sup>65</sup> este pintor mexicano crea una estética trascendental, al lograr representar un esencialismo humano, de tipo abstracto y a veces onírico, y un esencialismo que representa la naturaleza en un estado puro y ambiguo a la vez. Asimismo, el color cumple una función determinante en la obra de este pintor: se trata de colores vivos que le otorgan a su pintura un halo infantil y lúdico, y asimismo expresan fuerza y pasión. La fuerza poética con

<sup>63</sup> Tibol, Raquel, en Juan Carlos Pereda y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, p. 16.

<sup>64</sup> Suckaer, Ingrid, *Rufino Tamayo: Aproximaciones*, p. 78.

<sup>65</sup> Du Pont, Diana C., *Rufino Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted*, p. 34.

la que están creadas las pintura de Tamayo seducen al espectador, pues si por un lado desarticulan los puntos de referencia de éste, al vaciar el contenido social para plagarlo de un drama poético irresoluto, también crean un universo aparte, de figuras humanas que trascienden la temporalidad para conformar una poesía visual más allá de la historia. En este sentido, la obra de Tamayo es auténtica y tiene una fuerza propia. Sin embargo, su pintura también ejerce una función ideológica, pues nace desde el movimiento artístico de mayor trascendencia en México, a saber, el muralismo mexicano. No obstante, esta función ideológica opera a manera de distanciamiento del aspecto social del muralismo, para fundar una estética sin compromisos políticos y sin ánimos de cambios sociales. Además de tener un valor estético muy bien logrado, la obra de Tamayo —sin quererlo o no— entra en sintonía con factores ideológicos que le dan a su obra un valor ideológico con funciones políticas; así que su institucionalización, como obra en sí, ha contado con la crítica liberal que ha encontrado en su obra una expresión de la “libertad” artística, como una cualidad espacial.

Es necesario destacar que el proceso por el cual el arte irrumpe dentro de una tradición y se hace parte esencial de ella, es decir, su institucionalización, se lleva a cabo por el valor estético de la obra, pero también —y de manera más determinante— por el valor puesto sobre ella por los críticos, los museos y, en general, por el *establishment* socio-político. En este sentido, la obra de arte posee dos valores: un valor intrínseco, que le pertenece a la obra en sí y que podríamos llamar objetivo; y un valor extrínseco, que forma parte del conglomerado social de valores y aparece extrínsecamente, pues no se encuentra en la obra en sí sino en lo que la rodea para determinarla desde afuera. Inevitablemente, este valor que influye sobre la obra de arte desde el exterior tiene una incidencia en su aspecto comercial e ideológico, pues ambos aspectos pertenecen al circuito político-social donde la obra se ubicará. En la institucionalización del arte aparece un componente político que muchas veces se trata de suprimir pero que constituye una parte esencial de su valor desde el punto de vista de la apreciación estética. De esta manera, si los museos, el mercado comercial del arte y la valoración que la crítica le da a unas obras, contribuyen a fijar valores y posiciones estéticas, en el fondo también contribuyen a fijar posiciones políticas que quedan sutilmente borradas de la obra de arte para que ésta aparezca pura, “libre” y desideologizada. Si en el campo comercial la obra de arte cumple una función simplemente mercantilista, pues se la toma a partir de su valor de cambio — desde el punto de vista ideológico y político— la obra de arte tiene una función social, pues funda una escala emblemática de valores a partir de los cuales se asumen, se borran, o se ignoran otras tradiciones políticas también. Toda obra de arte es un

reflejo social, no sólo por lo que represente la obra en sí, directa o indirectamente, sino por lo que representa la obra socialmente, para la sociedad en su conjunto, desde el punto de vista de su aceptación o rechazo. De esta manera, como se espera que el valor estético sea un valor esencial en la obra ya que le otorga vida y razón de ser, la “lectura” de su valor político, por ser en apariencia menos evidente, es lo que provee más ampliamente la ubicación de su función social; pues la obra posee tal característica al institucionalizarse.

A este respecto, la lectura que hace Octavio Paz de la obra de Tamayo, es crucial a la hora de ubicar a este pintor en su contexto estético, así como en su contexto político. El nombre “Octavio Paz” ha dejado de ser desde hace mucho tiempo la referencia a la persona que llevó su nombre en carne y hueso, para constituirse en una especie de autoridad universal con relación a la política, al valor estético y al valor literario. Así, los textos de Octavio Paz también institucionalizan y fijan patrones estéticos. Al seleccionar a Tamayo y analizar su pintura, Paz hace una apropiación del artista mexicano, pues lo hace como si estuviera hablando de su poética (*El arco y la lira*), lo que significa que el liberalismo poético-político de Tamayo guarda una relación intrínseca con el liberalismo poético-político de Paz. Por un lado, Paz reconoce la trascendencia del muralismo mexicano, pero trata de opacarla por su compromiso social y político; de esta manera, borra sutilmente los logros del muralismo para darle a Tamayo una posición más destacada dentro del contexto de la pintura mexicana. En el ensayo “Tamayo en la pintura mexicana” Paz dice:

La pintura mexicana moderna comienza con Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, Alva de la Canal y los otros muralistas. Fue un comienzo admirable y poderoso. Pero fue un comienzo: la pintura mexicana no termina en ellos. La aparición de un nuevo grupo de pintores —Tamayo, Agustín Lazo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz, Julio Castellanos y otros— entre 1925 y 1930, produjo una escisión en el movimiento iniciado por los muralistas. Un estilo de llama termina siempre por devorarse a sí mismo. Repetir a Orozco habría sido una insostenible mistificación; el nacionalismo amenazaba convertirse en mera superficie pintoresca, como de hecho ocurrió después; y el dogmatismo de los pintores ‘revolucionarios’ entrañaba una inaceptable sujeción del arte a un ‘realismo’ que nunca se ha mostrado muy respetuoso de la realidad. Todos conocemos los frutos de esta nueva beatería y a qué extremos morales y estéticos ha conducido el llamado ‘realismo socialista’. La ruptura no fue el resultado de la actividad organizada de un grupo sino la respuesta aislada, individual, de diversos y encontrados temperamentos [...] La búsqueda de Rufino Tamayo ha sido arriesgada y radical; esta doble independencia lo convierte en la oveja negra de la pintura mexicana. La integridad con que Tamayo ha asumido los riesgos de su aventura, su de-

cisión de llegar hasta el límite y de saltarlo cada vez que ha sido necesario, sin miedo al vacío o a la caída, seguro de sus alas, son un ejemplo de intrepidez artística y moral. Al mismo tiempo, constituyen la prueba de fuego de una vieja verdad: lo genuino vence todas las influencias, las transforma y se sirve de ellas para expresarse mejor [...] la obra realizada posee ya tal vez densidad y originalidad que es imposible no considerarla como una de las más preciosas e irremplazables de la pintura universal de nuestro tiempo tanto como de la mexicana. Nacida bajo el signo del rigor y la búsqueda, la pintura de Tamayo se encuentra ahora en una zona de libertad creadora que la hace dueña del secreto del vuelo sin perder jamás el de la tierra, fuerza de la gravedad de la inspiración [...] La libertad, nuevamente, se nos muestra como una conquista. Vale la pena ver cómo Tamayo alcanzó esta tensa libertad.<sup>66</sup>

Como se observa, el muralismo mexicano —desde su perspectiva— tiende hacia un realismo socialista y es tan sólo la expresión del “comienzo” de la pintura mexicana moderna. Paz no ve su trascendencia estética, ni el aporte filosófico del muralismo, sino que salta a desarticular este movimiento por su parentesco con el marxismo. Por otro lado, claramente, Paz es seducido por la obra de Tamayo y hace una equivalencia entre la “libertad creadora” y la “libertad”, en su sentido más abstracto. Este sentido abstracto de la libertad está directamente relacionado con un arte aparentemente desideologizado, libre de tendencias políticas y, de la misma manera, el concepto de libertad —visto de manera abstracta—, también se relaciona con el arte abstracto, el cual se concibe más allá de la política. Así como Paz ve en Tamayo a un pintor que es ejemplo de la “libertad creadora” y de la libertad en sí, algunos críticos también institucionalizan a Paz al ver en él otro ejemplo del concepto de “libertad” visto abstractamente, es decir, de manera idealista. El título del estudio de Yvon Grenier sobre la obra de Paz no puede ser menos sugerente de esta abstracción: *Del arte a la política: Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*. A este respecto, sería pertinente hacerle las siguientes preguntas a Grenier: ¿libertad de qué?, ¿libertad para qué?, y ¿libertad de quién? Libertad es un concepto, en este sentido, una abstracción; pero en la práctica opera bajo muchas limitaciones y paradójicamente, es un concepto restrictivo: se tiene libertad de algo, para algo y de alguien. Libertad, a secas, no tiene sentido sin estas limitantes. En esta lectura abstracta de la obra de Paz, Grenier dice: “La idea de Paz de una relación mutuamente benéfica entre arte y política se predica con claridad en el imperativo de la libertad. Arte y política deben continuar como campos separados.”<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Paz, Octavio, *Obras completas: Los privilegios de la vista II: Arte de México*, p. 258.

<sup>67</sup> Grenier, Yvon, *Del arte a la política: Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*, p. 47.

Como vemos, la lectura que hace Paz de la obra de Tamayo, así como la lectura que hace Grenier de la obra de Paz, ejercen funciones que operan dentro del campo de la institucionalización del arte y del escritor. Dicha institucionalización no puede sino operar dentro del campo de la política y de la ideología; es decir, tomando posiciones particulares y no valores universales. Tamayo es estéticamente un gran pintor, pero lo es aún más si se minimiza la gran tradición del muralismo que le precede, y eso es lo que hace la lectura de Octavio Paz. Por otro lado, la creación del *Museo Rufino Tamayo* en la ciudad de México, cierra este proceso de institucionalización de su obra, pues no existe un museo de ese tipo con los nombres de Orozco, Rivera o Siqueiros. Los museos generan formas, estilos y modelos estéticos, pero también contribuyen a venerarlos. En la lectura que hace Paz de la obra de Tamayo encontramos un eco de esa veneración:

Toda la obra de Tamayo parece ser una vasta metáfora. Naturalezas muertas, pájaros, perros, hombres y mujeres, el espacio mismo no son sino alusiones, transfiguraciones o encarnaciones del doble principio cósmico que simbolizan el sol y la luna. Por gracia de esta compresión del ritmo vital, su pintura es un signo más en el cielo de una larga tradición. La naturalidad con que Tamayo reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas lo distingue de la mayor parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, mexicanos o europeos.<sup>68</sup>

Ahora bien, pasando específicamente a la obra de Tamayo, uno de sus logros es la atemporalidad, la cual prevalece en sus pinturas y murales. Por ejemplo, en *La naturaleza y el artista. La obra de arte y el espectador* (1943), encontramos una figura femenina extendida a lo largo del mural, pero su transfiguración estética hace que aparezca como un figura semihumana transplanetaria —lo que se confirma con las otras figuras semihumanas que la rodean—, pues el mural se presenta como una forma estética en sí: sin realidad histórica, sin paisaje social, y sin tiempo. Asimismo, dicha atemporalidad aparece en dos murales de gran importancia, donde el tiempo histórico sería prácticamente imposible de eliminar, pues forman parte del contenido que representan; a saber, *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952) y *El hombre* (1953). En el primero, el tiempo histórico de la Conquista queda resuelto y oculto en una compleja escena poética, donde si bien es cierto que la figura del caballo y del hombre surgen como contraposiciones, éstas quedan suspendidas en un ambiente totalmente onírico; en el segundo, la humanidad y su tiempo histórico quedan igualmente disociados en una figura semihumana que apunta hacia un cielo abierto y sin referentes concretos. Sin embargo, la atemporalidad en la obra de Tamayo, que también recorre murales como

<sup>68</sup> Paz, O., *op. cit.*, p. 268.

*América* (1955), *El mexicano y su mundo* (1967) y *El hombre frente al infinito*, —y que puede interpretarse como la ruptura y escisión presentes en una realidad desgarrada y alienante—, no oculta el aspecto monstruoso de la obra de Tamayo que de manera sorprendente Paz ignora, pues su análisis es muy general. Si el cosmos es poético, cabría preguntarse, ¿qué diría Paz de las pinturas *Terror Cósmico* (1954), *El atormentado* (1949); o, por ejemplo, de *Niña atacada por un pájaro extraño* (1947) de Tamayo, donde el aspecto de monstruosidad, tanto imaginario como real, aparece directamente?

Resulta demasiado evidente que las pinturas en mención, así como el mural *El hombre* (1953), representan aspectos de monstruosidad que no necesariamente se resuelven en el aspecto metafórico que Paz resalta. Además, demuestra que su lectura es selectiva y que al hacerla, ejerce una fuerza institucionalizadora de la obra de Tamayo; más aún, se lleva a cabo también mediante la apropiación de su obra con objetivos de autorrepresentarse. Paz usa a Tamayo como ejemplo de sus ideas estéticas, pero dichas ideas caen en abstracciones y contradicciones, pues la atemporalidad y desideologización descontextualizan la realidad social, y el tiempo histórico y la ideología son también parte del arte. Por otro lado, como el concepto de libertad tiende hacia una abstracción si no se localiza y se ubica socialmente, la lectura que hace Paz de la obra de Tamayo tiende también a esta abstracción. Al borrar la temporalidad no se borran los problemas sociales, y si con ello se intentaba superar la ideología, sucede que reafirma el papel ideológico de la obra. Paz dice, “Dije que el arte de Tamayo no es especulativo. Tal vez debería haber escrito: ideológico. En aquel primer ensayo de 1950 señalé que la importancia histórica de Tamayo, dentro de la pintura mexicana, consistía en haber puesto en entredicho con ejemplar radicalismo el arte ideológico y didáctico de los muralistas y sus epígonos”.<sup>69</sup> Es evidente que la atemporalidad de la obra de Tamayo quería contrastar la historicidad que se encuentra presente en muchas obras del muralismo mexicano, esta atemporalidad fue interpretada como una superación del determinismo histórico. Sin embargo, no por ello esta atemporalidad produce una verdad, lo cierto es que todo se produce y se genera dentro de una temporalidad histórica.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 273.

## José Clemente Orozco: el mural en llamas

Una pintura es un poema y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas están hechos de relaciones entre palabras, sonidos e ideas. La escultura y la arquitectura son también relaciones entre formas. Esta palabra formas incluye color, tono, proposición, línea, etcétera.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La obra muralista de José Clemente Orozco exige una interpretación a partir de sí misma, pues —a diferencia de Rivera y Siqueiros— Orozco no escribió sobre su obra ni dejó textos que nos pudieran ayudar a precisar su filosofía estética, su ideología política o las interrogantes que surgen al observar sus murales. En su *Autobiografía*, en la que se esperaría encontrar descripciones tanto de su obra como de su cosmovisión, encontramos más bien comentarios generales sobre su vida y sobre su carrera como pintor.<sup>1</sup> Sin embargo, en un texto de Orozco que publicó Luis Cardoza y Aragón —uno de sus críticos más cercanos—, junto con las cartas que el muralista le escribiera a Jean Charlot, encontramos una pista sobre sus ideas estéticas:

<sup>1</sup> Esta idea es apoyada por otros críticos, por ejemplo, Renato González Mello: “sabemos poco sobre la vida personal del pintor. Su *Autobiografía* no dice cuándo se casó, dónde conoció a su esposa o cuál era su relación con sus hijos. Es un texto estrictamente público: en él, Orozco sólo es un pintor. Lo mismo puede decirse de su pintura. Los cuadros que tuvieron para él algún significado personal o familiar son pocos. Casi todas sus obras son sobre la justicia, la ética, la historia o, en todo caso, sobre el arte mismo: discuten qué debe ser la pintura. Tal es el caso, por ejemplo, del *Paisaje metafísico*, de 1948, una ventana a la abstracción que, como tal, es primordialmente una afirmación acerca de la naturaleza del arte”; González Mello, R., *José Clemente Orozco: La pintura mural mexicana*, p. 44.

Toda estética, cualquiera que ella sea, es un movimiento progresista y no retrógrado. Ni en la exposición de 1916 ni en ninguna de mis obras serias hay un solo huarache ni un solo sombrero ancho, es sólo la Humanidad el único tema y la Emoción hasta su límite la única tendencia, valiéndome de la representación REAL E INTEGRAL de los cuerpos, en sí mismos y en sus relaciones entre sí. La verdadera obra de arte, del mismo modo que una nube o un árbol, no tiene que hacer absolutamente nada con la moralidad ni con la inmoralidad, ni con el bien ni con el mal, ni con la sabiduría ni con la ignorancia, ni con el vicio ni con la virtud. Una montaña que brota no es nada de eso, y así debe brotar la expresión plástica o musical o literaria, como cualquier cosa que nace al impulso de las fuerzas naturales y de acuerdo con sus leyes. Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar. No debe connotar teoría alguna ni anécdota, relato o historia de ninguna especie. No debe contener opiniones acerca de asuntos religiosos, políticos o sociales: nada absolutamente fuera del hecho plástico como caso particular, concreto y rigurosamente preciso. No debe provocar en el espectador la piedad, o la admiración para las cosas, animales o personas del tema. La única emoción que debe generar y transmitir debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica. Todo aquello que no es pura y exclusivamente el lenguaje plástico, geométrico, sometido a leyes ineludibles de la mecánica, expresable por una ecuación, es un subterfugio para ocultar la impotencia, es literatura, política, filosofía, todo lo que quiera, pero no pintura, y cuando un arte pierde su pureza y se desnaturaliza, degenera, se hace abominable y al fin desaparece.<sup>2</sup>

Este fragmento, —nos indica el mismo Luis Cardoza y Aragón en la nota de pie de página—, fue escrito “probablemente” antes de que Orozco comenzara sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria, es decir, antes de su primera gran serie de murales. Como vemos, Orozco hace una clara distinción entre el universo socio-político y el universo estético; en éste se destaca un sentido progresista que podríamos llamar evolucionista, pues se plantea la idea de que la estética progresa porque lleva implícita un amasijo de tradiciones que recoge y supera. La idea de progreso con respecto a la estética también presupone un sentido revolucionario de la misma; el pintor insiste: “es un movimiento progresista y no retrógrado”. Pero se trataría de una revolución en sí misma, es decir, de una revolución estética, ya que Orozco desvincula lo político de lo estético y le otorga al aspecto estético una especie de supremacía. En consecuencia —según su concepción—, el arte no es ético, sino estrictamente estético; no transmite conocimiento y no aborda lo social desde una perspectiva política sino que representa los hechos en su pura apariencia. Además,

<sup>2</sup> “Tres textos inéditos de José Clemente Orozco” en *El artista en Nueva York: Cartas a Jean Charlot, 1925-1929*, pp. 138-139.

la cita anterior demuestra que Orozco vio, desde muy temprano, el peligro de forzar el radio de acción del arte al exigírsele que sirviera como un medio o instrumento político. No obstante, sería erróneo afirmar que Orozco fuera un pintor esteticista o “artepurista”; su obra muestra a un pintor comprometido con su entorno social, y la clave la da él mismo al decir que ésta “es sólo humanidad”. De esto se desprende que encontremos atisbos de idealismo o de utopismo en su obra, pues la superación de las ideologías, que propone Orozco, no puede ocurrir sin que haya habido primero un proceso para llegar a ella; además, ¿cómo podría representarse la superación de las ideologías si no idealistamente, ya que esta superación todavía no ha tenido lugar; cuál sería el modelo de esa superación si no a través de una idea o de una concepción imaginaria? De esta manera, encontraremos una contradicción entre su propuesta pre-teórica y sus murales. Parte de esta visión contradictoria de Orozco también la destaca Cardoza y Aragón, al afirmar que:

Quando su razonar, cuando su emoción revolucionaria se reducen a motivaciones individualistas y anárquicas y olvida o desatiende la realidad, *aparecen sus oscilaciones y contradicciones*, Orozco las conoce. Se las repiten críticas y comentarios. Y él vivirá la zozobra de una libertad en desajuste con la burguesía y en desajuste con la de algunos pintores contemporáneos de México, que si no presentan iguales contradicciones en su obra no es sólo por la limitación de la temática: es, asimismo, por la aceptación de una doctrina política, a pesar de que ésta es adulterada a veces en la obra o en una militancia anárquica, ingenuamente espectacular. Orozco carece de contradicciones precisas con una militancia política y con una doctrina política: no hay conversión que lo satisfaga y no se adhiere plenamente a teoría política alguna.<sup>3</sup>

De esta manera, la propuesta estética de Orozco no puede considerarse un programa, sino una intención que operaría como aspiración general en su obra, ya que sus murales no dan cuenta fehaciente de esta propuesta; más aún, esto es lo que explica que encontremos en la trayectoria de este pintor, murales que muestran una cercanía a la política. Como ha señalado Sofía Anaya Wittman: “Orozco modificó la temática de sus primeros murales de la planta baja de la Escuela Nacional Preparatoria tiempo después de concluidos (casi tres años más tarde). Estas sustituciones temáticas sugieren la adhesión del pintor al manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos y Escultores, en el cual se exaltaba tanto el desprecio por el arte de caballete como el carácter social que debía tener la nueva pintura; por ello, Orozco decide cambiar los temas esotéricos por los social-revolucionarios”.<sup>4</sup> En efecto, aun-

<sup>3</sup> Cardoza y Aragón, Luis, *Orozco*, p. 148. Las cursivas son mías.

<sup>4</sup> Anaya Wittman, Sofía, *José Clemente Orozco: El Orfeo mexicano*, p. 90. De manera similar, Desmond

que el utopismo lo podemos hallar en sus pinturas teosóficas tempranas, Orozco se torna hacia la temática social, aunque ésta aparece desligada de un programa político definido. Si el aspecto humanístico permea la obra de Orozco, su mayor reto consistió en tratar de desarticular la ideología; esta desarticulación haría posible el acceso directo a su humanismo integral. Pero, al tratar de superar la ideología, Orozco no concibió esa superación a través de un tránsito histórico, y por ello su lectura de la historia resulta reduccionista. En este sentido, Orozco no fue un pintor teórico o un pintor que tuviera inquietudes conceptuales; esto se evidencia en su declaración anterior: “una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar”. Al suprimir el aspecto interpretativo que de la obra pudiera emanar, Orozco separa la pintura de una posible obligación filosófica con respecto al hecho estético, pero de la misma manera, suprime de la obra su sentido de tesis, de hipótesis o de conclusión. Según él, la obra debe ser transparente sin que ello implique que mostrar el “hecho mismo” sea un acercamiento al naturalismo o al realismo ingenuo. El énfasis se ubica en la liberación de la obra de su aspecto ideológico; así, Cardoza y Aragón tiene razón al decir que “la mejor obra de Orozco sitúase distante del discurso político, aunque sea política. Es un poeta trágico; no es un político. Más que a la razón se dirige al sentimiento, a provocar nuestra emoción, a transmitirnos la suya”.<sup>5</sup> Y más adelante leemos, “no admitió dogmatismos, la aceptación fanática de pensamiento alguno. No fue ilustrador de conocidas tesis generales. Buscó formas y métodos para la representación, regido por la conciencia social y su exigencia estética. Su arte no es el ensalzamiento decorativo de una ‘realidad’ cada vez más ficticia. Se encogía de hombros ante la primaria división de un arte universal partido en dos ramas: realista y antirrealista”.<sup>6</sup> Pero, por otro lado, Orozco tampoco dejó claro cómo podría hacerse una pintura no ideológica y sin antes superar los mecanismos sociales que la generan; por ello, la estética de Orozco sugiere ser la expresión de una visión romántica o utópica del arte. Fue esta visión romántica lo que hizo que Orozco fuera duramente criticado por Siqueiros en un texto aún inédito, en el que Siqueiros hace una especie de historia del movimiento muralista:

---

Rochfort afirma —con respecto a los murales de tema social que pintó Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria— que “en su mayoría, estos trabajos se originan a partir de los acontecimientos políticos y sociales que empezaron a ocurrir desde fines de 1923, aun cuando las pinturas no siempre se relacionaban directamente con los mismos. Dichos acontecimientos apartaron a Orozco de sus comienzos metafísicos y filosóficos para llevarlo a una ejecución monumental y vigorosa de las realidades sociales, políticas e históricas de su país”. Rochfort D., *op. cit.*, p. 38.

<sup>5</sup> Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 156.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 197.

Durante la primera época José Clemente Orozco realiza sus frescos del patio central de la Escuela Nacional Preparatoria. Aunque adoleciendo de indudables desviaciones liberales pequeño-burguesas, este pintor se orienta sin duda alguna hacia los postulados fundamentales del sindicato. Su crítica mordaz a los hábitos de la clase feudal-burguesa de México, a la mentira de la justicia capitalista, constituye un principio importante para el desarrollo posterior de una plástica pictórica impulsiva, de una plástica de agitación y propaganda revolucionarias.

Más adelante dice:

Orozco representaba al pequeño-burgués liberal clásico. Su revolucionarismo se basaba en un epiléptico jacobinismo anticlerical. El tradicional y formidable dibujante, “como frailes”, subsistía en él sobre todas las cosas. Sus pensamientos políticos eran estallidos de misántropo. Orozco perdía el tiempo envenenándose la vida con el odio a la fonética de términos usuales entre los trabajadores organizados y, en general, entre los ideólogos de izquierda. En fin, un nihilista exasperadamente individualista vivía en él sobre todas las cosas.<sup>7</sup>

Sin embargo, la crítica de Siqueiros resulta demasiado radical. En su mayoría, los murales y litografías de Orozco muestran una gran sensibilidad social; entre sus litografías destacan: *Soldados mexicanos* (1929), *Revolución* (1929), *Negros ahorcados* (1930), *Basurero* (1935), *Manifestación* (1935) y *Zapatistas* (1935). De aquí se desprende que una de las características principales de la obra de Orozco consista en la presentación de problemas más que en la de soluciones, pues no busca resolver sino problematizar; la realidad social la concibe como un drama, no como una lucha, cuyo drama se encuentra constantemente en su obra. Esto hace que aumente la tensión poética; en este sentido, la estética de Orozco no está guiada por una dialéctica pre-

<sup>7</sup> Siqueiros, David Alfaro. *El sindicato* (manuscrito). Aunque en su artículo, “José Clemente Orozco, El precursor formal-profesional” (1944), Orozco quedará posterior y parcialmente reivindicado. Ahí leemos: “Tu obra —como la mía, como la de todos los miembros de nuestro impulso—, en lo esencial de su gestación y desarrollo, en lo fundamental de su fisonomía estética, en su técnica monumental y heroica no constituye, *no puede constituir*, un hecho biológico espontáneo, milagroso, individual excepcional, sin origen específico alguno, como parecen suponer, por su forma de análisis, tus panegiristas, los poetas de la crítica del arte en México —humildísima copia colonial intelectual, sincera o maliciosa, del método lírico habitual en los poetas de la crítica del arte en los países europeos del mundo presente—, sino consecuencia de causas sociales históricas determinantes; sino parte integrante, parte viva de un movimiento intelectual de conjunto, de un anhelo colectivo de naturaleza estética que surgió, y se desarrolla, paralelamente con un anhelo colectivo nacional de naturaleza política, imbuido, a su vez, de inquietudes correspondientes de carácter universal”, en *Palabras de Siqueiros*, pp. 238-239.

concebida que involucre esquema o visión totalizante, como el movimiento de la historia, sino que capta el suceso social e histórico en su aparecer inmediato y a partir de esta apariencia busca producir un efecto estético. Como ha señalado Octavio Paz: “Orozco no cuenta ni relata; tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga, busca en ellos una revelación”.<sup>8</sup> Aunque estuvo consciente de las contradicciones sociales y políticas de su tiempo, no utilizó su pintura como vehículo de transformación social.

## Los murales de la Escuela Nacional Preparatoria

Con los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, Orozco pinta una serie de murales que dejará una impronta tanto en su obra como en el sentido general del muralismo mexicano. Hasta ese momento, Orozco había creado una obra gráfica importante, y sus primerísimos murales —también en la Escuela Nacional Preparatoria— habían tenido inicialmente un contenido más esotérico que social, pero el pintor decide cambiar de rumbo y pinta una nueva serie de murales sobre éstos. Entre los murales iniciales, encontramos *Cristo destruye la cruz*, *La lucha del hombre contra la naturaleza* y *Tzontémoc*. Aunque Orozco nunca fue un militante político ni fue adepto al marxismo, como Rivera y Siqueiros, es demasiado evidente que su participación como dibujante en *El Machete* y que haya firmado el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (1924) demuestran que Orozco pertenecía a un grupo de pintores de izquierda, sin que ello determinara con claridad su grado de conciencia política y su visión filosófica.<sup>9</sup> Recordemos que en el *Manifiesto* se aboga por el rechazo a la pintura de caballete y se exaltaba al “arte monumental por ser de utilidad pública”. Asimismo, el lenguaje marxista con el que está redactado el *Manifiesto* hace también demasiado improbable que Orozco no tuviera conocimiento del marxismo y de la función estético-política que los pintores acercados al marxismo —y que firmaron este documento— pudieran desarrollar en la sociedad mexicana. Aunque, como dice Rochfort, “de los acontecimientos políticos y sociales ocurridos durante el periodo iniciado a fines de 1923, ninguno de ellos produjo

<sup>8</sup> Paz, O., *op. cit.*, p. 236.

<sup>9</sup> Sobre este punto, Raquel Tibol apunta que “ninguno de los muralistas de aquel momento respondió de manera tan cabal al contenido antiburgués y en pro de una función social del arte propugnado por el *Manifiesto* como el propio Orozco, al punto de llevarlo a anular sus composiciones simbolistas, de no fácil interpretación, y sustituirlas por pinturas, magníficamente estructuradas, cuyos asuntos correspondían a los grandes problemas que conmovían al pueblo mexicano”, Tibol, R., *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*, p. 79.

o explicó el dramático cambio que ocurrió en los frescos de Orozco y Siqueiros”;<sup>10</sup> sin embargo, desde mi perspectiva, el acercamiento al marxismo por parte de Orozco explica definitivamente la inclusión de temas sociales y revolucionarios, así como la ejecución de un estilo muralista abiertamente público y comprometido. Entonces, cabe preguntarse: ¿cuál fue la influencia verdadera del marxismo en la obra de Orozco? Podemos inferir que el marxismo le brinda a Orozco la plataforma filosófica que le facilitaría entender una dinámica más compleja entre el contenido y la forma, la función del arte en la sociedad, y el contenido político de la obra en relación con su momento histórico. Por otro lado, como en esta serie de murales encontramos varias representaciones de personas humildes y desconocidas, es evidente que Orozco tenía en mente una idea de la historia del pueblo mexicano, pero dichas representaciones, como veremos, son cortes de perfiles históricos, más que síntesis de resoluciones históricas concebidas conceptualmente. Pero como el marxismo no presenta ningún parámetro estético específico, la asunción temprana de concepciones generales del marxismo por parte de Orozco, como lo presupone su apoyo al *Manifiesto* y la temática social que aparece en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, le dieron la libertad de desarrollar un arte de perspectiva individual, pero no individualista; histórico, pero no historicista (dialéctico); político, pero no ideológico. Además, el marxismo le brinda a Orozco la oportunidad de acercarse a México para entender, en principio, que la Revolución mexicana no fue un proceso esporádico y descontextualizado, sino que obedecía a circunstancias históricas específicas y con consecuencias sociales específicas también. De la misma manera, le

<sup>10</sup> Además, como explica Rochfort: “algunos acontecimientos son anteriores a los cambios; otros coinciden con ellos. Ciertos sucesos, como el asesinato de Carrillo Puerto, que parece haber sido la inspiración para la versión final del mural de Siqueiros *Entierro de un obrero sacrificado* en el Colegio Chico, terminado en 1924, se relacionan directamente con el cambio. Sin embargo, considerados en conjunto, forman un contexto en el que es posible ver cómo el idealismo filosófico que inspiró el singular proyecto educativo y cultural de Vasconcelos durante la presidencia de Obregón, aunado a la metafísica estética que dio forma a los primeros encargos murales, chocó con la cultura política creada por la Revolución, para después ser tomada y subsecuentemente transformado por la misma”, Rochfort, D., *op. cit.*, p. 40. Raquel Tibol adelanta otras observaciones que son importantes tener en cuenta. Según ella, “para comprender al primer Orozco muralista, el Orozco que el propio Orozco borraría en el patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria, hay que recordar la comunión de intereses con el Doctor Atl, cuya prédica estética y frustrada práctica decorativa en San Pedro y San Pablo oscilaba entre el simbolismo y el futurismo. En una de sus primeras composiciones murales, *El Tzontémoc*, Orozco incrustaba un torso heroico, invertido, en una estructura geométrica de planos triangulares. Elementos geométricos daban apoyo también a un Cristo construido a la manera *quattrocentista*. Ese Cristo destruía a hachazos una cruz proyectada con recio volumen hacia el fondo del muro en vigorosa diagonal”. Tibol, R., *op. cit.*, p. 71.

hicieron ver que la realidad mexicana —inserta dentro de un marco histórico igualmente específico— mostraría su ser y su razón de ser; así, es esta especificidad social, política e histórica, la que pinta Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, pero haciendo énfasis en la producción de sentimientos y no en la realización de un arte político o ideológico.

Aunque podríamos relacionar dichos sentimientos con un sentido sublime y cuasi religioso a partir de su mural *Maternidad*, en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria prevalecen los sentimientos de la amistad, la hermandad y la solidaridad; esto es, la unidad como esencia social. En el arco de uno de los pasillos de la Escuela Nacional Preparatoria, encontramos un pequeño mural que ejemplifica esta idea: *La unión obrera y campesina*; se trata de dos fuertes antebrazos que se unen en un apretón de manos. De un lado, encontramos una hoz y del otro, un martillo y una estrella roja. La fuerza con la que se representa el apretón de manos parte de la materialización de la solidaridad de la clase obrera y campesina —representada por fuertes antebrazos— para generar un sentimiento de amplia humanidad. En este sentido, en vez de pintar la hoz y el martillo cruzados y yuxtapuestos, Orozco los pinta separados, y son las manos las que van a representar la unión más allá de lo político o ideológico. Pero si las manos y los antebrazos en este pequeño mural despiertan un sentimiento de esperanza y solidaridad en el espectador, en el mural *Trinidad revolucionaria* (1923-24) hará uso de las manos y los antebrazos pero de manera contraria. Aquí aparecen tres hombres, el de la izquierda se encuentra arrodillado en actitud de rezo, con sus antebrazos cubriendo su cara; el del centro sostiene enérgicamente un fusil, pero la bandera roja le tapa la cara y, por ende, los ojos; el de la derecha aparece también arrodillado, desolado y desorientado, pero peor aún: manco de ambos brazos. Al cuadro esperanzador y humano que veíamos anteriormente, se le contrapone este cuadro que critica cualquier idealización de la revolución. La bandera roja que le cubre la cabeza al combatiente, demuestra que la ideología puede enceguecer física y simbólicamente. Por otro lado, la desolación del manco puede verse como la representación de su autorretrato real y espiritual, pues habría que recordar que de joven Orozco perdió su mano izquierda, lo que contribuyó a su retraimiento y a su producción artística.<sup>11</sup> Pero, más allá de esta referencia personal, Orozco —desde muy temprano— deja ver claramente su escepticismo con respecto a las ideologías, entre otras cosas, por sus nefastas consecuencias según este

<sup>11</sup> Este último punto lo ha destacado Teresa del Conde, al comentar que “la pérdida de la mano no sólo influyó en su productividad artística, sino que también involucró ciertos aspectos de su iconografía. Pocos pintores contemporáneos han dibujado y pintado manos como lo hizo Orozco”, Del Conde, T., *Orozco: una relectura*, p. 34.

mural: uno perdió las manos, el otro le ruega a Dios y quien carga el fusil está cegado por la bandera. Es por ello que estos primeros murales deben leerse más allá del signo ideológico y tomando en cuenta que Orozco busca centrarse en su estética, sin por ello decir que sea simplemente un esteticista del muralismo.

El pintor mexicano nos deja otra pista en esta dirección al poner —de manera contigua— cuatro murales de temática variada: *La huelga* (1924-26), *La trinchera* (1924-26), *La destrucción del viejo orden* (1926) y *Maternidad* (1923-24). La presencia de *Maternidad* junto a esta serie de murales, confirma que Orozco se encontraba en una búsqueda estética más que en una búsqueda política; por ello, las escenas políticas deben interpretarse desde la estética y no al revés. En *La huelga* encontramos una escena que simboliza el inicio de una movilización obrera, pero el mural carece de fuerza dramática; tres obreros apenas sostienen una bandera roja bajo un rostro sin cuerpo, el cual anteriormente representaba el rostro de Cristo en el mural *Cristo destruye su cruz*. Los obreros sostienen la bandera de una manera pasiva, casi estática, y esta escena dista mucho de ofrecerle al espectador un cuadro dinámico, aunado a un efecto acumulativo y revolucionario, como el que encontramos —aunque se trata obviamente de otro medio— en la película *La huelga* (1925) del cineasta ruso Serguei M. Eisenstein, quien influyó directamente sobre las técnicas plásticas de Siqueiros. En *La trinchera* uno de los murales más famosos de esta serie, sucede algo similar. Orozco hace un corte visual de una batalla guerrillera, donde aparecen tres guerrilleros; ninguno de los tres lleva camisa, y el pintor aprovecha este detalle para mostrar sus cuerpos que expresan debilidad, dolor y humildad. A través del seccionamiento de la escena, Orozco logra intensificar la emotividad de la misma, pues busca que la ampliación del detalle produzca un efecto estético y emocional sobre el espectador. De la misma manera, Orozco evita representar la totalidad del combate donde esta escena de *La trinchera* podría tomar lugar, para representar una parte muy específica del combate; además, el hecho de que los guerrilleros expresen dolor, pone en evidencia que Orozco está trabajando con sentimientos más que con ideas políticas. De esta manera, el dolor —como sentimiento universal— es en realidad el motivo del cuadro, y este sentimiento —precisamente por ser universal— no necesita apoyarse en ninguna ideología para existir. Por último, en *La destrucción del viejo orden* también presenta un segmento de esa destrucción más que la totalidad de la destrucción o de lo que se destruye; en este mural encontramos a dos grandes hombres que miran hacia atrás para contemplar lo que parece un paisaje de instituciones destruidas, pero Orozco suprime el proceso de esa destrucción, los sujetos que hicieron posible dicha destrucción —ya que se presupone que no fueron solamente estos dos hombres los que destruyeron a todo un “orden”—, y la visión de futuro a

partir de esta destrucción. En consecuencia, la segmentación de las escenas que presenta Orozco hace posible la intensificación del dramatismo y emotividad que el mural evoca y, por otro lado, muestra que el pintor mexicano no se ocupa de representar conceptos o concepciones generales o totalidades abstractas, sino que busca enfocarse en el detalle, en escenas particulares, para poder producir en el espectador sentimientos humanos profundos.

Esta carencia de esquemas conceptuales o inclusive teóricos, también es notable en los murales de tema histórico o los que están más culturalmente cercanos a México; entre los murales de tema histórico, *Cortés y la Malinche* (1926) es uno de los más emblemáticos. En el mural observamos que Cortés y la Malinche están sentados desnudos a un mismo nivel, y tomados de una mano —mientras que la otra mano de Cortés busca encontrarse con la otra mano de la Malinche, la cual no muestra ningún interés— y aunque sus rostros están simétricamente opuestos, sus ojos no se miran y parecen más bien distantes. Aunque Orozco intenta fusionar dos niveles históricos (Europa y el Nuevo Mundo) alrededor del encuentro entre un hombre y una mujer, esa nivelación simplifica sobremanera el proceso de la Conquista. Cortés es más que la representación de un hombre, significa una civilización, una ideología y un instrumento de dominación; de la misma manera, la Malinche es más que la representación de una mujer, significa un grupo étnico, una cultura y un territorio. Vemos, entonces, que el proceso histórico de la Conquista desaparece, así como los muertos que ésta causó y el coloniaje que impuso, pero Orozco logra insertar en el mural una sutil crítica al proceso histórico que se representa al dibujar la figura de un indígena, el cual yace famélico y desnudo, boca abajo, mientras que el pie de Cortés lo pisa al nivel de las piernas. Este cuadro simbólico debe ser visto no como la representación de una totalidad histórica, bien sea como proceso o como filosofía, sino como una ventana a través de la cual se pueda ver parte de la historicidad que forma parte de la identidad latinoamericana; a saber, la Conquista, el mestizaje y el coloniaje.

Los murales *Franciscanos* (1923-24), *Razas aborígenes* (1923-24), *Constructores* (1923-1926) y *La juventud* (1923-26) también contribuyen a darle forma a esa historicidad. *La juventud* es un mural filosóficamente complejo, ya que se encuentra en el grupo de murales de tema histórico, pero antes de recrear la temporalidad, se enfoca en la espacialidad ya que suprime la cualidad temporal. La atemporalidad es lograda al no colocar ninguna referencia temporal en concreto; en el fondo del mural no hay nada y el joven parece haber traspasado unas cortinas. Además, el joven —que si no fuera por el título podríamos confundir su edad, debido a su calvicie— tiene una postura atlética, pues salta por el espacio y estira su mano derecha como queriendo asir

algo —que no logra porque está en el vacío—, pero más que fuerza y visión de futuro —que esperaríamos en la juventud— el mural no muestra a la masa juvenil, sino a un individuo en aparente salto y caída, sin temporalidad concreta, y determinado por su espacialidad. Si algo nos quiere decir Orozco en esta serie de murales históricos, es que no concibe la historia como un proceso o como una narración, sino a partir de sucesos que dan cuenta de una experiencia estética más que de una experiencia propiamente histórica. Por un lado, si tomamos en cuenta la representación de las ideologías, dichos murales confirman que la postura política del pintor está más cercana a un pre-marxismo que a un marxismo propiamente dicho. Más aún, no aparece la representación de una dialéctica histórica y, mucho menos, la representación de la lucha social y política como esencia del movimiento de la historia.

*La bendición* (1926), *La despedida* (1926), *La familia* (1926), *Mujeres* (1926), *Trabajadores* (1926) y *Revolucionarios* (1926), son murales culturalmente representativos del pueblo mexicano, a diferencia de *La acechanza* (1923-24), *Los aristócratas* (1923-24) y *La ley y la justicia* (1923-24) donde se enfatiza lo caricaturesco de las actitudes humanas, más que el aspecto cultural. Pero como el mismo Orozco ha dicho, los murales culturales no son reduccionistas de la cultura mexicana, sino que intentan representar sentimientos humanos profundos y desligados de connotaciones ideológicas. De esta manera, es evidente que los murales culturales no se sobresaturan de mexicanidad, ya que —aunque algunos son mexicanamente identificables— Orozco trabaja con un realismo simbólico. No son escenas específicas las que se representan, sino el sentimiento humano expresado de manera genérica; a final de cuentas, es la fuerza del contenido de estos murales lo que hace que Orozco no sea un pintor idealista. Por otro lado, Orozco asoma una leve interpretación de la revolución: como un acto de derrota, pero donde prevalecen los valores humanos. Serán estos valores humanos los que guiarán la búsqueda estética del pintor mexicano a lo largo de su vida.

Si la idea de la ejecución de murales desideologizados se encuentra de una manera embrionaria en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, un mural como *Hidalgo* (1937-38) que es elaborado diez años después, en el cubo de la escalera del Palacio de Gobierno de Guadalajara, muestra de manera fehaciente la insistencia de Orozco por llevar a cabo esta idea. Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811), fue el sacerdote que inicia la lucha por la independencia de México, y quien pidió que se desconociera la autoridad virreinal de la Nueva España, acto conocido como el “Grito de Dolores”; posteriormente, el padre Hidalgo fue capturado y fusilado. A pesar de su relevancia histórica, la representación de Hidalgo —si nos atenemos al mural— apenas se puede insertar dentro de una escena histórica; además, el mural se encuentra

en medio de dos murales: del lado derecho *El carnaval de las ideologías* (1937-38), y del lado izquierdo *Los fantasmas de la religión en alianza con el militarismo* (1937-38). La falta de contextualización e historicidad aparece porque el mural central se enfoca en Hidalgo, más que en los acontecimientos históricos que lo involucran. Su enorme figura, que aparece sosteniendo una antorcha que se levanta por encima de una multitud que se opone y se acuchilla, muestran a un Hidalgo fuerte y débil a la vez. Fuerte, porque está por encima de las riñas que se escenifican a sus pies y en las que predomina el color gris oscuro, para dar idea de un turbio y tenebre episodio; débil, porque a pesar de su enorme figura, el rostro de Hidalgo da señales de dudas e incertidumbre. En palabras de Rochfort: “el efecto conseguido es presentar a Hidalgo como un gigante que domina físicamente toda el área situada debajo de él. Abajo de Hidalgo está una imagen de la ahora familiar rebelión cataclísmica: una horda de figuras macilentas apaleándose y acuchillándose entre sí hasta la muerte en medio de un mar de banderas rojas y llamas. El conflicto es de total confusión y desesperación”.<sup>12</sup> En este sentido, el Hidalgo que representa Orozco se acerca más a lo simbólico que a lo real-histórico, y su gran volumen nos hace pensar que el pintor mexicano puso mayor énfasis en el aspecto espacial que en el aspecto temporal. Todo espacio es idéntico a sí mismo, pues no representa ni la dinámica ni el conflicto que está presente en todo movimiento histórico; mientras que todo tiempo, sobre todo el tiempo histórico, lleva consigo la cualidad de lo desigual y para las artes plásticas, este tiempo no puede ser representado sino como el espectro de la transición, de la contradicción o del devenir, aspectos esenciales de la cualidad temporal. La ausencia de estos aspectos demuestra que Orozco no es particularmente un pintor dialéctico, ni en el sentido lógico ni en el sentido marxista, pero su énfasis en lo espacial tampoco lo hace un pintor idealista o banal, así que su contribución al muralismo mexicano la debemos encontrar en su empeño por acudir a la representación de la humanidad a secas; a saber, paralelo a la historia y paralelo a las ideologías.

Los murales adyacentes a *Hidalgo*, *Los fantasmas de la religión en alianza con el militarismo* y *El carnaval de las ideologías*, demuestran que la ausencia persistente de la ideología en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria se había constituido desde ya en una práctica estética del pintor mexicano; más aún, los murales en mención evidencian su visión de que las ideologías son atributos esencialmente negativos, mas no inmanentes al ser humano. *Los fantasmas de la religión* es un mural desprovisto de cualidades humanas, las escasas figuras humanas no poseen rostros y su aspecto tenebroso toca indirectamente la figura de Hidalgo, pues fue un gran líder y sacerdote de la época, pero particularmente toca la religión en general. La escena del mural se

<sup>12</sup> Rochfort, *op. cit.*, p. 143.

presenta como un cuadro extraño y confuso; en la parte superior del mural, una gran cruz simboliza el cristianismo, en el brazo de un sacerdote aparece una serpiente enrollada cuya cabeza se pasea alrededor de un cráneo; el bulto del cuerpo de un militar está cubierto por una bandera roja, y el cuerpo de un hombre desnudo se encuentra enrollado por varias serpientes y junto a la cabeza de un extraño animal que expelle cuchillos desde su boca. En la pared opuesta encontramos *El carnaval de las ideologías*, donde hombres disfrazados participando en una especie de comparsa, llevan en sus manos hoces, martillos, cruces; también aparece el signo nazi en algunos de sus trajes. Los hombres tienen una actitud tan burlesca y desaliñada, que esos mismos símbolos políticos y religiosos pierden en el mural cualquier posibilidad de credibilidad, ya que se muestran como objetos vacíos de contenido. Además, el color gris que utiliza Orozco, tanto en este mural como en *Hidalgo*, les confiere a los personajes una cualidad metálica que queda totalmente socavada mediante un color de ocre parecido al óxido, que aparece en el fondo de la escena, en los personajes y en objetos que éstos llevan. El metal, como veremos más adelante, puede ser en Orozco un signo de la modernidad, pero al mismo tiempo de la decadencia.

## Ideología e historia

La crítica a la ideología resulta un tema central en la obra de Orozco. Su importancia reside en que el muralismo mexicano se funda sobre bases ideológicas y políticas específicas que tuvieron una repercusión directa sobre el quehacer plástico en sí, pero también sobre el rol del artista en la sociedad. Si Rivera y Siqueiros asumieron este rol tratando de poner en práctica una estética con presupuestos político-filosóficos y tratando de representar totalidades históricas y conceptuales, Orozco enfrenta el reto estético más allá de la ideología; en este sentido, la crítica a la ideología es también una crítica al movimiento muralista. La ideología no es para Orozco el camino hacia la libertad social, más bien, la ideología se presenta como un obstáculo para alcanzarla y para darle al hombre la posibilidad de ser plenamente. En este sentido, para el pintor mexicano la ideología es un dogma que media la relación del sujeto con su entorno social; asimismo, toda ideología —como veíamos en *El carnaval de las ideologías*— tiende a la deshumanización. Pero, la crítica a la ideología no presupone su superación y tampoco presenta claves para dicha superación, sino que es una crítica en sí, pues tan sólo le llega al espectador como un ingrediente que pudiera contribuir a un mayor análisis. Además, de aquí surge un esencialismo utópico en la obra de Orozco: la noción de que el Hombre puede encon-

trarse consigo mismo, y superar su historicidad al superar su condición política, que es superar todo precepto ideológico.

Esa superación apunta hacia la libertad, como el mural de *Prometeo*, que pintó en el Pomona College de California. Ahí Prometeo trata de romper su límite (el cielo) para ir más allá y liberarse, mientras que los hombres luchan entre sí —de lado y lado— bajo designios positivos y negativos; no obstante, la liberación de Prometeo lleva consigo la idea de que a través de su libertad se supera toda la especie humana. No obstante, la inclusión de esta figura mítica muestra que Orozco no puede resolver las contradicciones sociales e históricas desde la terrenalidad misma de estas contradicciones, sino que acude a las esferas míticas para resolverlas. Esto confirmaría, entonces, que la estética de Orozco presenta otro giro, pues si antes había pasado de murales teosóficos a murales imbuidos de temas sociales, lo social no necesariamente propone una resolución ideológica o política, sino precisamente la superación del aspecto ideológico; sólo que, al no proponer una resolución dialéctica o histórica, Orozco recurre a la alegoría, al misticismo y a la desideologización del mural. Aquí ocurre, entonces, una radicalización de los atributos estéticos, pues ahora se encierran en sí mismos y toda resolución, de ser tal, sucede dentro del mural mismo; como propuesta estética, pues, el mural —que antes había sido una ventana al mundo social y político— queda de repente congelado mediante su desideologización. En este sentido, podemos observar que el acercamiento al marxismo por parte Orozco tiene lugar a través de un movimiento pendular: se acerca y en este acercamiento incorpora una temática social y política, pero este acercamiento sólo demuestra un proceso de transición, porque al final Orozco se repliega en un radicalismo estético; es decir, atraviesa el asunto estético-político, pero en otra dirección; sin detenerse en él y sin intentar una resolución. La particularidad de la estética de Orozco, sin embargo, muestra que aunque en ella surge la sospecha de un arte ideologizado, las inquietudes de Orozco no dejaron de ser social o históricamente comprometidas; pero, en definitiva, el pintor no supo darle una resolución desde el marxismo, pues lo veía exclusivamente como un instrumento ideológico, y no como un instrumento para desarrollar una filosofía social e histórica a la vez. De ahí que Orozco se fijara en los elementos místicos o exclusivamente estéticos; sin embargo, como veremos, resulta demasiado evidente que la problemática general que plantea el marxismo, como crítica social, antropológica y económica, es una problemática que también le interesa a Orozco, sólo que éste trata de resolver un problema marxista más allá del marxismo; más particularmente, los aspectos dialécticos de la historia y los aspectos ideológicos de la sociedad. De esta manera, el marxismo, como filosofía, está presente de muchas formas en la obra de Orozco; su crítica social está

muy cercana a esta filosofía, pero el escepticismo ideológico que lo invade, hace que no busque una resolución marxista propiamente.

La crítica a la ideología también se hace evidente en dos importantes murales que pintó en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara: *La rebelión del Hombre* (1936), el cual consta de tres paneles: *Los líderes* [panel de la izquierda], *El pueblo y sus falsos líderes* [panel central] y *Víctimas* [panel de la derecha], y *Hombre creador* (1936), en la cúpula. Aunque dichos murales están separados, resulta de suma importancia considerar esta separación. En primer lugar, se trata de una separación física y de niveles; *La rebelión del hombre* se halla en un plano inferior como fondo de la tarima del auditorio, mientras que *Hombre creador* está pintado en la cúpula del Paraninfo, es decir, a un nivel superior. Esta superioridad de niveles no es coincidente, pues presupone también una separación temática donde el “hombre creador” es más poderoso e imaginativo con respecto al “hombre rebelde”, es decir, al hombre que todavía busca su propia liberación social. *Hombre creador* es un mural que presenta al hombre en su fase creativa, científica, y libre de toda ideología. En palabras de Rochfort:

Describe la síntesis de las cualidades más nobles de la humanidad en la forma de imágenes del trabajador, el filósofo-maestro, el científico y el rebelde. Las cuatro grandes figuras se representan contra un fondo rojo intenso y ocupan toda la cúpula. El científico, cuya cabeza mira en varias direcciones a la vez, representa la mente humana inquisitiva que busca el saber por medio del descubrimiento y la invención. La figura del trabajador —el hombre técnico y constructor— parece emanar de un extraño complejo de máquinas enganchadas, mientras que sus manos sujetan una palanca. En relación a las otras dos figuras, la del filósofo-maestro y el rebelde, Orozco postula un ideal entre el pensamiento y la acción. El rebelde, cuyo cuerpo se proyecta marcadamente hacia abajo en dirección del observador, se presenta constreñido por una soga alrededor del cuello, el símbolo de opresión. En una de sus manos sostiene una bandera roja arremolinada que se extiende para formar el fondo del ademán didáctico del filósofo-maestro. Las manos estrechadas del rebelde y el filósofo, apenas visibles en el borde de la cúpula, consolidan esta unión del pensamiento y la acción, los aspectos físicos e intelectual del progreso.<sup>13</sup>

Las figuras humanas del mural son desafiantes para el espectador, tanto por su volumen como por la altura de la cúpula. Además, aunque existe un cercano parecido entre el rostro del “trabajador” y el rostro de Orozco, las figuras humanas tienen en general un carácter simbólico, las cuales presentan sutilmente un cuadro de oposiciones. De un lado de la cúpula encontramos al “trabajador” y al “rebelde”, y del otro lado al “científico” y al “filósofo-maestro”; esta división de la cúpula presupone la

<sup>13</sup> Rochfort, D., *op. cit.*, p. 139.

separación entre el cuerpo y la mente, entre el trabajo manual y la sabiduría, entre la *doxa* y la *episteme*. La fuerza física con la que se presenta el trabajador queda totalmente suprimida en el “rebelde”, pues su debilidad es ideológica, como lo indica al sostener una bandera roja. Aquí, Orozco hace una crítica a su ignorancia —¿ideológica?— la cual se superaría con la sabiduría que le ofrece el “filósofo-maestro”; de la misma manera, el pintor mexicano sugiere que la rebeldía ideológica conduce a la muerte como lo indica la soga que lleva el “rebelde” en el cuello, y que sólo a través de la inteligencia esa muerte simbólica también se superaría. *Hombre creador* es un mural que representa una escena simbólica y que muestra al Hombre en una fase superior, más allá de su aspecto histórico y de su aspecto ideológico; dicha superioridad es física, la cúpula se encuentra en un plano más alto, pero también real, la sabiduría y la inteligencia están por encima de los dogmas y de la ignorancia.

*La rebelión del hombre* es un mural donde los hombres se rebelan en contra de la ideología, la cual se muestra tanto en su aspecto intelectual (universo de ideas), como en su aspecto real (aparato represivo). En el panel central, *La rebelión del hombre-El pueblo y sus falsos líderes*, un gran número de hombres famélicos y semidesnudos, se rebelan en contra de un pequeño grupo de líderes que aparentan sabiduría por los libros que los rodean. Para Rochfort, estos ideólogos —como los llama— representan personajes específicos. “La figura barbada con lentes oscuros de la izquierda, esgrimiendo un cuchillo y señalando las páginas de un libro, tiene un notable parecido con Karl Marx, en tanto que el rostro de la figura localizada en la parte superior del segundo plano fácilmente podría ser una caricatura de León Trotsky. La figura del primer plano, que sostiene un libro en la mano izquierda y un serrucho de carpintero en la derecha, podría ser la de Siqueiros”.<sup>14</sup> Creo que esta afirmación es triplemente errada; primero, los parecidos que plantea Rochfort son muy forzados y las figuras del mural distan mucho de ser tales personajes; segundo, aunque no lo dice, Rochfort presupone que la rebelión es en contra del marxismo (Marx, Trotsky, Siqueiros), lo que nos conduce al tercer punto: la toma de conciencia que hace posible la rebelión presupone una conciencia de clase, lo que supondría una asunción del marxismo y no precisamente su denuncia. Además, el marxismo —como crítica del capitalismo— sólo puede superarse una vez superado el capitalismo y dicha superación no está presente en el mural. No obstante, el mural sí presenta una clara rebelión en contra de líderes inauténticos. La escenificación de la masa es uno de los logros plásticos mejor concebidos por Orozco, pues la presenta de manera viva y dinámica; más aún, a pesar de tratarse de cuerpos famélicos y huesudos, la fuerza con la que levantan sus brazos y puños, se sobrepone a su propia debilidad física. La

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 140.

desnudez de los cuerpos sugiere también un esencialismo, pues la ideología se presenta como una cualidad adquirida que encarna en las figuras simiescas de *Los líderes*, tres figuras que llevarían a cabo la represión, pues a sus pies yacen armas y libros; dos de estas figuras tienen aspectos de campesinos, y la tercera el uniforme militar. Así, como la ideología es esencialmente represiva, el proceso hacia la libertad humana implica necesariamente la superación de la ideología, la cual es una falsa conciencia; es decir, una visión distorsionada del mundo. La postura crítica de Orozco con respecto a la ideología, y tal vez sin saberlo, vuelve a tocar al marxismo; específicamente, su visión de la ideología guarda una estrecha cercanía con el concepto de ideología<sup>15</sup> que años más tarde desarrolló Louis Althusser. Para el filósofo marxista:

Las *representaciones* de la ideología se refieren al mundo mismo en el cual viven los hombres, la naturaleza y la sociedad, y a la vida de los hombres, a sus relaciones con la naturaleza, con la sociedad, con el orden social, con los otros hombres y con sus propias actividades, incluso a la práctica económica y la práctica política. Sin embargo, estas representaciones no son *conocimientos verdaderos* del mundo que representan. Pueden contener *elementos de conocimientos*, pero siempre integrados y sometidos al *sistema* de conjunto de estas representaciones, que es, en principio, un sistema orientado y falseado, un sistema regido por una *falsa concepción* del mundo, o del dominio de los objetos considerados. En su práctica real, sea la práctica económica o la práctica política, los hombres son efectivamente determinados por *estructuras objetivas* (relaciones de producción, relaciones políticas de clases): su práctica los convence de la *existencia* de la realidad, les hace percibir *ciertos efectos objetivos* de la acción de esas estructuras, pero les disimula la esencia de éstas. No pueden llegar, por su simple práctica, al *conocimiento verdadero* de esas estructuras ni, por consiguiente, de la realidad objetiva ni de la realidad política, en el mecanismo de las cuales desempeñan sin embargo un papel definido. Este conocimiento del *mecanismo de las estructuras* económicas y políticas no puede ser sino el resultado de *otra práctica* distinta de la práctica económica o política inmediata: la *práctica científica*.<sup>16</sup>

No es casual, entonces, que en su constante denuncia de la ideología y de sus efectos negativos, encontremos en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara estos dos murales. *Hombre creador*, esencialmente, es un mural que ve en la inteligen-

<sup>15</sup> El concepto de ideología es uno de los conceptos más comúnmente usados en el marxismo pero, al mismo tiempo, es uno de los conceptos más complejos, ya que adolece de varias definiciones, las cuales operan desde diferentes actitudes políticas. El concepto generalizado que opera en Orozco, y también en Althusser, es el de “falsa conciencia”. Sin embargo, remito al lector al libro de Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, donde se exponen las distintas variaciones conceptuales y se discute el significado del término en diferentes momentos de la historia de la filosofía.

<sup>16</sup> Althusser, Louis, *La filosofía como arma de la revolución*, pp. 49-50.

cia humana —a través de la ciencia y del estudio— la liberación del hombre y cómo la inteligencia está por encima de la ignorancia; su escenificación en la cúpula del Paraninfo indica la admiración que tenía Orozco por la inteligencia humana y la necesidad de que ésta se convierta en modelo y guía. Conceptualmente, la visión de la ideología que presenta Orozco es indistinta para la ideología dominante en el capitalismo, como para la ideología revolucionaria; es decir, las ve a ambas como “falsa conciencia”. El hombre “rebelde” que aparece en *Hombre creador* es fiel testimonio de ello, ya que aparece a punto de ser ahorcado mientras lleva una bandera roja; esto es, su conciencia revolucionaria no implica una liberación. Althusser, sin embargo, hace una radical distinción: la ideología de la clase dominante (capitalista) es “falsa conciencia” mientras que la ideología de la clase revolucionaria (obrera) se acerca a la ciencia mediante la asunción del marxismo. En palabras de Althusser:

La *lucha ideológica* puede ser definida como la lucha llevada a cabo *en el dominio objetivo de la ideología* contra la dominación de la ideología burguesa *por medio de* la transformación de la ideología existente (ideología de la clase obrera, ideología de las clases que pueden convertirse en sus aliados), en sentido tal que sirva a los intereses objetivos del movimiento obrero en su lucha por la revolución y más tarde en la lucha por la construcción del socialismo. La *lucha ideológica* es una *lucha en la ideología*: para ser llevada a cabo sobre una base teórica justa, supone como condición absoluta el conocimiento de la teoría científica de Marx, supone pues *la formación teórica*. Esos dos eslabones: *lucha ideológica* y *formación teórica*, aunque sean ambos decisivos y no estén en el mismo plano, implican desde el punto de vista de su naturaleza una relación de dominación y de dependencia: es *la formación teórica* la que dirige la *lucha ideológica*, que es su base teórica y práctica. En la práctica de la acción cotidiana, la *formación teórica* y la *lucha ideológica* interfieren constante y necesariamente: se puede entonces estar tentado a confundirlas y por tanto a desconocer su diferencia de principio, al mismo tiempo que su jerarquía. Es por esto por lo que es necesario desde el punto de vista teórico insistir a la vez sobre la *distinción de principio* existente entre *la formación teórica* y *la lucha ideológica* y sobre la preeminencia de *la formación teórica* con respecto a la *lucha ideológica*.<sup>17</sup>

Tomando en cuenta esta cita, resulta evidente que Orozco hace ver como si todas las ideologías fuesen “falsa conciencia” y le resta la cientificidad a la filosofía marxista. Aunque el “filósofo-maestro” y el “científico” podrían iluminarse con la ciencia que yace en el marxismo, la filosofía y la ciencia que se desprenden del mural de Orozco quedan indeterminadas y, de alguna manera, esa indeterminación puede resultar utópica, pues se muestran como objetivos por alcanzar pero sin señalar el

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

camino para llegar a ellas. De la misma manera, la masa que aparece en *La rebelión del hombre* se muestra necesariamente en una etapa para la superación de su condición de opresión, pues han tomado conciencia del engaño al que han sido sometidos por los líderes falsos, pero esta toma de conciencia se muestra apenas en una fase embrionaria de conocimiento científico —el conocimiento científico que aparece en la cúpula del Paraninfo y el que se desprende de la teoría marxista—, ya que Orozco retrata simplemente una “rebelión”, y no la historia que le precede o que le continúa a esa escena. Esto no quiere decir que Orozco presente la realidad humana ahistóricamente, sino que el pintor no poseía una visión de la historia desarrollada, ni desde el punto de vista teórico ni desde el punto de vista discursivo. La historia, para Orozco, no es un espacio dialéctico o acumulativo, sino simplemente un espacio donde ocurren sucesos que muestran la complejidad de la realidad humana; pero se trata de un *mostrar*, mas no de un *resolver*. Esto se hace también evidente en el mural *Épica de la civilización americana*, en el Dartmouth College, y en *La conquista española de México*, en el Hospicio Cabañas, donde Orozco se aproxima a la idea de la historia como totalidad. Sin embargo, ésta viene fragmentada y, por tanto, incompleta, ya que Orozco no articula la dialéctica de la historia o la representación de los procesos que impliquen esta dialéctica, lo que hace que se muestre la totalidad de una manera superficial.

En *Épica de la civilización americana*, Orozco parte de un pasado aborígen y primario, para pasar posteriormente al periodo azteca, signado por el misticismo, el cual desemboca en el periodo propiamente histórico, que se representa a través de la Conquista. De ahí se pasa a la invención de la máquina que representa el advenimiento de la modernidad, para luego mostrar la cultura estadounidense y la cultura latinoamericana. A estos murales, le siguen otros que representan la crítica al conocimiento científico, así como la crítica a la ideología, para luego culminar la serie en la etapa industrial. Cada uno de los veinte paneles que componen este mural presenta una lógica en sí misma, pero puestos en una secuencia esta lógica se ve obligada a entrar en una narración histórica; de esta manera, cada uno de estos paneles llega a formar parte de un circuito narrativo que tiene como objetivo presentar las realidades y vicisitudes del continente americano. Desde el punto de vista estético, Orozco logra resaltar la fuerza de la historia con imágenes intensas; por ejemplo, Quetzalcoatl es humano, mítico e histórico a la vez; en la dorada época precolombina fuertes cuerpos laboran en armonía, la cual no desaparece en la época industrial. Asimismo, encontramos a un Cortés emblemático que marca una transición histórica hacia una modernidad caracterizada por perversas ideologías, donde inclusive Cristo quiere liberarse de sí mismo. No obstante, la significación de este mural va más allá

del aspecto estético, pues Orozco logra contraponer y representar dos rasgos que aún están vivos en el continente: el aspecto mítico y el aspecto histórico.

El aspecto mítico, que se encuentra en el ala izquierda del mural, Orozco presenta el universo precolombino como un universo vivo, pero no edénico; en el aspecto histórico, en el ala derecha, la historia se presenta con la llegada de Cortés, la industrialización y el advenimiento de las ideologías modernas. Pero más allá de presentar estos dos espacios como posibles lados simétricos, Orozco presenta una crítica a ambos lados por igual, pues éstos han oprimido al ser humano. Desde este punto de vista, *Épica de la civilización americana* presenta el rasgo heroico y el lado alegórico de una manera balanceada y proporcional. Sin embargo, en este mural subyace la crítica a la ideología, pues en el lado mítico encontramos la representación de un sacrificio humano y en el lado histórico existe igualmente un sacrificio, pero moderno, ya que el individuo se ve atrapado por símbolos cercanos a la política y a la ideología. Si en ambos casos la muerte es consecuencia de una postura ideológica, Orozco resuelve esta superación al cerrar el circuito de paneles con un obrero que yace plácidamente leyendo frente a unas vigas que representan el trabajo industrial. La posición central que ocupa la lectura del obrero, flanqueado por un mural de lado y lado donde encontramos a otros obreros en pleno trabajo, sólo puede interpretarse como la liberación plena del hombre a través de la razón y el estudio. Es la razón, entonces, lo que sobrepasa, por así decirlo, los aspectos míticos e históricos que le anteceden al obrero; una postura igualmente cercana al marxismo, pues se trataría de la asunción de una conciencia política por parte de la clase obrera, dando como consecuencia la liberación de toda la sociedad. Pero, Orozco no propone una lectura dialéctica de la historia, no presenta la lucha de clases, ni el proceso para llegar a dicha liberación. El mismo Orozco ilumina este punto cuando afirma en una entrevista que realizó Rafael Heliodoro Valle, en 1935: “No es cuestión histórica sino ideológica. Una historia ideológica del continente Americano [...] Están representadas las dos Américas: La Nueva Inglaterra con la escuela, alrededor de la cual se forma la democracia, la agricultura, la cultura; y México, un rebelde rodeado de enemigos, uno de ellos el capitalista; y después el *alma mater* muerta”.<sup>18</sup>

En *La conquista española de México* (1938-39), quizá su obra más ambiciosa, resalta por su magnanimidad y por su carácter histórico. Pintado en el Hospicio Cabañas de la ciudad de Guadalajara, la obra está compuesta de 38 murales de distintas proporciones, planteamientos y significados. La Conquista es representada de una manera dualista pero —a mi entender—, este dualismo es sólo emblemático y no dialéctico, porque viene prefigurado por la simetría misma con la que se diseñó el Hospicio

<sup>18</sup> Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*, p. 150.

Cabañas; dicha simetría se impuso sobre la representación histórica de Orozco. Sobre esta gran obra, Rochfort comenta:

Orozco evitó aquí una visión exclusivamente polarizada de la Conquista y sus consecuencias. Por ejemplo, no abrazó en forma incondicional la causa del México prehispánico, como Rivera había hecho de manera implícita. Tampoco vio la conquista española bajo una luz irremisiblemente negativa. En vez de ello, buscó sintetizar su inquietud en cuanto a la polaridad de los aspectos positivos y negativos de la historia con su idea de la historia mexicana. Orozco expresó esta dualidad en las imágenes compuestas de la Conquista en las bóvedas, el crucero y la nave lateral del edificio. Por medio de la metáfora y el símil visual, evocó lo que él consideraba la esencia y carácter de cada una de las etapas y consecuencias del yugo colonial y la subsecuente transformación de México. Tomadas en conjunto, las imágenes que Orozco creó en los paneles del crucero y la nave lateral caen en cuatro subdivisiones. En cada subdivisión, Orozco ordenó las imágenes a fin de representar el carácter de un aspecto particular de la transformación en la evolución de la historia mexicana.<sup>19</sup>

Las palabras que usa Rochfort (dualidad, positivos, negativos, sintetizar) nos obligan a preguntarnos si Orozco tenía una visión dialéctica de la histórica, o simplemente una visión declarativa y alegórica. Es decir, si esta dualidad de la que habla Rochfort obedeció a la posibilidad de una proyección de una filosofía de la historia o simplemente a la imposición que el diseño del Hospicio Cabañas exigía. Considerado en su conjunto, resulta demasiado evidente que la arquitectura simétrica del edificio dirige la lógica interna del mural, y que sólo la cúpula —que contiene el mural *El hombre en llamas*— rompe con esa simetría y la supera, filosóficamente hablando. Por otro lado, la dualidad no necesariamente sugiere o implica una dialéctica, ya que ésta no comienza a operar a partir de la dualidad o de la oposición, sino estrictamente a partir de la contradicción. La dualidad que opera en la obra de Orozco tiene su base en la simetría del edificio y esta simetría genera grupos de pares que podrían emparentarse con la dialéctica, pero ni la continuidad visual de la obra —como hilo narrativo— ni la continuidad física de los murales confirman la necesaria contradicción de los contrarios, y la necesaria síntesis filosófica que toda dialéctica requiere. No es entonces una dialéctica histórica la que se presenta en *La conquista española de México*, sino más bien cuadros y escenas desconectadas entre sí cuya historicidad le queda revelada al espectador pero sin anunciar su lógica, su razón de ser o su objetivo. No se trata entonces de una visión dialéctica o teleológica de la historia, sino de una enunciación de ésta a partir de referencias emblemáticas

<sup>19</sup> Rochfort, D., *op. cit.*, p. III.

que guían al espectador. De esta manera, aparecen tres grandes periodos históricos: el precolombino, el colonial y el moderno, pero sin que el mural explique la transición o sintetice los procesos que hicieron posible dicha transición. Vemos entonces que estos importantes periodos históricos aparezcan sin preeminencia, sin relieves, y sin conexiones entre sí, donde la representación de la lucha de clases o una visión materialista de la historia están completamente ausentes. Asimismo, aunque Orozco no se propone hacer una representación de la totalidad histórica, parte de esa totalidad puede ser pensada a través de los fragmentos que el pintor entrega como murales y el marcado uso de la alegoría como poder de síntesis. Por un lado, esta alegoría gira en torno a la religión, a la guerra y a las actividades humanas, como actividades esenciales que no necesariamente se determinan a través de la historia.

En una de las bóvedas, encontramos a Felipe II —cuyo mural tiene el mismo nombre— llevando o cargando una cruz; más que de una ambivalencia deberíamos hablar de una polivalencia, porque la figura de Felipe II connota al imperio español y, junto con la cruz, el mural evoca destrucción y dominación cultural y religiosa. La lectura que hace Salvador Echavarría de este mural confirma la característica polivalente que prevalece en los murales de Orozco en el Hospicio Cabañas.

Se representa a un monarca español que viste como un caballero castellano del siglo xvi: traje negro, rígida golilla, capa al hombro. Suele decirse que es Felipe II; pero hay fundamentos para creer que no es un monarca en particular, ni Carlos V ni su hijo —el melancólico monje coronado del Escorial—, sino un retrato compósito de ambos, que figura, casi abstractamente, a la monarquía de los Austria. En ese perfil, se ven los rasgos típicos de los Habsburgo, el prognatismo acentuado, la mirada fría, absorta, apagada. Aquí se sorprende a lo vivo la metáfora visual que usa Orozco. El monarca —o, mejor dicho, la Monarquía de los Austria— sostiene la cruz (la religión) y a su vez la cruz sostiene la corona (la monarquía). La corona del inmenso imperio en que el sol no se ponía parece diminuta en comparación con la enorme cruz.<sup>20</sup>

Aquí podemos ver que la visión de la historia que plantea Orozco tiene un profundo basamento estético, más que un basamento filosófico o político. Orozco no busca denunciar históricamente la Conquista ni desarrollar una filosofía de la historia a través de sus murales; cada uno de los murales, por el contrario, presenta apenas una escena emblemática de situaciones históricas sin resolución. Tomemos, por ejemplo, otros murales que aparecen en el Hospicio Cabañas, como el mural *Hernán Cortes*, *La rueda del tiempo*, *Confusión de las religiones* y *Los dictadores [El desfile obrero]*. La deshumanización que Cortés encarna se sugiere al representarlo como si fue-

<sup>20</sup> Echavarría, Salvador, *Orozco: Hospicio Cabañas*, p. 27.

ra un robot, pues lleva una armadura que en realidad es su cuerpo y con una larga espada atraviesa el cuerpo de un indígena; sobre su cabeza, un ángel igualmente mecánico y a sus pies: dos indígenas yacen mutilados y muertos. Entonces, antes de llevar a cabo una representación realista, Orozco presenta una mecanización de la guerra y de los ideales españoles a través de la figura de Cortés, realizando así un proceso inductivo y no deductivo de los acontecimientos históricos. Es a partir de la figura de Cortés como se puede intuir parte del plan hegemónico y negativo de la Conquista, al igual que la destrucción humana que ésta presupone. El aspecto negativo es el denominador común en *La rueda del tiempo*, la cual simboliza la muerte de épocas pero también la muerte de grupos humanos, pues bajo una gran rueda yacen rostros moribundos. Asimismo, la negatividad queda explícita en *Confusión de las religiones* y *Los dictadores [El desfile obrero]*. Es evidente que los murales que presenta Orozco asumen perspectivas críticas, y dan la opción a que el espectador reconstruya la complejidad histórica a partir de imágenes desafiantes y alegóricas que se presentan a través de una discontinuidad.

Hay dos secciones de esta obra de Orozco que son particularmente simbólicas: dieciséis pequeños murales —que representan artes y oficios— aparecen a lo largo del anillo debajo de la cúpula, y *El hombre en llamas* que domina el espacio interno de la cúpula. Echavarría hace una excelente descripción de estos murales:

- a) Un escultor, que puede ser símbolo del tiempo o de la historia, labra con el cincel y el martillo una cabeza bifronte, quizás la civilización de México, que ofrece dos caras: la autóctona y la hispana.
- b) Un edificio monumental en construcción: figura del noble y antiguo arte de los albañiles y maestros de obra que construyeron templos, pirámides, palacios.
- c) El arte del bajo relieve, inseparable de la arquitectura, obra también de modestos artesanos.
- d) El drama moderno: un personaje sin cabeza —probablemente el actor— vestido de levita, con guantes en la mano, pero sin camisa, aparta un telón. Detrás de él se ve una pintura que figura tal vez la danza.
- e) Un cadáver desollado, vaciado de sus vísceras, transparente como una filigrana, visto en escorzo, representa la anatomía; y una mano que maneja un pincel puede ser figura de la pintura que necesita conocer la estructura interna del cuerpo humano, o también figura del arte capaz de infundir vida a un cadáver.
- f) Este torso se repite casi idéntico en el tablero o). ¿A qué se debe esta repeti-

ción? No, de seguro, a escasez de inventiva. La propia repetición debe tener algún significado. El mismo símbolo se encuentra, además, por tercera vez, en el fresco del crucero del este, en que Orozco representó la confusión de las religiones: allí también, entre las cabezas de dioses y de ídolos, vemos un torso caído [...]

- g) Un muro, tal vez figura de la fundación de las ciudades antiguas y medievales, siempre amuralladas. Es el muro protector, al amparo del cual florecieron la civilización y la cultura.
- h) La navegación en sus principios: una precaria balsa en que un hombre recorre peligrosos mares tempestuosos, casi a nado, con un irrisorio mástil y un pequeño estandarte en la proa.
- i) El murciélago ardiendo simboliza el fin de las antiguas artes fantásticas: la magia, la brujería, los mil engendros de la superstición.
- j) El faro, con su pira encendida en el remate, el faro en sentido propio y figurado: el que ilumina el puerto y muestra los escollos al navegante en los mares del globo y el que cumple la misma misión en los mares del espíritu.
- k) y l) La antigua arquitectura, con sus paredes adornadas de bajorrelieves, en contraste con la arquitectura moderna de viguetas y estructuras de hierro.
- m) La agricultura, la diosa-madre, de cuyo vientre brota gavilla.
- n) La alfarería: dos manos modelando una olla de barro.
- o) Repetición del tema tratado en el tablero f). Y, desde luego, figura muy clara de la escultura.
- p) Una lápida sobre la cual está grabada una X representa a la vez las artesanías funerarias y la pavorosa incógnita de la muerte, el misterio de ultratumba, la linde sempiterna contra la cual se estrella la curiosidad y la ciencia humana.<sup>21</sup>

Como he señalado anteriormente, este anillo se encuentra debajo de la cúpula, y debajo del anillo hay dos guerreros que simulan subir por las paredes de piedra, como si quisieran traspasar el anillo y subir hasta la cúpula, pues uno va subiendo empecinadamente mientras que el otro levanta su cara como si hubiera descubierto la luz al mirar el mural *El hombre en llamas*. Según Echavarría,

son los soldados de la Revolución de 1910 [...] que tuvo carácter mesiánico y debía traer al país el reino de la justicia. El soldado armado de un fusil que le cuelga de la espalda [...] y el otro armado de un machete [...] suben desde el fondo de una trinchera —su miseria— para lanzarse al combate. Ambas figuras extienden sus brazos en actitud de crucifica-

<sup>21</sup> Echavarría, *op. cit.*, pp. 51-55.

dos. Son las innumerables, desconocidas víctimas de esa revolución de la que tanto se esperaba, y a la que Orozco, decepcionado, dio en una hora de desaliento, alguna vez, el nombre de parto de los montes.<sup>22</sup>

Los soldados parecen decir, al observar detenidamente sus actitudes, algo totalmente diferente a lo que anuncia Echavarría. Por un lado, es evidente que los soldados van escalando un muro de piedra, y que su escalada representa la escalada final después de una larga lucha y conquista; no hay nada que explícitamente haga referencia a la Revolución de 1910, lo que pareciera indicar que para Orozco ese ascenso sólo es posible después de una revolución exitosa; es decir, de una revolución genérica. Además, sus cuerpos desnudos también indicarían que el pintor está tomando en cuenta una esencialidad humana, quizá revolucionaria, que va más allá de todas las épocas; por otro lado, sus brazos extendidos no indican de ninguna manera una posición similar a la de la crucifixión, ya que extienden los brazos para apoyarse mejor y poder subir. De alguna manera, estos soldados quieren subir a esas figuras enigmáticas —seguramente las más enigmáticas que Orozco representa en esta obra— pero no quedarse ahí, sino superarlas para seguir ascendiendo y llegar a la cúpula para fusionarse con la dinámica que opera en *El hombre en llamas*. Por otro lado, los tableros del anillo forman parte de la materialidad más inmediata con la que Orozco sugiere la actividad humana, bien sea manual o intelectual. Esta actividad esencialmente humana se presenta como un quehacer arduo y necesario; si alguna categoría marxista puede simbolizar este anillo, es la categoría de trabajo. El trabajo representa la determinación de la realidad humana y, por tanto, de la realidad social; es también una autodeterminación, pues al determinar la sociedad el individuo se determina a sí mismo. Sin embargo, en dicho mural no encontramos pista alguna de que, a pesar de usar la categoría del trabajo como esencialidad humana, Orozco esté sugiriendo que la historia suponga una dialéctica materialista a partir del trabajo. Tanto la discursividad del mural como la significación de este anillo emblemático están fragmentadas, pues la arquitectura del edificio así lo obliga y Orozco se aprovecha de esta fragmentación para no dar nada por supuesto. Pero, el ascenso de los revolucionarios, que debe interpretarse como un ascenso dialéctico y también espiritual, indica que para el pintor estos tableros son también alegorías de la esencia humana cuya historicidad queda superada porque el quehacer es universal y, en ese sentido, atemporal. Orozco no está pensando en un tiempo específico, sino en el trabajo como actividad universal, por ello hay una suspensión de las imágenes de este tablero sobre la totalidad —mayormente— de los murales del Hospicio

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 49.

Cabañas; su suspensión no es casual, es una suspensión temporal y espacial que agudiza la tensión estética que muestran sus tableros, los cuales sirven como rastros de la esencialidad humana que Orozco insiste en resaltar. En este sentido, para el pintor, el Hombre es esencialmente un ser estético; esto es, un ser capaz de transformar la materia y la naturaleza para crear formas y sentidos universales. Esta universalidad, indudablemente, quedará sugerida en *El hombre en llamas*. Éste puede considerarse el primer y último mural de todos los murales que se contienen en el Hospicio Cabañas. El primer mural, porque conceptual y esencialmente es el que llena de humanismo al resto de los murales, es decir, el que dirige y el que imbuje de sentido a los aspectos históricos que prevalecen en *La conquista española de México*. Pero también es el último mural, pues al final las llamas se devoran la totalidad estética y conceptual que se desprende de los murales; así, este mural puede considerarse un principio, pero también un final. Además, desde el punto de vista de la altura, *El hombre en llamas* preside todos los murales, y como indican los soldados revolucionarios, se constituye —a la vez— en una aspiración y en un objetivo final. Si en el resto de los murales del Hospicio Cabañas encontramos un sentido particular enmarcado en la historia, es decir, claramente determinable, *El hombre en llamas* carece de determinación pero, filosóficamente, determina toda la visión de la historia de Orozco. Esta determinación se deriva precisamente porque Orozco, por un lado, escenifica alegóricamente parte de la historia de México, y por otro, no busca representar ninguna perspectiva político-filosófica que esté más allá de la significación estética de los murales. En este sentido, la significación estética es el presupuesto de la obra de Orozco, la cual en sí misma encierra una circularidad metafísica: es hipótesis y conclusión a la vez, pero la conclusión es finalidad y consumación también. La crítica especializada no ha pasado por alto la importancia de este mural ni el posible significado que éste expresa. Para Rochfort, es:

Una propuesta típicamente personal acerca de la historia configurada abajo. La imagen es una metáfora del tema de la lucha social a la vez que una representación de la quimera del ideal. *El hombre en llamas* también es el Cristo resucitado de Darmouth. El uso de estas imágenes es una parte esencial del vigoroso vocabulario de Orozco, que simboliza el abismo abierto entre el mundo de las experiencias vividas y el dominio de lo ideal.<sup>23</sup>

Y para Echavarría:

Sobre el arranque de la cúpula están recostadas tres figuras. La primera duerme, con todo el cuerpo pesadamente adherido a la tierra, en contacto con ella. La segunda, la de

<sup>23</sup> Rochfort, *op. cit.*, p. 116.

un hombre barbado, medita un silencio, con la mirada absorta, vuelta hacia adentro, hacia lo más íntimo y remoto de su conciencia. El tercero contempla con asombro el Universo. Esos tres personajes figuran las tres edades del hombre, los tres estados que definió Comte: la edad teológica, la edad metafísica, la edad positiva [...]. Esos tres hombres, esos tres estados, son solidarios uno de otro. El hombre acostado, primitivo, en contacto con la tierra, y el hombre que medita, filósofo, metafísico, se tocan uno a otro; pero de ellos dos al que se asombra ante el mundo, sale un brazo ambiguo, ambivalente, que no pertenece a ninguna de las figuras y les pertenece a ambas, un brazo que está puesto allí como símbolo de la solidaridad de todas las edades humanas [...] ¿Y el cuarto hombre, ese hombre en llamas que, por su propia combustión, se ha vuelto ingrátido y sube hacia la cúspide, en una prodigiosa ascensión? Este hombre es el espíritu. Es el hombre-antorcha que, con su pensamiento, ilumina el mundo y que, al arder, se consume él mismo para dar luz.<sup>24</sup>

El comentario de Rochfort es poco esclarecedor, mientras que el comentario de Echavarría es sobre todo especulativo, ya que no hay ninguna pista en el mural de esos tres “estados” de los que habla Comte. Además, Echavarría pasa por alto que una de las figuras semeja la figura de un mono, tanto por su rostro como por su cuerpo; de ser así, estaríamos hablando de una dialéctica emblemática que utiliza Orozco en este mural, y no de una dialéctica materialista que se determine a sí misma y que determine el resto de los murales, ya que el paso entre el mono y el hombre es un paso no probado, como lo presupone el “eslabón perdido” que tal vez represente ese brazo “ambiguo” del que habla Echavarría. Por otro lado, la figura del hombre y la del mono están diametralmente opuestas, como tratando de reconocerse y de identificarse entre sí; nada sucede entre ellas sino una búsqueda que, al tratar de entrecruzar sus manos, ya ha ocurrido un proceso de transición —milenario e indeterminado— en medio de la aparición de una figura humana que asciende entre las llamas. El ascenso presupone un estadio superior que no llamaría “espiritual” sino estético, ya que presupone la superación de la ideología y de todas las contradicciones humanas; no obstante, esa superación queda representada de una manera alegórica, en tanto que todo momento estético, por intuitivo y creativo que sea, sólo puede plantearse como posibilidad infinita y no como concreción. Se trata entonces de un fuego que envuelve a este hombre en su ascenso, de significación amplia y compleja; el fuego está representado en el fondo que se consume en llamas en el mural *Hidalgo*, al igual que en el fondo del mural *La rebelión del Hombre*. Para Heráclito, el fuego es principio, movimiento y dialéctica; en la mitología, Prometeo es quien le roba el fuego a Zeus para dárselo a los hombres. Es evidente, entonces, que para Orozco el fuego

<sup>24</sup> Echavarría, *op. cit.*, pp. 55-59.

abarca todas estas significaciones que son, esencialmente, metáforas de la vida humana, pero el esencialismo que contempla el fuego hace pensar que para Orozco la esencialidad humana es atemporal, una especie de tiempo mítico (paziano) sin principio y sin fin, pero desde donde se prefigura toda posibilidad de ser.

## Diego Rivera: el espíritu vanguardista

Los grandes momentos definen la obra de Diego Rivera: el periodo europeo que se caracteriza por la influencia del cubismo,<sup>1</sup> y el periodo americano — que incluye a Estados Unidos— donde el pintor desarrolla una obra muralista social y políticamente comprometida. Aunque en el periodo europeo Rivera fue más que un pintor cubista, ya que se vio influenciado también por la pintura de Cézanne y de Renoir; y en el periodo americanista tuvo vaivenes políticos al adoptar posturas controversiales y muchas veces contradictorias entre sí.<sup>2</sup> Su espíritu vanguardista es el hilo conductor y la constante que subsana cualquier aparente discontinuidad estética o política, y lo que hace dialogar a ambos periodos coherentemente.

<sup>1</sup> Como bien ha señalado Raquel Tibol: “la etapa cubista en la pintura de Rivera comenzó a gestarse en 1912, floreció de 1913 a 1917 y dio sus últimos frutos en 1918. Corriente principalísima en el arte del siglo xx, el cubismo fue iniciado por Pablo Picasso y Georges Braque en 1907 como un expresionismo constructivo que tomaba en cuenta la realidad para conceptualizarla de manera extrema por medio del análisis y la descomposición de las formas visibles. Del futurismo, Rivera tomó el principio de la dinámica y los fenómenos perceptivos simultáneos, o sea, una simultaneidad multisensorial del espacio, donde varias fases móviles influyen entremezcladas, como irradiaciones espaciales de aspecto movedizo, el cual se logra al ordenar en forma radial las líneas de la estructura”. Tibol, R., *Diego Rivera, luces y sombras: Narración documental*, p. 36.

<sup>2</sup> Asimismo, Tibol apunta: “En una personalidad vivaz, contradictoria y, a veces, indescifrable como la de Rivera, con una inteligencia en permanente conflicto, arte y política se entrelazaron con frecuencia o casi siempre de manera estrecha e indivisible [...] Las sucesivas posiciones políticas adoptadas por Rivera (consecuencia quizás de un *individualismo anárquico* no siempre superable) permiten ubicarlo (con todas las incongruencias derivadas de tal situación) como zapatista, leninista, nacionalista, antiimperialista, comunista, trotskista, almazanista, panamericanista, lombardista, stalinista y un luchador por la paz convencido, por fin, de que toda su vida sería un sinsentido si no se reintegraba como militante del Partido Comunista Mexicano”. *Ibidem*, p. 87.

Bajo “espíritu vanguardista” debemos entender al espíritu artístico que promulgaba la libertad estética y social, que predominó durante las vanguardias artísticas europeas. También debemos entender una actitud política que no se desliga del arte, pues lo incorpora tanto en el aspecto de los contenidos como en el aspecto del acto creador y de la producción artística. Se asume así en el arte a través de este espíritu, una política de la representación más allá de la representación de la política. Asimismo, si tomamos en cuenta al *Manifiesto Futurista* (1909) de Marinetti, donde se exhortaba a asumir una estética radical y renovadora, es evidente que el “espíritu vanguardista” es en esencia un espíritu revolucionario. Pero al detenernos en los postulados de este manifiesto se confirma que, aunque se promulgara el amor al peligro, la rebeldía, el movimiento agresivo, la belleza de la velocidad, la lucha, el carácter agresivo de la obra de arte, la destrucción de los museos, las bibliotecas, las academias variadas, y el canto a las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, ese espíritu revolucionario estaba —desde el punto de vista político— pobremente sustentado y era más cercano a la espontaneidad del anarquismo, que a la revolución comunista. Bastaría comparar el *Manifiesto futurista* con el *Manifiesto Comunista* (1848) de Marx y Engels para darse cuenta de que en el primero no hay programa político o filosófico, pues se trataba esencialmente de una postura estética; mientras que en el segundo, encontramos una visión revolucionaria arraigada en la lucha de clases y en una concepción materialista de la historia. Además, el carácter revolucionario del *Manifiesto Comunista* estaba sustentado por un amplio programa político y filosófico.<sup>3</sup>

Lo esencial del vanguardismo artístico eran sus postulados estéticos, mas no así sus postulados políticos; el aspecto político se colaba por añadidura, como el “deber ser” del “espíritu vanguardista”, como pose y no como programa. Es en ese contexto donde debemos ubicar a Diego Rivera, un pintor latinoamericano que se nutrió de las tendencias estéticas de vanguardia en Europa; ahí experimentó con varias escuelas, conoció a los más destacados pintores e intelectuales del momento, como por ejemplo a Pablo Picasso y al crítico Élie Faure, y de esas experiencias desarrolla su propia identidad artística, que profundiza al regresar a México, donde fusiona lo político y lo estético en un contexto latinoamericano. Las aparentes discontinuidades que existen en la trayectoria de Rivera puedan explicarse a partir del “espíritu vanguardista” que encarna, pues lo asume a plenitud; así como Rivera fue ajustando

<sup>3</sup> No obstante, podemos encontrar un eco del *Manifiesto Comunista* en una serie de manifiestos que aparecen como expresión de la vanguardia; pero uno no deja de ser filosófico-político, y otro (o los otros) de tendencia esteticista. Videm Puchner, Martin, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*.

su estilo artístico para asumir el muralismo como su principal forma de expresión, sus diversas posturas políticas deben considerarse maneras de ajustarse a ese “espíritu vanguardista”, más que la adopción de una postura política propiamente dicho. El aspecto “político” de la obra de Rivera, sobre todo al tomar en cuenta su obra muralista, estriba en que el artista aprendió desde muy temprano que la producción artística era un acto de “rebeldía” en contra de las estéticas tradicionales, extensiones del espíritu burgués, y que esa rebeldía tendría también consecuencias en el orden social. Ese acto de “rebeldía” estaría luego dirigido a sí mismo, pues Rivera dejaría de ser un pintor europeizado para convertirse en un pintor latinoamericanista. Como ha señalado Raquel Tibol: “de Rivera debe señalarse que en lo pictórico su etapa temprana fue anacrónicamente europeísta. Debíó vivir casi quince años fuera de México para darse cabal cuenta de ello”.<sup>4</sup> Ese acto de rebeldía, al igual que la posterior asunción del marxismo, confirma la esencia de su espíritu: un espíritu vanguardista.

Desde su llegada a México en 1921, Rivera desarrolla una intensa actividad artística.<sup>5</sup> En 1922 comienza a trabajar en su primer mural, *La Creación*, en la Escuela Nacional Preparatoria. Ese mismo año funda, junto a destacados pintores, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y se afilia al Partido Comunista Mexicano. En 1923 comienza a pintar los murales de la Secretaría de Educación Pública y al año siguiente, en 1924, lo hace en la Universidad Autónoma Chapingo.

En 1929 comienza los murales del Palacio Nacional en la ciudad de México, y los del Palacio de Cortés en Cuernavaca; estos últimos murales fueron comisionados por el embajador estadounidense Dwight Morrow. Ese mismo año, sería expulsado

<sup>4</sup> Tibol, Raquel, *op. cit.*, p. 31.

<sup>5</sup> Recordemos, sin embargo, que en sus primeros dos años en México, Rivera siguió siendo un pintor tradicional, y en busca de una expresión propia. Como ha señalado Patrick Marnham: “for the first two years after his return from Mexico he [Diego Rivera] remained essentially a traditional artist. In the Salon d’Automne of 1911 he showed the two views of Iztaccihuatl he had painted in Amecameca that spring. Room 8 of that autumn’s Salon contained a famous Cubist room whose pictures were attacked by some of the most notable critics of the day, but the controversy does not appear to have interested Rivera”. Marnham, P., *Dreaming with his eyes open: A Life of Diego Rivera*, p. 89. Y con respecto a su compromiso político advierte: “If Rivera returned to Mexico with his artistic plans set, his political ideas were less formed. He realized that he was entering a postrevolutionary situation; he was familiar with the slogans of Lenin and Marx. But his commitment was unformed and more emotional than anything else. The majority of French Socialists had joined Moscow’s Third International in December 1920, so forming the Parti Communiste Français, but Rivera seems to have been completely uninterested. Free spirits such as Faure in September 1919 signed a manifesto against Allied intervention in Russia, but Rivera did not. He talked to Ehrenburg about going to Moscow but again did nothing practical in this direction”, *Ibidem*, pp. 151-52.

del Partido Comunista Mexicano. En 1930 viaja a Estados Unidos para iniciar los trabajos en los murales de San Francisco, los cuales termina en 1931, y en 1932 comienza a pintar los murales de Detroit, los cuales termina en 1933. Posteriormente, viaja a Nueva York a pintar un mural en el Rockefeller Center, pero tras descubrirse que el mural contenía el rostro de Lenin, es destruido en 1934.<sup>6</sup>

Si volvemos al punto del “espíritu vanguardista” de Rivera, éste se hace presente de dos maneras: 1) mediante la ruptura con el europeísmo para desarrollar así una estética latinoamericana al representar realidades mexicanas, y 2) mediante la representación de distintos aspectos de la modernidad (la máquina, la tecnología, la metrópolis, entre otros), al igual que lo hicieron los vanguardistas europeos con su entorno, pero esta vez en suelo estadounidense. Es necesario destacar que Rivera realiza estas actividades antes de 1937, fecha en que Trotsky llega a México y a partir de la cual Rivera se declara propiamente trotskista. No obstante, no sería necesario hacer énfasis en su trotskismo para darnos cuenta de que el arte de Rivera no iba a seguir ningún programa político, y si lo seguía era sólo el que se pudiera desprender a partir de los aspectos alegóricos de su obra. Además, el haber aceptado las comisiones en el Palacio Nacional, por parte del gobierno, y las de Cuernavaca por parte del embajador estadounidense Morrow, también demostrarían que Rivera no buscaba transformar política o socialmente a la sociedad, sino adaptarse como artista —incluso teniendo una conciencia política diferente— dentro de su entorno político.

Además de aprender de las vanguardias europeas para incorporarlas a su saber artístico, Rivera se dio cuenta de que su estilo cubista estaría siempre en competencia con el cubismo de Picasso, de quien luego se distancia. Como ha señalado Raquel Tibol, citando al escritor mexicano Martín Luis Guzmán: “fue el cubismo donde Rivera descubrió el camino de regreso a Anáhuac, su tierra natal”.<sup>7</sup>

Rivera debutó como cubista en el Salón de Otoño de 1913. Expuso entonces *La niña de los abanicos*, *Muchacha con alcachofas* y una *Composición* con el asunto de la adoración de la Virgen y el Niño. Cabe recordar que la primera colectiva de cubistas se vio en el Salón de los Independientes en 1911. La primera individual de Rivera cubista se presentó del 21 de abril al 6 de mayo de 1914 en la galería de Berthe Weill (Victor Massé 25), quien se vanagloriaba de dar oportunidad a los talentos desconocidos, y así lo expresó en el texto para el catálogo: Presentamos aquí a los *amateurs de jeunes* al mexicano Diego M. Rivera, a quien han tentado las investigaciones del cubismo. Pero los *amateurs de jeunes*, en tanto historiadores del cubismo —con excepción de Ramón Gómez de la Serna— no se dieron por

<sup>6</sup> Para una cronología completa de Rivera, véase Patrick Marnham, *Dreaming with his Eyes Open: A Life of Diego Rivera*, pp. 321-326.

<sup>7</sup> Tibol, R., *op. cit.*, p. 42.

enterados de la nueva presencia artística del mexicano. Rivera no se contó entre los cubistas dignos de ser tomados en cuenta. ¿Ignorancia? ¿Soberbia? ¿Chovinismo europeísta? Seguramente un poco de todo y bastante mezclado.<sup>8</sup>

La experiencia europea hizo que se reafirmara en Rivera un latinoamericanismo que no había desarrollado y que tampoco sabía que podía desarrollar.<sup>9</sup> El espíritu vanguardista de Rivera también lo hace asumir una actitud política, pero al no poseer una esencia teórica y filosófica, esta actitud se convierte en una extensión de su dimensión estética. Como ha señalado el filósofo Sánchez Vázquez:

Como todo artista, Diego Rivera guía su práctica por ciertas ideas, creencias, valores, normas o ideales estéticos que constituyen su poética o ideología estética. Con base en ella podríamos deducir una estética riverina implícita en su obra. Pero a veces, como han dicho otros artistas del pasado, y sobre todo de nuestra época, Rivera vuelve su mirada sobre sí mismo y medita sobre su propia actividad. Deja entonces una serie de textos (verbales o escritos) en los que arroja cierta luz sobre el modo como concibe, produce, valora o justifica su arte. En ninguno de los dos casos apuntados —tanto si se trata de ideas estéticas encarnadas en su obra o de ideas formuladas en sus textos—, Rivera se sitúa en un plano propiamente teórico. O sea, en el de la explicación y fundamentación objetiva de su práctica pictórica. No estamos, pues, ante una teoría que permita hablar de una estética riverina, sino ante un conjunto de ideas, descripciones o valoraciones en las que se transparentan las intenciones artísticas de Rivera, sus ideales estéticos, las convenciones que adopta y los argumentos a que recurre para justificar su concepción del arte, así como la existencia y validez de su obra. En sus textos hallamos su ideología estética, pero tratándose de un pintor que tiene, a su vez, una vigorosa personalidad política, esa ideología tiene siempre un trasfondo político.<sup>10</sup>

Más adelante, sigue Sánchez Vázquez:

¿Cuáles son, pues, las ideas estéticas que Rivera nos ha dejado y hasta qué punto han sido fecundadas por el pensamiento marxista que inspiraba su praxis política? Precisemos

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>9</sup> Años después, en su autobiografía, dirá que la universalidad se alcanza a partir de la nacionalidad. En sus propias palabras: “Hoy sé que quien aspira a ser universal en su arte debe sembrar en su propio suelo. El gran arte es como un árbol que crece en un lugar determinado, y tiene su tronco, sus hojas, sus retoños, sus ramas, sus frutas y sus raíces propios. Cuanto más nativo es el arte más pertenece al mundo entero, porque el arte está arraigado en la Naturaleza. Cuando el arte es verdad, es uno con la Naturaleza. Este es el secreto del arte primitivo y también del arte de los maestros — Miguel Ángel, Cézanne, Seurat y Renault—. El secreto de mi mejor trabajo es que es mexicano”. Rivera, D., *Mi arte, mi vida*. 1960, p. 50.

<sup>10</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, “Claves de la ideología estética de Diego Rivera”, en *A tiempo y des-tiempo: Antología de ensayos*, 2003, p. 206.

desde el primer momento que no es mucho lo que encontramos acerca de sus encuentros con el pensamiento de Marx. Su biógrafo, Bertram Wolfe, escribe que en sus años juveniles en España Rivera “trabó conocimiento por vez primera con la obra de Marx” en un pequeño volumen de *El capital*, y agrega que “aunque decidió ponerse a estudiar *El capital* [...] no tuvo el ánimo suficiente para leerlo”. No creemos que la situación cambiara radicalmente en los años posteriores, incluso en aquellos de más intensa militancia política, aunque [...] no faltan en sus textos algunas referencias a *El capital*. A falta de un inventario de las lecturas de Diego Rivera, hay que suponer que su formación marxista — más ideológica que teórica — se nutría de las ideas filosóficas, económicas y políticas que circulaban a la sazón, como artículos de fe, entre militantes y simpatizantes comunistas. Por lo que toca a las cuestiones artísticas, sus referencias a Marx y al marxismo son más escasas aún.<sup>11</sup>

Aunque Sánchez Vázquez demuestra que Rivera dista mucho de asumir una postura teórica dentro del marxismo, sí reconoce *grosso modo* que el pintor es marxista si tomamos en cuenta su visión con respecto al arte como fenómeno social, como mercancía y como escenificación de ideologías. Más aún, a pesar de identificar “desfallecimientos y contradicciones”, en las posturas del pintor afirma que “lo que domina en sus ideas estéticas a lo largo de los textos [...] es su empeño en conjugar en el arte la intención ideológica y la calidad estética, y en el artista, su voluntad de servir y la libertad de creación”.<sup>12</sup> En este sentido, el marxismo de Rivera se fundamenta en su visión parisina que relaciona al arte como un instrumento de la libertad y, aunque reconoce la función ideológica del arte, es más claro observar en el muralismo de Rivera un coqueteo con la ideología, más que la necesidad imperiosa de imponer la ideología por encima del aspecto estético de la obra. Por esta razón, Rivera encontró en el trotskismo una filosofía estética general que, aunque se encontraba dentro de las filas del marxismo, esgrimía una crítica al ala más conservadora del marxismo en ese momento: el stalinismo. El trotskismo le permitió a Rivera — aunque momentáneamente porque se reincorpora al Partido Comunista Mexicano antes del XX Congreso del PCUS, donde Nikita Krushchev denuncia los abusos de Stalin— conciliar su vanguardismo político con su vanguardismo estético, siendo este último, el que dejó mayores frutos.<sup>13</sup> El “espíritu vanguardista” de Rivera se re-

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>13</sup> Sobre este punto, Raquel Tibol dice: “Fue en los años de su militancia trotskista cuando Rivera defendió la libertad absoluta del artista. Antes y después estaría por el compromiso político sin coerciones burocráticas. La cuestión de la pintura en el nuevo orden social le preocupaba desde sus años en París, cuando junto con los exiliados rusos tejían suposiciones y utopías. En 1932 analizó con bas-

fuerza cuando en 1925, tres años después de pasar a ser miembro activo del Partido Comunista Mexicano, le pide al Partido que lo exima de sus obligaciones como militante para dedicarse a la pintura. En la narración documental que hace Tibol, Rivera dijo: “Es más útil mi labor como pintor que la que podría ejecutar como miembro militante del Partido; pido al Comité Nacional de él se me considere, en lo adelante, como simpatizante y no como miembro activo del Partido”.<sup>14</sup>

Cuando Rivera viaja a la URSS como invitado especial al décimo aniversario de la Revolución rusa es testigo de las luchas políticas internas entre los bolcheviques y la facción trotskista. Además, estaba en Moscú cuando Trotsky fue proscrito a Alma-Ata. En consecuencia, todos estos factores contribuyeron a que Rivera, en 1938, junto con André Breton escribiera un artículo titulado “¡Por un arte revolucionario independiente!”, “pero con importante participación de Trotsky”.<sup>15</sup> En este artículo, Rivera y Breton esbozan una concepción de un arte que se produzca sin intervención del Estado o partido alguno, pero que, al mismo tiempo, no deje de ser político:

Al defender la libertad de creación no tratamos, en modo alguno, de justificar el indiferentismo político, y que está muy lejos de nuestra mente el querer resucitar un arte supuesto ‘puro’ que, ordinariamente, sirve a los fines impuros de la reacción. No. Tenemos una idea demasiado alta de la función del arte para negarle influencia sobre la suerte de la sociedad. Estimamos que la tarea suprema del arte en nuestra época es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. Sin embargo, el artista sólo puede servir en la lucha emancipadora si se ha penetrado subjetivamente de su contenido social e individual, si ha llevado a sus nervios el sentido y el drama de aquélla y si trata libremente de dar una encarnación artística a su mundo interior.<sup>16</sup>

La obra que Rivera había desarrollado hasta entonces, así como la posterior, demuestran que estas ideas tuvieron en realidad un impacto mayor como crítica ideológica, que como creación artística. Esto es, Rivera nunca deja de ser un pintor de “espíritu vanguardista” porque nunca aplica un programa marxista a su obra; ésta refleja siempre la imaginación de un pintor que nunca olvida que el acto creador está por delante de las acciones políticas. Es ese “espíritu vanguardista” el que

---

tante ecuanimidad para la revista *Arts Weekly* la situación de los artistas en la Unión Soviética. Se refirió a la incomprensión y al mal gusto burgués e individualista de los funcionarios soviéticos, pero consideraba que las masas rusas habían hecho bien en rechazar las formas incomprensibles del arte ultramoderno”. Tibol, R., *op. cit.*, p. 95.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>16</sup> Tibol, R., *Documentación sobre el arte mexicano*, p. 87.

lo inclina hacia el mundo alegórico, y el que lo hace aceptar importantes contratos de murales en Estados Unidos, dejando de lado lo que ese país representaba políticamente para México y lo que ese dinero podría significar para un pintor revolucionario.

## La alegoría de la historia

Toda representación de la historia corresponde a una concepción teórica o filosófica de la misma. Recordemos que la historia es la selección de eventos que adquieren significación y validez a través de su escritura, registro o documentación; pero más allá de esa discursividad, la historia también es el movimiento humano en el tiempo. Es de destacar que la primera visión de la historia se ciña a los procesos discursivos, metodológicos y hermenéuticos propios del trabajo del historiador, mientras que la segunda visión corresponda al aspecto socio-antropológico del tiempo humano. Aunque la pintura puede acceder a la representación de la historia en ambos aspectos, tiene siempre la limitante de no poder expresar el pasado con la misma riqueza discursiva que lo hace el historiador, por lo que puede hacer uso de su libertad estética para acceder a ese pasado no de manera discursiva o antropológica, sino de una manera realista, antirrealista, surrealista o alegórica. Si tomamos en cuenta la serie de murales de Chapingo, la Secretaría de Educación Pública, el Palacio Nacional y el Palacio de Cortés, es evidente que Diego Rivera no sólo reafirma una clara mexicanidad sino que inaugura también una etapa historicista en su pintura. No obstante, para la representación de la historia, Rivera se vale más de la alegoría que de la discursividad, o antropología de la historia; además, el uso de la alegoría lo volverá a conectar con su “espíritu vanguardista”. Asimismo, esta serie de murales reviste una importancia particular, ya que fueron elaborados después de que regresara a México y se declarara marxista.

El marxismo de Rivera, como he querido demostrar más arriba, no es un marxismo desarrollado ni teórica ni estéticamente; se trata más bien de una postura artística que absorbe del marxismo rasgos muy generalizados. Aunque en su participación política y en sus escritos, podemos encontrar a un Rivera claramente marxista; en la pintura, ese Rivera es más difícil de definir; no se apoyó en el marxismo para pintar, sino que fue desde la pintura donde adquirió una conciencia política marxista. Por tal razón, sería prácticamente imposible descifrar el marxismo en la pintura de Rivera, incluso si ese marxismo en algún momento fue ortodoxo para luego pasar a un marxismo de corte trotskista, y luego volver a

convertirse en un marxismo militante. Esos titubeos filosóficos comprobarían, una vez más, que entre la política y la estética, es ésta la que constituye una constante más precisa en la obra de Rivera. Sin embargo, Rivera deja que su obra se nutra de algunos rasgos generales del marxismo, sin que esto constituya, en esencia, su determinación. Estos rasgos generales son: la representación de la masa (el pueblo como actor de la historia), la prevalencia del interés común sobre el interés particular, el realce del signo ideológico (la hoz y el martillo) y la dialéctica de la historia aunada a una concepción materialista de la historia, pero concebidas, de una manera muy general. Marx y Engels precisan cómo se conforma esa materialidad en la historia; se trata de una materialidad dialéctica que involucra la relación del individuo con la naturaleza y la sociedad, para forjar el orden social y forjarse a sí mismo, pero no desde la idea o la imaginación, sino desde la base material:

Los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres son reales y actuantes, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él corresponde, hasta llegar a sus formaciones más amplias. La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres es su proceso de vida real. Y si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico [...] No se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida. También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales. La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. Desde el primer punto de vista, se parte de la conciencia como del individuo viviente; desde el segundo punto de vista, que es el que corresponde a la vida real, se parte del mismo individuo real viviente y se considera la conciencia solamente como *su* conciencia.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Marx, Carlos y Federico Engels, *La ideología alemana*, pp. 25-26.

Y más adelante leemos:

La primera premisa de toda existencia humana y también, por tanto, de toda historia, es que los hombres se hallen, para 'hacer historia', en condiciones de poder vivir. Ahora bien, para vivir hace falta comer, beber, alojarse bajo un techo, vestirse y algunas cosas más. El primer hecho histórico es, por consiguiente, la producción de los medios indispensables para la satisfacción de estas necesidades, es decir, la producción de la vida material misma, y no cabe duda de que es éste un hecho histórico, una condición fundamental de toda historia, que lo mismo hoy que hace miles de años, necesita cumplirse todos los días y a todas horas, simplemente para asegurar la vida de los hombres.<sup>18</sup>

La concepción materialista de la historia es uno de los puntos centrales del marxismo y es lo que la distancia de otras filosofías de la historia. A partir de esta concepción, podemos también deducir dos aspectos fundamentales del marxismo: la historia como proceso dialéctico y la categoría de trabajo. Aunque Rivera no atiende la dialéctica histórica o filosófica como lo hace Siqueiros, sí podemos observar que al menos maneja una idea general del movimiento social o biológico, como lo hace en Chapingo. También se ocupa de la materialidad de la vida y de la categoría de trabajo, como lo hace en la Secretaría de Educación Pública; pero no podemos reducir los aspectos generales del marxismo —que aquí hemos mencionado— a categorías hermenéuticas de la pintura de Rivera, ya que su estética es esencialmente desbordante. Si por un lado, puede tener puntos de coincidencia con el marxismo, con el realismo o con el vanguardismo, en general, la obra de Rivera no acepta reducciones esquemáticas. A esto debemos agregarle que el aspecto de la alegoría es una cualidad que recorre toda la obra de Rivera, por lo que el artista mismo supera cualquier determinación que el marxismo le pudiera otorgar.

Los murales en la Universidad Autónoma de Chapingo se conforman por dos grandes grupos, donde la historia es tratada de una manera peculiar, pues en ellos Rivera no busca una representación realista o ideológica, sino esencialmente alegórica. El primer grupo está compuesto por la serie de murales que representan las cuatro estaciones, seguidos de *El mal gobierno*, *El buen gobierno*, *El reparto de tierras* y *El saludo del campesino y el obrero*. Como ha señalado Rochfort:

Si los frescos de Rivera en la Secretaría de Educación presentan un amplio panorama social y político del pueblo mexicano, entonces la serie de murales que pintó en la capilla y el edificio administrativo de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo en el Estado de México entre 1925 y 1926 representa un aspecto particular de dicho panorama:

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 26.

el de la revolución agraria de México [...] Para Rivera el tema de la tierra también representaba un lazo con los orígenes históricos, culturales y políticos de los indígenas y campesinos mexicanos, a quienes había representado en muchas de las obras de los patios del Trabajo y de las Fiestas en la Secretaría de Educación como una encarnación de la verdadera naturaleza de la identidad mexicana.<sup>19</sup>

Para muchos resultaría verdaderamente sorprendente que un tema tan importante como el de la revolución agraria —a la luz de la Revolución mexicana y en el contexto del nacimiento del muralismo mexicano— no fuera tratado por Rivera a través de un realismo más fácilmente comprensible, sino que se abocara a armar una serie de cuadros simbólicos sobre dicha revolución. En las cuatro estaciones encontramos figuras humanas y situaciones que, por su descontextualización y carencia de referencia, se hallan paralelos a la historia. Las figuras humanas son esencialmente simbólicas, a través de ellas se intuyen aspectos humanos no concretos. En palabras de Tibol:

Bajo los símbolos muy sencillos de las estaciones, aparecen varios grupos de campesinos, con preponderancia de mujeres. De un lado *Verano* y *Primavera*, del otro *Invierno* y *Otoño*. En el *Invierno* se ve al campesino que ha sabido juntar a tiempo su haz de trigo, y a sus pies, arrodillado y de perfil, el primer desnudo femenino de los muchos que Rivera habría de pintar en la ENA. En el *Otoño*, bajo un sol de alfarería popular, un tríptico de tehuanas conforma un triángulo asimétrico. Como Chapingo fue en buena medida un laboratorio de pruebas, no podía faltar otro de los asuntos predilectos de Rivera: la vendedora de alcatraces, colocada bajo la *Primavera*, con sus vientos de ‘febrero loco y marzo otro poco’. Al fin el *Verano*, mujer en una nube, que regará con lluvia generosa la siembra del campesino. Aquí también un desnudo femenino que, como el del otro tablero, tiene connotación de tierra feraz, en metáfora delicadamente erótica.<sup>20</sup>

En el resto de los murales de este grupo Rivera desarrolla patrones alegóricos a través de su pintura, lo que hace que tanto los aspectos políticos como los aspectos históricos pierdan crudeza e intención ideológica, pues son presentados poéticamente. Por ejemplo, en *El saludo del campesino y el obrero* (o *Alianza obrero campesina*) encontramos un mural donde hubiéramos podido imaginarnos que tanto el obrero como el campesino estarían representando la base de la transformación social; más bien, aquí encontramos sus caricaturas, pues se muestran apacibles y desprovistos de cualquier conexión con el contexto histórico y socio-político. Asimismo, el obre-

<sup>19</sup> Rochfort, D., *op. cit.*, p. 67.

<sup>20</sup> Tibol, R., *Los murales de Diego Rivera: Universidad Autónoma Chapingo*, p. 44.

ro y el campesino tienen de trasfondo dos escenas que, aunque son sustancialmente diferentes, podría decirse que se presentan igualmente mediante su idealización. Por un lado, encontramos a ocho indígenas —cuatro de un lado y cuatro del otro— portando cada uno de ellos varios instrumentos: un compás, un tubo de ensayo, un microscopio y un pliegue en forma de caracol (lado izquierdo); y una planta, una piedra, una vasija y un disco (lado derecho). Los indígenas están flotando sobre una nube, y en medio de ellos encontramos a un santo que, con sus brazos extendidos, dirige y bendice la escena. La otra escena la encontramos a la base del mural: un cuadro pastoril y bucólico, donde figuras humanas diminutas labran la tierra en las afueras de un pueblo. El aspecto alegórico del mural es tan predominante, que resulta imposible establecer una relación directa entre las figuras centrales, el obrero y el campesino, con las figuras flotantes y la escena pastoril. Para ello, Rivera se vale de una inscripción que aparece en la parte superior del mural que dice: “Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres”, y la hoz y el martillo que llevan el campesino y el obrero, respectivamente. Si no fuera por estos últimos elementos que le otorgan al mural una significación un poco más precisa; si se quiere, terrenal, podríamos decir que guarda relación con su primer mural: *La Creación*; pues de entrada encontramos la necesidad de proponer un orden celestial a la luz de una organización simétrica de los cuerpos indígenas. Vemos así que la filosofía política que se desprende de la alianza obrero-campesina de la escena, suprime totalmente la cualidad terrenal para sugerirle al espectador que esa alianza genera —más allá de la historia— una estética de lo sublime a través de las alegorías que se proponen.

En la imagen idealizada de *El reparto de tierras* (1924), el aspecto alegórico también está presente. Aquí vemos a un gran grupo de campesinos vestidos impecablemente de blanco y que están congregados alrededor de otro grupo de hombres que está llevando a cabo dicha repartición. De manera resaltante, los campesinos se muestran pasivos y conformes con el acto al que acuden; al fondo divisamos unas montañas y un pueblo sin ninguna referencia concreta. Asimismo, *El mal gobierno* y *El buen gobierno* construyen un significado que gira alrededor de la oposición física, es decir, del lugar que ubican, ya que se encuentran diametralmente opuestos el uno del otro, pero también de la manera alegórica en que lo bueno y lo malo es representado. En la descripción de Tíbol, leemos:

Están contruidos como dilatados paisajes que se abren en triángulo desde el corto espacio que en la base de la composición dejan dos figuras reclinadas: la madera y el telegrafista. Como gracioso homenaje a las artesanías regionales, el telégrafo está contenido en una cajita de Olinalá. En la pared opuesta los espacios equivalentes están ocupados por dos campesinos abatidos por la desocupación y la miseria. En *El mal gobierno* todo es

desorden, represión, descuido y militarismo. En *El buen gobierno*, el campo y la ciudad, el desarrollo industrial y el agrario se distribuyen de manera concertada y racional. Rivera regresó al tablero de *El buen gobierno* en 1946 para pintar en un nicho de la derecha al presidente Obregón con su secretario de Agricultura y Fomento, Ramón P. Denegri. Y en el nicho de la izquierda al presidente Ávila Camacho con su secretario de Agricultura y Fomento, Marte R. Gómez.<sup>21</sup>

Los dos murales hacen evidente que Rivera está tratando de crear un cuadro de oposiciones, entre el bien y el mal, entre el progreso y el atraso, que es también un cuadro de oposiciones políticas, pues una escena indica desorganización, y la otra indica los avances de la revolución. Este cuadro de oposiciones dista mucho de generar una oposición dialéctica de contrarios, las oposiciones se presentan como oposiciones rudimentarias, es decir, de una manera no dialéctica. Las razones para crear estas oposiciones rudimentarias son dos: 1) debido a que inmediatamente después de la Revolución Mexicana, el país se hallaba sediento de educación en una sociedad poco educada, un mural que presentara cuadros esquemáticos de este tipo haría posible educar al pueblo fácil y rápidamente, sin exigirle una educación formal avanzada. Pero, por otro lado, 2) este cuadro también muestra la concepción dialéctica (marxista) de Rivera, de ser así, se trataría de una concepción demasiado esquematizada y genérica del marxismo. Dichos murales, así como el resto de murales que Rivera pintó en su vida, confirman que no intentó adaptar ningún tipo de estética marxista a su muralismo, y si existen atisbos de esta estética, es porque Rivera incorpora la reverberación de esta filosofía y sus gruesos esquemas, para aludir al hecho filosófico tangencialmente. A través de la alegoría, Rivera resolverá la complejidad del hecho filosófico que la asunción de una estética marxista presupone; vemos así que la estética riveriana pueda asociarse más fácilmente con la creación de una estética mexicana a partir de diversas escuelas europeas, y a partir de la urgencia del contexto social para afirmar dicha estética. Rivera encontró en el marxismo una manera de ser mexicano, pero esa manera de ser mexicano no necesariamente hizo posible que el marxismo se asumiera plenamente en su pintura.

La otra serie de murales que Rivera pintó en Chapingo fue llevada a cabo en la antigua capilla, hoy conocida como “capilla riveriana”. Tanto el actual nombre de la capilla, como la disposición de alguno de sus murales evidencian la influencia de Miguel Ángel y su capilla Sixtina, lo cual constituye otro elemento de juicio para reafirmar que Rivera buscaba recrear su tema con un estilo propio, más que con una filosofía revolucionaria. Al referirse a esta serie de murales, Tibol dice que en ellos

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 45.

Rivera “se liberó de lo anecdótico y se entregó intensamente a la invención de alegorías con la más plena y gozosa sinceridad espiritual, alcanzando una poética visual del más alto rango”.<sup>22</sup> Aunque Tibol piensa que en la primera serie de murales, Rivera puso el énfasis en lo narrativo y en esta serie en lo simbólico. He demostrado que es precisamente lo simbólico lo que crea el hilo conductor de esta gran obra. Pero, indudablemente, en la “capilla riveriana” el aspecto de las alegorías aparece mucho más desarrollado, además de presentarse de una manera mucho más compleja, pues Rivera conjuga proporcionalmente lo político, lo erótico y lo poético en un mismo espacio aprovechado al máximo. Asimismo, el diseño de la capilla contribuyó a darle a los murales una organización específica, pues éstos adoptan su forma.

En la capilla riveriana, la tierra también es uno de los temas centrales y ésta aparece en toda su multiplicidad: la tierra es naturaleza, materialidad, mujer, madre, sexo, fertilidad, comida, ciclo, vida y revolución. Esta multiplicidad permite que podamos concebir esta serie de murales como un todo integrado cuya finalidad queda resumida en el mural de fondo: *La tierra fecunda*, donde culmina el recorrido del espectador; pero la riqueza visual de la serie hace igualmente posible que concibamos varias de sus partes como un todo en sí mismo. En la parte izquierda de la capilla (nivel inferior) encontramos cinco murales, los cuales simbolizan el “desarrollo social”: *El agitador*, *Formación de los líderes revolucionarios*, *Organización del movimiento agrario*, *Continúa renovación de la sangre revolucionaria* y *Triunfo de la revolución*. En la parte derecha (nivel inferior), encontramos también cinco murales, los cuales simbolizan el “desarrollo biológico”: *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra*, *Fuerzas subterráneas*, *Germinación*, *Maduración* y *La abundancia de la tierra*. Esta organización temática dual sugiere que Rivera tenía una idea general del materialismo dialéctico, pues asocia el desarrollo social con el desarrollo biológico. Un desarrollo que tiene una base material bien sustentada y que lleva inmanentemente los instrumentos para el cambio y el progreso. No obstante, los paneles del “desarrollo biológico” presentan de una manera mucho más clara esa noción de progreso y devenir que encontramos en la naturaleza; al mismo tiempo, Rivera logra presentar estas ideas a la luz del ideal de cambio propuesto por la Revolución mexicana pues en el primer panel, *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra*, vemos que las imágenes de Emiliano Zapata y Otilio Montaña sirven para volver a *sembrar* los ideales de esa revolución. Como ha dicho Tibol: “bajo la tierra, por medio de un corte transversal, se ven los cadáveres de esos líderes de la revolución agraria envueltos en sendos sarapes rojos. Sobre ellos, en la superficie de la tierra, fructifica el maíz. Una gran flor hace marco a la ventana circular. El simbolismo es claro: la inmolación de los luchadores

<sup>22</sup> Tibol, R., *Diego Rivera, luces y sombras*, p. 191.

no ha sido en vano, ellos fecundan las cañas de maíz, alimento milenario del hombre americano”.<sup>23</sup> La manera como Rivera ejecuta esta idea llama poderosamente la atención, ya que el signo político queda totalmente mitigado a través de la idea de renovación de los procesos sociales mediante los procesos naturales. El resto de los murales de esta serie, haciendo el recorrido hasta *La abundancia de la tierra*, refuerzan esa idea de fertilidad —primordialmente— a través del cuerpo femenino.

En la sección de murales que comprende el “desarrollo social”, observamos la intención de representar el desarrollo como progreso. Como no se trata de un progreso alcanzado espontáneamente, Rivera inicia la serie con el mural *El agitador*, donde encontramos a un líder que se alza sobre un grupo para denunciar las injusticias y provocar un cambio revolucionario, el cual trae como corolario la victoria, representada en el *Triunfo de la revolución*.<sup>24</sup> De entrada podríamos pensar que Rivera está representando un cambio dialéctico, que se hace posible a través de los murales intermedios, *Formación de los líderes revolucionarios*, *Organización del movimiento agrario* y *Continúa renovación de la lucha revolucionaria*, pero en esta serie de murales el pintor mexicano no logra representar la dinámica social, es decir el movimiento, con la misma fluidez y sugerencia como lo hace en la sección del “desarrollo biológico”. Por el contrario, en el “desarrollo social” encontramos escenas esquematizadas de un proceso social sin referencia histórica alguna, lo que indirectamente hace que los individuos tampoco puedan pasar a ser actores o incluso personajes de la historia, pues desde el comienzo son partícipes de una alegoría social; al ser personajes de una alegoría, estos individuos quedan desprovistos de la materialidad necesaria para hallar en ellos una conexión verdadera con la realidad; de ser así, el cambio social que se sugiere sólo podría explicarse a través de una visión idealista (o idealizada) de la historia. En esta alegoría, la revolución apenas se muestra como la con-

<sup>23</sup> Tibol, R., *Chapingo: guía de murales*, p. 35.

<sup>24</sup> Tibol ha hecho una buena descripción de esta serie de murales y que debemos tener presente: “En la segunda etapa de la *Trilogía de la Revolución* se sacuden y despiertan todos los órdenes sociales, se lucha por todos los medios todo se sacrifica para alcanzar el bien común. En el medio punto un puño se levanta en actitud combativa. La muerte del campesino marca la plena floración del movimiento social. Su cadáver es velado por cinco campesinos con cananas cruzadas sobre sus pechos, algunos de ellos heridos en combate, las cabezas descubiertas, los sombreros en sus rudas manos. Tres mujeres arrodilladas, totalmente cubiertas por sus mantos, ocultan el llanto. Aquí la simplificación geométrica tiene un instante de culminación. Sobre la tierra que fluye como un río, las formas redondas parecieran girar en su estatismo. Roja la mortaja, roja la sangre que escurre por el rostro del cadáver, roja la bandera y rojas las flores de la ceiba frondosa. La *Trilogía de la Revolución* culmina en el ideal realizado. El obrero, el campesino y el soldado han comenzado ya a construir un nuevo orden y se solazan en la convivencia familiar y en la fraternidad. En el medio punto la mano se abre en actitud vigilante”. *Ibidem*, p. 33.

clusión de un proceso, pero no se representan —ni figurativa ni conceptualmente— los elementos que han hecho posible dicha revolución; por esta razón, es imposible hallar el hilo de continuidad en esta serie de murales, ya que en definitiva Rivera ha sustraído la materialidad que hace posible la dialéctica de la historia. Recordemos que, para el pintor, “los frescos de Chapingo eran esencialmente un canto a la tierra: a su profundidad, belleza, riqueza y tristeza”.<sup>25</sup> En este sentido, el “canto” crea un aura alegórica, es decir: poética.

Al observar la relevancia del efecto poético y alegórico de toda esta serie de murales, es evidente que el aspecto político no constituye su raíz fundamental. Más aún, en los murales de Chapingo, el aspecto innovador y creativo demuestra que Rivera no esperaba hacer propiamente una pintura revolucionaria, sino una revolución artística en su pintura. En este sentido, Sánchez Vázquez nos ha iluminado al decir que: “lo que estaba claro para Rivera era, en definitiva, que crear un arte revolucionario no era asunto puramente ideológico, de búsqueda del gran tema o de la tendencia que asegurara su grandeza, sino también cuestión de forma, de renovación de los medios de expresión. Vemos, en suma, que al abordar el problema de las relaciones entre arte e ideología, entre arte de clase y valores estéticos o entre arte revolucionario y las masas, Diego Rivera muestra una sensibilidad y una visión intelectual que no era frecuente entre los teóricos marxistas de su tiempo”.<sup>26</sup> Así, la centralidad del tema de la tierra se asume como posibilidad poética, más que como realidad política, y son tres grandes murales los que expresarán esa posibilidad: *La tierra dormida*, *La tierra oprimida* y *La tierra fecunda*. Los tres murales tienen en común que presentan lo sublime y erótico del desnudo femenino como pura potencia estética; en el primero, el cuerpo yace tendido sobre un paisaje de ensueño; en el segundo, el cuerpo yace circundado por figuras emblemáticas del terror: el capitalismo, el militarismo y el clero; en el tercero, el más grande de todos y que sirve de fondo de la capilla riveriana, la mujer aparece encinta en medio de un universo onírico, donde se conjugan los elementos naturales con el porvenir creativo del hombre. Según la descripción de Tibol:

En su mano derecha tiene una semilla de la cual brota un capullo. La mano izquierda se alza en señal de armonía. La mujer colosal, en serena postura sedente, está rodeada por los elementos: agua, fuego y viento, que la saludable familia mestiza está en condiciones de dominar. El viento sopla en dirección de las aspas del molino. El fuego sale del cráter para ofrecerle al hombre una tea encendida. El agua se derrama en la presa sólidamente

<sup>25</sup> Rivera, *op. cit.*, p. 110.

<sup>26</sup> Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 221.

construida. Lo indócil ha sido controlado por el hombre; gracias al trabajo humano la tierra será fecundada”.<sup>27</sup>

Finalmente, el techo que envuelve el pasillo principal de la capilla, sugiere un movimiento alegórico y progresivo hacia *La tierra fecunda*. Se trata de frescos con figuras de hombres: *En busca del camino*, *Revelación del camino* y *La tierra generosa, legítimamente poseída*, que marcan un recorrido espacial. Aunque en este último mural, como en el vestíbulo de la capilla (*Símbolos del nuevo orden*) encontramos el emblema de la hoz y el martillo, no sería sostenible apoyar la tesis de que en esta serie de murales Rivera tuvo la intención primordial de hacer un arte politizado para movilizar a las masas y crear una conciencia política. Dicho emblema debe interpretarse a la luz de la posición vanguardista asumida por Rivera, en el contexto del lanzamiento del movimiento muralista mexicano. No es la política o lo erótico lo que cifra la significación de los murales de Chapingo, sino la necesidad de crear una estética personal.

## Los murales de San Francisco

Diego Rivera tuvo una capacidad de trabajo y productividad asombrosos, y le debemos a sus asunciones estéticas, más que a sus asunciones políticas, el éxito de la aceptación de su obra. Su estética vanguardista, novedosa y atractiva para el momento, hizo posible que el enfoque de los temas tuviera una audiencia amplia, pues el aspecto alegórico que encontramos en su obra hace que ésta se presente —de entrada— de manera lúdica. Dentro de México, Rivera tomó ventaja sobre la necesidad del gobierno de representar la mexicanidad, al lograr la asignación de murales en el Palacio Nacional, la Secretaría de Educación Pública y en la Universidad Autónoma de Chapingo. En Estados Unidos y San Francisco en específico, su obra fue instrumental para mejorar las relaciones entre Estados Unidos y México, por un lado, pero por otro, su carácter estético tuvo —en principio— el aspecto de ser “decorativo” más que político. Cuando el *San Francisco Chronicle* entrevista a Rivera sobre sus ideas políticas, éste declara “que ciertamente había sido expulsado del Partido y que había abandonado todas sus actividades comunistas”,<sup>28</sup> lo que contribuyó también a que su obra fuera aceptada por los círculos sociales y económicos más conservadores. Por otro lado, el arquitecto Timothy Pflueger —quien financió el proyecto de su primer mural: *Alegoría de California*— declaró en el momento que si Rivera intentara hacer un

<sup>27</sup> Tibol, R., *Diego Rivera: Chapingo, guía de murales*, p. 21.

<sup>28</sup> Fuentes Rojas, Elizabeth, *Diego Rivera en San Francisco: Una historia artística y documental*, p. 15.

arte político, él ejercería su poder como financista,<sup>29</sup> sugiriendo que, o abandonaría el financiamiento, o haría que Rivera cambiara su tema. Ése es parte del trasfondo que existe en su mural *Alegoría de California* (1931), el cual fue pintado en el Luncheon Club de la antigua Bolsa de Valores de San Francisco.

Desde su inauguración, el mural siempre fue objeto de debate. Por un lado, hubo quienes pensaban que debido a las tendencias políticas de Rivera, un espacio tan privilegiado nunca se le debió haber concedido; otros que criticaron los aspectos estéticos del mural; hubo los que criticaron el que no se hubieran contratado artistas locales; pero también hubo los que acogieron con beneplácito los logros y propuestas de Rivera en *Alegoría de California*.<sup>30</sup> Sin embargo, el punto esencial que envuelve la presentación de este mural a la escena estética de Estados Unidos, obedecía a la intención de Pflueger de que el mural estuviera sujeto a su aspecto estrictamente decorativo y no político. Tanto las características formales y de contenido del mural, como su ubicación (el piso diez del Luncheon Club), confirman desde mi perspectiva que la intención decorativa se cumple a cabalidad. Además, el mismo Rivera confirma su intención primordialmente estética al decir que:

Mi fresco en el Club del Stock Exchange presenta los recursos productivos de California y tipifica a sus trabajadores [...] el agricultor y horticulturista expresado en la figura de Luther Burbank; los rancheros, los mineros y los futuros descubridores de oro representados por Marshall (James Wilson Marshall) [...] los mecánicos de las minas, tractores, barcos de vapor y pozos de petróleo. En medio de todo esto, puse al joven trabajador y estudiante, sosteniendo en su mano el módulo de un aeroplano. California está simbolizada por una enorme figura de mujer, de tez bronceada y curvas opulentas modeladas a partir de las colinas ondulantes del paisaje; con una mano abriendo el subsuelo a las labores de los mineros y con la otra ofreciendo el fruto maduro de la tierra.<sup>31</sup>

A este respecto, la interpretación del historiador de arte Anthony W. Lee es completamente opuesta, ya que en su libro *Painting on the Left*, trata de demostrar que la visión que nos muestra Rivera de California apunta hacia una crítica del capitalismo y, por tanto, esta perspectiva superaría, en principio, el aspecto decorativo del mural.<sup>32</sup> Asimismo, según la interpretación de Hurlburt, en dicho mural Rivera alu-

<sup>29</sup> Hurlburt, Laurance P., *The Mexican Muralists in the United States*, p. 100.

<sup>30</sup> Vid. Fuentes Rojas, Elizabeth, *Diego Rivera en San Francisco: Una historia artística y documental*, pp. 19-22; Anthony Lee, W., *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, pp. 64-76.

<sup>31</sup> Citado en Fuentes Rojas Elizabeth, *op. cit.*, p. 24.

<sup>32</sup> Lee, *Painting on the Left*, pp. 69 y 73.

de a una revolución que derrumbará al sistema capitalista ya que en él sintetiza los detalles visuales en una imagen que forja una visión político-marxista.<sup>33</sup> Sin embargo, las palabras de Rivera —anteriormente citadas— son bastante explícitas y éstas se reafirman en un mural que, aunque no podríamos decir que se trata de una representación realista, sí podemos decir que su simpleza no alude de ninguna manera a una visión marxista de la realidad californiana, sino más bien a una yuxtaposición de escenas lúdicas, donde Rivera logra satisfacer sus experimentos vanguardistas y al público que estaba deseoso —como Pflueger y sus allegados— de que el mural formara parte de un triunfo real; pero también simbólico, del capital sobre el arte. Pero, *Alegoría de California* es más representativo de un estado de relaciones sociales que de las posturas políticas de Rivera. Como ha apuntado el mismo Lee, al referirse a la función del arte público en San Francisco antes de que Rivera pintara sus murales:

La nueva ciudad moderna oscureció las huellas de los viejos vecindarios y destruyó las antiguas relaciones políticas de sus habitantes. Sin los antiguos vecindarios de la clase obrera, que habían sido las fortalezas de los sindicatos y que tenían una tradición combativa, la nueva esfera pública parecía bastante despolitizada. Sus modos particulares habían cambiado, así como sus fronteras, y los procedimientos para entrar en ella. Lo que surgió —para lo que se usó la esfera pública— fue crucial para entender el rol del mural como arte público. Cuando las corporaciones y las industrias controlaron dicha esfera, sirvió para hacer ver natural la impotencia política de los obreros de San Francisco. Quienes controlaban la esfera pública subsidiaban la cultura municipal y a su vez le pedían a la gente de la ciudad que apoyaran su control.<sup>34</sup>

Es ahí, —como muy bien señala Lee—, donde debemos ubicar la producción muralista del momento, pues la “esfera pública” obedecía a predeterminaciones dominadas por disposiciones estéticas de los que controlaban el capital financiero; de ese modo, el arte regido bajo estos principios dejaría de ser un acto de representación para convertirse en un acto de autorrepresentación; pero en el caso de Rivera, es evidente que se trata de un acto de autorrepresentación doble, pues Rivera muestra el espíritu de California, y también su espíritu vanguardista.

El aspecto alegórico del mural aparece desde el título mismo: *Alegoría de California*. Pero este aspecto, como hemos visto, no se origina en este mural sino que recorre toda la obra de Rivera. A través de la alegoría, Rivera crea un arte de entretenimiento mucho más pronunciado que cualesquiera de sus obras anteriores; pues si en sus

<sup>33</sup> Hurlburt, *op. cit.*, p. 109.

<sup>34</sup> Lee, *op. cit.*, p. 29. La traducción es mía.

murales mexicanos identificábamos aspectos alegóricos generales, aquí aparecen enfáticamente pronunciados. La figura principal, California, cuyo modelo fue la famosa tenista Helen Wills Moody, tiene un aspecto gestual desconcertante e inquietante a la vez. Su rostro no es simétrico, Rivera rompe esta simetría al pintar los dos lados del rostro, el pelo, el cuello y las orejas de maneras distintas; además, esta simetría también se rompe al levantar la curva del hombro izquierdo a un nivel superior a la del derecho, pues el hombro izquierdo es parcialmente tapado por la gigantesca mano que sostiene abundantes frutas; la mano derecha, por el contrario, levanta las entrañas de la tierra, desde donde aparecen dos mineros excavándola. Aunque, sin duda alguna, la figura de California es extraña, como ha destacado Lee,<sup>35</sup> su extrañeza apunta a una enigmática aura que recorre al mural. Por un lado, el cuerpo de la mujer —cuya fortaleza tiene rasgos masculinos— se ve cubierto por las actividades emblemáticas que muestran los mineros, los buscadores de oro (James Marshall, quien descubrió el oro en California, entre ellos), el científico (Burbank), el joven que sostiene el aeroplano junto al talador, el ingeniero-inventor y el mecánico. Esto es, el aspecto erótico de la mujer (California) —que es una constante en la obra de Rivera— ha sido totalmente suprimido para mostrar una figura aparentemente neutral, pero que en el fondo transmite desasosiego. Aunque podríamos decir que ese erotismo suprimido es recobrado con la figura femenina de la misma modelo que se lanza por el aire en el techo del mural, Lee tiene razón al decir que el mural apunta a una lectura abierta más que a una lectura cerrada, pues persiste la disociación de las partes; más aún, que con este mural buscaba destacar que la riqueza de California no era “una fantasía edénica” sino que ya había sido sometida a la “maquinaria del capital”.<sup>36</sup> No obstante, el aspecto “alegórico” va mucho más allá de una lógica política que pudiéramos discernir a través del mural, se trata más bien de una lógica estética que se inserta en lo político al mostrar la disociación entre los individuos, pues ninguno de los personajes muestra una conexión intrínseca entre sí; y al suprimirse el aspecto erótico en el primer plano del mural, Rivera hace énfasis en el cuerpo masculino, pero igualmente deserotizado, para destacar la categoría del trabajo, como categoría universal, que predomina en el mural. Asimismo, el desnudo del techo queda entonces como un aspecto inalcanzable, desplazado e incómodo, con el que Rivera sugiere una especie de sacrificio para al final quedar sólo en un presente estático, pues la categoría temporal queda totalmente suprimida, donde el pasado y el futuro desaparecen. *Alegoría de California*, entonces, no constituye una ruptura sino más bien la continuidad de la visión estética, la cual contempla elemen-

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 86.

tos puramente artísticos y elementos de ímpetu personal que hicieron posible que Rivera aceptara dicha comisión y las que le siguieron en Estados Unidos. Antony W. Lee tiene la virtud de describir el contexto socio-político en el cual aparece el mural, pero, así como Laurance P. Hurlburt, ve en el mural una predominante lógica política sobre una lógica estética. Los detalles del mural, por el contrario, nos demuestran que si en efecto Rivera asumió una perspectiva marxista, es decir, una caracterización marxista de lo que California representaba para él, llegaríamos muy rápidamente a la conclusión de que esa perspectiva no era muy profunda ni muy dialéctica. No obstante, el desasosiego que se percibe en el mural, sí apunta a una visión generalizada de la alienación (disociación y extrañamiento) entre las partes, la cual no queda resuelta —ni Rivera se propone una resolución— pues la categoría histórico-temporal desaparece; es sólo espacio, forma, color y alusión a una riqueza que ha dado como resultado una sociedad con seres desarticulados.

En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord señala que en la sociedad capitalista la vida se cosifica, se aliena, y dicha alienación se constituye en una relación social mediatizada a través de imágenes. De esta idea podemos contextualizar la necesidad de que apareciera un mural de Rivera, como ornamento, en la Bolsa de Valores de San Francisco en 1931, es decir, dos años después de la dramática caída de la Bolsa de Nueva York. La imagen artística, entonces, llegaría a ser una reafirmación de las relaciones sociales y una apropiación del capital sobre el espíritu; la imagen artística también llegaría a ser una reafirmación —aunque fuese escindida— de los afectos. Además, como ha dicho el mismo Debord, en su análisis y crítica de la sociedad capitalista:

2

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo *aparte*, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente.

3

El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como *instrumento de unificación*. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está *separado* es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, p. 2.

Este pasaje de Debord nos ayuda a ver el aspecto doblemente autorrepresentativo que vemos en *Alegoría de California*. Por un lado, Rivera se representa a sí mismo, y por otro, la sociedad capitalista californiana también se representa a sí misma; esta doble función autorrepresentativa revela además una verdad que, en el caso de Rivera, es consecuente con su espíritu artístico, y en el caso de la sociedad, es consecuente con su plataforma ideológica. Por otro lado, para el sector “separado” del que habla Debord, *Alegoría de California* aparece como función social a la vez que borra los relieves de las luchas políticas del pueblo estadounidense; en el mural no hay movimiento histórico ni lucha de clases, pero tampoco hay particularmente acumulación de capital, es tan sólo un cuadro *espectacular* que logra sugerir una desgarradura humana. Ésta proviene precisamente de una sociedad desarticulada en fragmentos y en ruinas, que —como piensa Walter Benjamin— es a lo que apunta directamente cualquier alegoría.<sup>38</sup> Por otro lado, el hecho de que el mural se haya realizado en un espacio tan privado y privilegiado como el Luncheon Club, demuestra que Rivera tenía en mente permanecer en el nivel estrictamente alegórico y no político, lo que se repite en su segundo mural en San Francisco, *La elaboración de un fresco*, y en su tercer mural: *Unidad panamericana* (1940); en este último, Rivera presenta en cinco paneles una amalgamada sucesión de imágenes históricas que sirven de resumen del continente americano, pero estas imágenes al igual que otros de sus murales históricos, son —aunque sorprendentes y maravillosas por sus logros estéticos— reduccionistas y genéricas; en este sentido, podemos decir que su aproximación a la representación de la historia en este mural pone en mayor evidencia su metodología esteticista aplicada también a las representaciones de la historia. Queda entonces ponderar hasta qué punto podemos considerar a Diego Rivera un pintor dialéctico, tanto por la lógica estética aplicada al muralismo, como a su visión marxista con respecto a la estética y al quehacer artístico.

Rivera no se vale de la dialéctica marxista de manera integral, es decir, en tanto uso de materiales, formulaciones simbólicas o, incluso, tomando en cuenta la visión más rudimentaria del arte como propaganda política o vehículo de transformación social; pero tampoco se deja arrastrar, como piensa Sánchez Vázquez: “por el rígido determinismo economicista que reduce el valor estético al valor de cambio, ahogando con ello el potencial creador y subversivo del arte, ni por el lastre voluntarista y romántico que hace del artista un individuo excepcional, omnipotente y libre, capaz de sustraerse al sistema de producción mercantil en el que vive y crea”.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, 2009.

<sup>39</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, p. 212.

Rivera y su obra transitaron por tensos momentos políticos, ya que la manera como asumió el marxismo se vio duramente criticada; si por un lado podríamos decir que esta asunción obedece a una visión dialéctica, su efecto en la obra no deja colar propiamente los elementos marxistas inherentes a una dialéctica, aunque el espectador podría atisbar retazos o fragmentos de ella. Sin embargo, en lo que se refiere a la práctica misma de su arte, sí podríamos llamar “dialéctico” al proceso que asume Rivera al pensar que “a pesar de que era necesario utilizar los innumerables avances técnicos que habían sido desarrollados por el arte burgués, teníamos que utilizarlos de la misma manera en que la Unión Soviética usa la maquinaria técnica que la burguesía ha desarrollado”.<sup>40</sup> Entonces, el aspecto dialéctico en la obra de Rivera aparece de manera más clara y definida en su actitud artística que es producto de su actitud política; pero en la obra, el aspecto dialéctico no aparece como programa o idea generalizada, sino como fragmento. No como lógica immanente.

La carencia de una estética consecuente y sistemática, la nota también Alicia Azuela en su estudio sobre el mural *Detroit dinámico* de Rivera. Para Azuela:

Que Rivera haya aceptado trabajar bajo el mecenazgo de la familia Ford en el Museo de Artes de Detroit constituyó un hecho altamente significativo dentro de su militancia política y su carrera artística. Si bien es cierto que ahí pudo dejar plasmada su pasión por la máquina con la grandeza artística sólo alcanzada en Chapingo y la Secretaría de Educación, evidenció también con toda claridad las abiertas contradicciones que, como supuesto izquierdista, venía cometiendo a partir de la elaboración del mural en el Palacio de Cortés. Se prestaba una vez más a ser símbolo de la supuesta actitud de cambio y apertura que Estados Unidos pretendía mostrar hacia Latinoamérica, a sabiendas de que la política de la ‘buena voluntad’ no perseguía la igualdad sino la estabilidad de una relación de fuerzas desiguales.<sup>41</sup>

Más aún, sigue Azuela:

La explicación que nosotros podemos dar a la conducta de Rivera no puede ser simple pues entraría en contradicción con la compleja personalidad del artista y la no menos complicada época en que tuvieron lugar estos hechos. Como razón primera cabe señalar que los intereses artísticos de Rivera estuvieron en conflicto constante con su vocación política, pero aquéllos ocuparon el lugar primordial. Por ello el significado que dentro de su trayectoria ideológica pudiera adquirir su trabajo en los Estados Unidos para mecenas como la familia Ford ocupó un segundo lugar frente a la oportunidad única de pintar, en el corazón de la industria mundial, un mural cuyo tema central fuera la máquina, instru-

<sup>40</sup> Azuela Alicia, *Diego Rivera en Detroit*, p. 119.

<sup>41</sup> Azuela, Alicia, *op. cit.*, p. 34.

mento que siempre le fascinó como objeto estético y elemento de cambio social. Al estar entonces al margen de toda doctrina de partido que pudiera dirigir su pensamiento dio más que nunca una interpretación personal y ecléctica a su conducta, explicación sumamente interesante porque refleja una faceta típica de la personalidad que le dejaba superponer su propia visión de las cosas —generalmente utópica— a la realidad, de manera que terminaba convenido de que su versión particular de la vida era la vida misma.<sup>42</sup>

De esta manera, vemos que el utopismo de Rivera gira alrededor de una cosmovisión ceñida y regulada estrictamente por el universo estético; el cual se muestra cerrado, idéntico a sí mismo y fuera de cualquier pretensión filosófica. Resulta entonces que la lectura política de Rivera a través de sus murales sea una lectura forzada, porque por un lado Rivera no lleva a término alguno esa consumación de lo político, en tanto que él mismo experimentó posturas políticas irreconciliables —aunque justificadas por su espíritu vanguardista—y, por otro lado, en sus murales tampoco se efectúa esa consumación de una manera satisfactoria. Aunque Rivera pretendió pintar para el “pueblo”, es decir, de una manera clara y diáfana, su estilo se vio permeado por una forma desafiante, lo que dificultó su lectura y también su interpretación, haciendo entonces que su obra se viera obstruida por un vanguardismo densamente expresado. Esa densidad la encontramos claramente en uno de sus murales más emblemáticos: *El hombre en la encrucijada* (1934). Este mural, comisionado por Rockefeller pero destruido posteriormente porque portaba la cara de Lenin, nos puede mostrar que la densidad estética de Rivera distaba mucho de su aspiración de llegar a las masas, y en medio de la controversia política que suscitó este mural se podría sugerir que fue Rivera quien se vio conmovido por esa encrucijada. Aquí, una vez más, el pintor recurre a la alegoría para mostrar a un obrero, que representa toda la humanidad, a punto de tomar una decisión entre el mundo comunista que encontramos de lado derecho, o el mundo capitalista, que encontramos de lado izquierdo; el abigarramiento estético con el que Rivera nos muestra esta situación hace que se destaque la cualidad experimental de las figuras y los colores por encima de la significación propiamente política. Así, en Rivera encontramos dos grandes usos de la alegoría: 1) el uso propiamente estético (que es poético y onírico, pero también erótico), y 2) el uso político que encontramos sugerentemente en *Alegoría de California*, así como en *El hombre en la encrucijada*, pues la forma como se presenta el fondo del mural —el capitalismo o el comunismo como únicas determinantes— muestra a un mundo igualmente desgarrado y fragmentado.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 37. Asimismo, al referirse a este mural, Linda Bank Downs afirma que es difícil verlo a través de “una ideología política porque la ideología de Rivera no era unívoca”. Bank Downs, L., *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, p. 169.

## David Alfaro Siqueiros: el humanismo dialéctico

La obra de Siqueiros es una fusión entre la experimentación plástica y el compromiso político. Si bien es cierto que su producción artística se desarrolla durante los movimientos vanguardistas —tanto artísticos como literarios— en América Latina, también es cierto que se distancia de dichos movimientos para asumir una posición de vanguardia pero de manera independiente. Así, creó una visión estética trascendental, pero sin descuidar la realidad social e histórica de su entorno. Como apunta Mari Carmen Ramírez: “a diferencia de otros vanguardistas latinoamericanos, Siqueiros asimila la vanguardia no como moda de época o ejercicio retórico sino como un juego paradójico sobre el cual intentará equilibrar la producción de una vida entera”.<sup>1</sup> En este sentido, podríamos considerar a Siqueiros un

<sup>1</sup> Ramírez, Mari Carmen, “El clacisismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: Paradojas de un modelo ex-céntrico de vanguardia”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, p. 141. Comparto con Ramírez la interpretación de que la obra de Siqueiros está bajo el gran arco del vanguardismo latinoamericano; pero Siqueiros no es *stricto sensu*, un pintor vanguardista desde el punto de vista ideológico. En el ensayo “El movimiento pictórico mexicano, nueva vía del realismo”, Siqueiros mismo dirá que, “si revisamos bien la teoría y la consecuente práctica del arte llamado de vanguardia encontraremos que es el movimiento más integralmente reaccionario que se ha producido en toda la historia de la cultura. Reaccionario en su género, reaccionario en su cometido, reaccionario en su tecnología, reaccionario en su forma y en su estilo, reaccionario en su esencia estética. El llamado arte de vanguardia no sólo no inventó nada en materia de composición y perspectiva sino que perdió lo acumulado por los creadores en veinte siglos”. *Vid.* Sánchez Vázquez Adolfo, *Estética y marxismo*, tomo I, p. 79. Además, como apunta Philip Stein: “in the end it was obvious that for Siqueiros the Paris experience was far more of a disturbing factor than a stimulating one. Mindful of events at home, too close yet to a war fought for lofty principles that he believed in, he could find no common philosophical and political ground with the French avant-garde, Their own war experiences had left them cynical and bitter”, Stein, P., *Siqueiros: his Life and Works*, p. 32.

vanguardista integral, pues no separa lo político de lo estético, tampoco considera lo estético como mero ejercicio lúdico, y tampoco se plantea copiar las tendencias europeas miméticamente, sino que elabora un arte que objetivamente integre nuevas técnicas plásticas y que subjetivamente incorpore al público y al espectador como parte del sentido y movimiento de la obra. Además, su adhesión al Partido Comunista Mexicano definirá para siempre su arte y su rol social como artista comprometido con la causa revolucionaria. No obstante, esta fusión entre la experimentación plástica y la política presenta de por sí un desafío en relación a la interpretación y clasificación de su obra. ¿Prevalece más un aspecto sobre otro o hay un equilibrio? ¿Es Siqueiros un pintor universal o simplemente un agitador político con habilidades artísticas? Así como la obra de Siqueiros no deja de ser política, tampoco deja de ser artística, y aquí lo político debe entenderse no sólo como una representación de tendencias, sino también como el sentido de la percepción y representación artísticas, es decir, la política de la representación. Definir la obra de Siqueiros como propaganda sería incorrecto; aunque su arte se rebosa en ella, también la supera. Asimismo, aunque en la obra de Siqueiros encontremos una especie de movimiento pendular que va de lo político a lo estético y de lo estético a lo político, el aspecto experimental —y por tanto vanguardista— eleva la obra de Siqueiros por encima de la propaganda y la universaliza. Las palabras del filósofo Louis Althusser, sobre el arte en general, son esclarecedoras:

El arte plantea un problema muy delicado. Sin duda, reposa sobre un fondo ideológico indiscutible. Una producción estética tiene por fin último provocar en la conciencia (o en los inconscientes) una modificación de la 'relación con el mundo'. Un pintor, un escritor, un músico proponen *nuevas modalidades* de percibir, de ver, de oír, de sentir, etc. Estas modalidades pueden ser más o menos ideológicas según el tiempo y las épocas. Se puede plantear la hipótesis de que la gran obra de arte es aquella que, al mismo tiempo que actúa *en* la ideología, se *separa* de ella para constituir una crítica en acto de la ideología que ella elabora, para hacer alusión a modos de percibir, de sentir, de oír, etc. que, liberándose de los mitos latentes de la ideología existente, la superen. De la misma manera que la práctica científica se separa de la práctica ideológica para dar lugar a una formación científica, la práctica estética se separa de la práctica ideológica para dar, en la forma específica de lo estético (forma específica de 'apropiación del mundo', como lo dice Marx en la Introducción del 57), una gran obra de arte. El arte actúa de todas maneras sobre la *relación* inmediata con el mundo, produce una nueva relación con el mundo, no produce un conocimiento como la ciencia. Por lo tanto, tiene una función distinta, aunque, formalmente, el esquema de la ruptura con la ideología y la independencia relativa de la

obra que de ello resulta, es el mismo en el caso de la relación ideología-ciencia que en el de la relación ideología-arte.<sup>2</sup>

La perspectiva de Althusser no reconoce una ubicación referencial de la obra de arte dentro del marco de la ideología; pero, de la misma manera, el verdadero arte trasciende sus elementos ideológicos para independizarse y lanzarse así al estadio universal de lo estético. Aunque cada obra de arte se adhiere a este estadio universal de manera particular, por tratarse de arte habría que reafirmar que esta adhesión se puede lograr solamente a partir de su aporte estético, y no a partir de su aporte político. Aunque lo político aparece en muchas de las grandes obras del arte universal, es solamente a partir del aporte estético que estas obras logran captar admiradores y lograr, asimismo, custodia en los museos. En este sentido, si el museo le impone indirectamente rasgos estéticos a las obras de arte, las obras de arte también exigen resguardo y trascendencia en los salones de los museos. Es esta trascendencia lo que hace posible la preservación cultural y la creación de un sentido de la historia.

Siqueiros fue el muralista más comprometido políticamente, fue quien más insistió en un arte político, y fue quien más combatió por llevar sus ideas políticas y revolucionarias a la práctica; pero, al mismo tiempo, Siqueiros dista mucho de ser un pintor de cuadros esquemáticos de la sociedad, como los pintores que emergieron durante el “realismo socialista” en la ex Unión Soviética.<sup>3</sup> Su realismo —como Siqueiros lo llamó varias veces,— no debe entenderse como un reflejo social sino como una propuesta conceptual y visual, circunscrita a la realidad histórica para comprenderla. Por otro lado, la fusión entre la experimentación plástica y la política, obedece a su visión dialéctica del arte, pues concibe una integración entre la forma y el contenido, así como una integración general de las artes, que es a su vez una superación de la alienación que resulta de la división del trabajo artístico. En este sentido, la complejidad y carga filosófica de la propuesta conceptual del proyecto estético de Siqueiros consisten en desplegar un movimiento doble que recorre el nivel artístico y político a la vez, y que al transitar estos niveles los trasciende. Además, la superación ideológica se conecta directamente con el humanismo que recorre su obra; en ella persisten las figuras humanas, las cuales expresan dolor, muerte, desesperanza y sufrimiento. La humanidad que representa Siqueiros no se relaciona con condiciones específicas, sino que se eleva a concepto universal. No es, al final de

<sup>2</sup> Althusser, Louis, “El conocimiento del arte y la ideología” en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Estética y marxismo*, t. I, p. 320.

<sup>3</sup> De la misma manera, para Laurance P. Hurlburt: “el ‘realismo dialéctico’ de Siqueiros estaba muy lejos del estéril y académico ‘realismo socialista’”, p. 245. La traducción es mía.

cuentas, su radicalismo político sino su radicalismo estético —pero ya entendido como un marco general de representación y cuestionamiento— desde donde lo político adquiere un sentido humano y universal. Como resultado de este doble despliegue de momentos, la obra de Siqueiros conecta al espectador con el presente pero, al mismo tiempo, lo proyecta hacia el futuro. El radicalismo estético, entonces, producto de su experimentación plástica, emana como la fuerza motora, universal y esencial de su obra.

Reconociendo la primacía que emerge de la experimentación plástica en relación con la totalidad de la obra de Siqueiros, nos damos cuenta de que ésta deja de ser simplemente un aspecto más de su obra, y pasa a ser una categoría estética a través de la cual podemos interpretar sus murales y sus pinturas de caballete.<sup>4</sup> Más aún, esta experimentación plástica es tan determinante que podríamos trazar una línea que recorre y conecta sus murales más importantes y que a su vez se relacionan con este punto: *América tropical* (1932), *Ejercicio plástico* (1933), *Retrato de la burguesía* (1939-1940), *Muerte al invasor* (1941-1942), *Cuauhtémoc contra el mito* (1944), *Nueva democracia* (1944), *El hombre amo y no esclavo de la técnica* (1951-1952), *El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo* (1952-1956), *Velocidad* (1953), *Del porfirismo a la revolución* (1957-1966) y *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos* (1965-1971). Aunque el mismo Siqueiros creyera en un arte revolucionario para agitar a las masas, la complejidad teórica y estética de sus murales, principalmente, se convertirían también en un obstáculo para hacer de su arte un instrumento verdadero de transformación social, pues sus murales no son —por lo general— fáciles de discernir o interpretar. En este sentido, como los cambios sociales en México no se profundizaron radicalmente más allá de la Revolución mexicana, el proyecto estético de Siqueiros fue mucho más exitoso que el proyecto político; es decir, Siqueiros logró una revolución estética mas no una revolución política a través de su arte.

Entre las contribuciones de la revolución estética de Siqueiros, destacan: 1) el mural en el “exterior”. A partir de esta idea, Siqueiros logró redefinir la noción del espacio artístico así como la del espacio público; el espacio público, a través de esta concepción, sería un espacio más libre y no dominado por las características de un recinto interno y cerrado. A través del “mural en el exterior”, Siqueiros logra llevar a cabo su sueño de crear un espacio público más allá del museo y de los edificios gubernamentales. Si de esta manera logra crear un arte público para el espectador, también logra crear un espectador para el espacio público. Desde sus primeros murales en el Colegio Chico, Siqueiros se da cuenta de las limitaciones que tiene un “mural en el interior; 2) el trabajo en equipo. Esta idea que lo acompañará durante

<sup>4</sup> Vid. Moysen Echeverría, X., *David Alfaro Siqueiros: Pintura de caballete*, 1994.

toda su vida tiene como fundamento superar la noción del pintor-genio y la división del trabajo en las artes. El trabajo grupal también tendrá como fundamento la idea de que el proceso creativo es también una obra generada por la sociedad en su conjunto, y no por las élites; 3) la integración plástica. La integración —que aparece desde muy temprano en el pensamiento de Siqueiros—, consistió en integrar la pintura, la escultura y la arquitectura en una obra; de esta manera, se superaría la escisión entre las artes, dándole así al pintor mayores posibilidades de expresión. De esta idea, indudablemente, proviene la “esculto-pintura”, la cual caracteriza a *El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo*, entre otros murales; 4) el movimiento dentro de la obra y la “pintura activa para un espectador activo”. La complejidad de muchos de los murales de Siqueiros le exigen al espectador que éste opere como parte de la obra, es decir, que se integre virtualmente, lo que implica que mediante su participación deba repositionarse para seguir el movimiento de la obra y participar directamente en su poliangularidad; 5) La revolución en la técnica de la ejecución de la pintura mural: forma, contenido, nuevos materiales y métodos. Raquel Tibol resume las contribuciones de Siqueiros así:

La integración plástica basada en las nuevas técnicas constructivas; el accidente dirigido, utilizando las nuevas sustancias plásticas; la composición cinética como un resultado de la siempre creciente aceleración en el movimiento humano; la decoración mural a la intemperie para la era de los rascacielos; la esculto-pintura, que difiere de la escultura policromada en que la convivencia del bulto y del color no perturba la existencia o el transcurrir autónomo de cada uno de ellos; coexisten, pero sin llegar a fundirse íntegramente porque la policromía exalta el volumen, lo recrea, a la vez que existe por sí mismo, con los valores que tradicionalmente tuvo en la superficie plana. Asimismo Siqueiros limpió y ensanchó el cauce del realismo, puso a disposición de su elocuencia múltiples atractivos, entre los que cabe destacar en primer término la composición poliangular, a partir de la cual se pueden tejer equivalencias que enriquecen la representación de la realidad hasta convertirla en una super-realidad, super-realidad que tiene en común con el surrealismo clásico el uso exaltado de símbolos, y difiere de él porque su arcilla no son los sueños sino el choque de las fuerzas sociales.<sup>5</sup>

A pesar de que estas premisas fueron concebidas por Siqueiros desde sus inicios, podemos notar que no fueron llevadas a cabo inmediatamente en todos sus murales o de la misma manera, sino que fueron adquiriendo —a lo largo de los años— nuevas características. En parte, se debió a que Siqueiros siempre estuvo bajo el microscopio del gobierno mexicano por su radicalismo político y por su participación en el atenta-

<sup>5</sup> Tibol, Raquel, “Siqueiros como teórico del arte” en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, pp. 16-17.

do contra Trotsky, lo que hizo que su vida personal —y por tanto artística— fuera desde siempre complicada; además, su radicalismo político tampoco hizo posible que sus comisiones de arte público fueran tan exitosas como las de sus contemporáneos. Además, a esto habría que agregársele que el compromiso político de Siqueiros lo llevaría también a un compromiso filosófico, el cual incide tanto en lo político como en lo estético; pues la dialéctica materialista es lo que al final terminará impulsando su obra. Según él, “de la misma manera que descubrimos que el muro exterior es el elemento de estrategia del arte revolucionario mejor que el muro interior, descubrimos también —por accidente— que es necesario para la producción del arte revolucionario una composición dinámica, podemos decir dialéctica, porque la hemos encontrado en la forma activa, porque tiene un carácter múltiple, un carácter polifacético, porque corresponde a un espectador activo, no estático”. Siqueiros continúa:

Descubrimos entonces que teníamos que componer para un espectador nuevo, el ‘espectador masa’. Al mismo tiempo encontramos que nuestra composición no podía ser composición académica, simétrica y pacífica sino que tenía que ser una superposición de ángulos que correspondiera a los diferentes puntos espectaculares. Sin darnos cuenta empezamos a usar el método dialéctico, dijimos entonces: ‘el marxismo nos da elementos formidables, inclusive para la composición plástica’, y entonces pudimos descubrir que todos los intentos de análisis de forma en las obras y de las formas activas que tanto preocuparan a los cubistas, no era más que un intento de análisis de la dialéctica plástica, solamente que ellos no lo sabían, no sabían que estaban usando elementos marxistas para la composición plástica de la dialéctica materialista; empezaba a usarse una enorme cantidad de cuestiones científicas e ideológicas de todo orden que pudieran ser llamadas revolucionarias en sus diferentes aspectos.<sup>6</sup>

La incorporación de la “dialéctica marxista” resulta determinante para comprender la obra de Siqueiros, ya que el mismo aspecto dialéctico hace que Siqueiros supere el componente ideológico-propagandístico para desarrollar una visión del movimiento histórico, entendido dialécticamente, esto es, no bajo esquemas sociales estáticos sino bajo parámetros filosóficos. Si en el mural de Rivera en el Palacio Nacional, *Historia de México*, así como en los murales de Orozco que se encuentran en el Hospicio Cabañas, aparecen representaciones de la historia no por ello podemos decir que se traten de representaciones dialécticas del movimiento social; aspecto que sí se destaca en la obra tardía de Siqueiros. Además, la asunción del método dialéctico presupone una superación y un progreso; en este caso, se trataría también

<sup>6</sup> Siqueiros, David Alfaro, “Conferencia sobre arte pictórico mexicano sustentada el 12 de febrero de 1935, en el salón de actos de la Escuela Nacional de medicina” (manuscrito).

de una superación de todas las ideologías para crear así un arte no ideológico o de propaganda. De la misma manera, dice Siqueiros, al referirse al Sindicato de pintores y escultores de México:

El Sindicato aceptaba el 'arte puro' como *supremo ideal estético*, pero que no podrá florecer más que dentro de una sociedad comunista integral. En concreto: el 'Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de México' consideraba que dentro de la época actual, época de lucha de clases exasperada, época del imperialismo, última etapa del régimen capitalista, no habría para los productores intelectuales, conscientes del momento histórico, más camino que afiliarse disciplinariamente a la lucha del proletariado revolucionario, aportando a esa lucha una obra de agitación y propaganda revolucionaria.<sup>7</sup>

Precisamente, si en el *Manifiesto del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores* (1922), Siqueiros nos ofrece un compendio estético-político del muralismo; en *El Sindicato*, (manuscrito que se encuentra en la biblioteca del Getty Research Institute), nos ofrece una descripción más detallada del movimiento: "Su ideología", "Su doctrina estética", "Su teoría en la forma práctica de trabajo", "Balance de su obra realizada (primera etapa)", "Balance de su obra realizada (segunda etapa)", "Balance de su obra realizada (tercera etapa)", "Reaparición y nuevo desarrollo", "Aclaración final", "Antecedentes", "Su técnica" y "Forma práctica de trabajo". En este sentido, su importancia es suprema, constituye una especie de memoria fundacional del muralismo a la vez que nos ayuda a comprender el proceso psicológico de Siqueiros y su capacidad de autocrítica. Por otro lado, aunque de la cita anterior surja una idea utópica del "supremo ideal estético", resulta evidente que el proyecto estético de Siqueiros no está lejos de haber logrado conceptualmente ese ideal; de otra manera, también resulta evidente que Siqueiros estaba pensando filosóficamente más allá de la simple acción directa, es decir, del simple uso instrumental del arte, para alcanzar una meta estética más ambiciosa. Asimismo, el proyecto estético de Siqueiros debe entenderse como un proyecto que, aunque cubre varios periodos, tiene una idea antropológica central: la libertad humana.

Pero no será sino en los murales que pinta en Los Ángeles, específicamente *América Tropical* y *Mitin en la calle* (destruido), cuando Siqueiros lleva a cabo la idea de un mural en el exterior. Siqueiros concebía el espacio público como instrumento de agitación política para hacer una revolución.

Nada más grave que considerar el mural en el exterior como una simple transcripción del mural en el interior. Sin exageración de ningún orden, puede afirmarse que si la diferen-

<sup>7</sup> Siqueiros, *El Sindicato*, p. 2.

cia entre una pintura mural interior y un característico cuadro de caballete es de cien, la diferencia entre aquél y el mural exterior es de mil [...] Pensar, pues, que el estilo, hablando en términos generales, es el mismo, constituye la peor de las equivocaciones. Mi mural *América tropical* es una prueba de ello.<sup>8</sup>

Asimismo, la intención de usar el mural en el exterior políticamente, idea que tiene raíces en los carteles y afiches públicos,<sup>9</sup> se transformará en intenciones más estéticas y experimentales, si tomamos en cuenta *El pueblo a la universidad* y *La universidad al pueblo*, así como en *Velocidad* y muchas partes del Polyforum Cultural Siqueiros. Este cambio de sentido indica una postura con menor énfasis ideológico y con mayor énfasis estético, lo que al final contribuyó a desarrollar su arte muralista y a que alcanzara conceptualmente una posición humanista y universal. De los tres murales que pintó en Los Ángeles, *América tropical*, *Mitin en la calle* y *Retrato actual de México*,<sup>10</sup> sólo este último se encuentra restaurado y disponible al público. Desde el punto de vista de la representación plástica, este mural es el menos experimental de los tres mencionados, y el que trata de mostrar un “cuadro” socio-político. Aunque pudiéramos decir que el mural tiene rasgos realistas en general, el mural dista mucho de ser verdaderamente realista —desde un punto de vista lukacsiano—, y al final tampoco

<sup>8</sup> Siqueiros, David A., *Palabras de Siqueiros*. p. 349.

<sup>9</sup> En su artículo “‘El Affiche’ como antecedente y experiencia para nuestra pintura mural en el exterior” (1952), Siqueiros dice: “La única experiencia formal directa, inmediata, que ha tocado el problema del arte de representación realista en el exterior es el arte comercial destinado a la calle, el arte destinado a las multitudes y a las multitudes en movimiento. Un arte materialmente destinado a vivir bajo el sol, bajo la lluvia, en las más agudas condiciones atmosféricas, etc.; un arte de propaganda, de propaganda comercial desde luego, pero propaganda al cabo [...] Un arte, o artesanía si ustedes quieren, pero que de hecho nos conduce, por ser figurativo y realista, por ser propagandístico, por necesidades físico-químicas, por necesidades ópticas, etc., a problemas que deben intervenir de manera fundamental en el muralismo artístico en el exterior”. *Ibidem*, p. 362.

<sup>10</sup> Como muy bien ha dicho Shifra M. Goldman: “Los tres murales fueron tan importantes como decisivos en el desarrollo de Siqueiros, pues marcaron la liberación y efusión de una vasta energía creativa a la que durante más de un lustro se le habían negado muros para pintar. En ese primer encuentro con los grandes recursos industriales de Estados Unidos, los medios técnicos llevaron su búsqueda de un nuevo estilo de arte que expresara sus ideales revolucionarios hasta el planteamiento de la necesidad de cambiar la metodología del propio muralismo, una metodología establecida desde el Renacimiento. Entre las innovaciones importantes de ese periodo se encuentran el desarrollo de una superficie pictórica dinámica y la experimentación con el cemento y la pistola de aire para aplicaciones al fresco —innovaciones emanadas del deseo de crear murales exteriores, de ‘pintar en el tránsito de las multitudes, bajo el sol, bajo la lluvia’—, las cuales tuvieron una enorme trascendencia en su obra de madurez”. Goldman, Shifra M., “Siqueiros en Los Ángeles” en Tibol Raquel, *Los murales de Siqueiros*, pp. 43-44.

cumple con las aspiraciones de Siqueiros. Por un lado, el mural estaba en el patio de la casa del director de cine Dudley Murphey, es decir, en un lugar privado; y, por otro lado, las escenas del mural son estáticas y apenas sugerentes. De la misma manera, la explicación que da Siqueiros demuestra que en esta etapa en su estética muralista todavía persistía la idea de que hubiera, en los motivos revolucionarios, una idea de trasfondo, de provocación y de agitación; vemos así que las escenas del mural muestran un juego de correspondencias: las mujeres —que no dejarán de aparecer como parte integral de los murales de Siqueiros—, se ven desamparadas y con rostros de abandono; Elías Calles representa a un grupo político con doble cara, y el cuadro de dolor y muerte de los guerrilleros, es superado por la escena en la que irrumpen el guerrillero y por el halo de esperanza que expresa la presencia firme de las mujeres. Sin embargo, *Retrato actual de México* nos ayuda a comprender la visión estética que Siqueiros comenzaba a desarrollar. Al referirse a este mural, él mismo dice:

Nosotros después de unas discusiones llegamos a la conclusión de que podíamos pintar el México actual que no quieren ver los turistas pero que están viendo los 16 millones de habitantes explotados del país. Naturalmente que nuestro tema en ese caso fue una realidad actual: la nueva burguesía mexicana surgida de la revolución demócrata-burguesa y de la revolución agrario-reformista de México, se ha entregado por entero en manos del imperialismo norteamericano después de haber escamoteado su venta al imperialismo inglés y al americano, después de haberse puesto en venta al mejor postor; acabó por entregarse al imperialismo norteamericano. Era necesario encontrar símbolos de esa verdad, símbolos que expresaran en la medida justa a México sometido al imperialismo yanqui con todas las consecuencias de dolor que ese hecho produce lógicamente; y entonces buscamos a su demagogo más famoso, al que había empleado las fuerzas más grandes y que había acabado por ser el hombre fuerte de ese imperialismo; buscamos la figura personal de Plutarco Elías Calles. Naturalmente no era suficiente con el retrato físico que procuramos pintar de la manera más realista posible; era necesario que completáramos el símbolo y entonces lo pintamos con el traje que usan en México los policías privados de las agencias imperialistas y le pusimos el tipo, la máscara del demagogo y en las manos un arma para dar el símbolo de la dictadura y cerca de él una bolsa de dinero como expresión de su claudicación, su venta al imperialismo! (aplausos). En otro de los muros está un grupo de cadáveres pero no son cadáveres anónimos, sino cadáveres, retratos de compañeros que han existido y que fueron asesinados por orden del gobierno, de ese demagogo vendido al imperialismo norteamericano; pusimos al lado de él al heroico camarada Pedro Ruiz, líder (aplausos). En los otros muros aparecía en uno de ellos el retrato de Morgan, el más poderoso de los financieros norteamericanos y por lo tanto el que podía simbolizar mejor al imperialismo financiero de los Estados Unidos. Al otro lado de la figura del demagogo están las mujeres de los obreros muertos; ellas son camaradas con conciencia de clase, que no están llorando, el dolor está retratado en sus sem-

blantes pero al mismo tiempo está bien retratado en ellas una firme decisión de continuar la lucha por sus compañeros muertos (aplausos). Como la acción puramente dramática no podía quedar en el aspecto visual, era necesario, pues, dar la nota violenta, la nota de la lucha que impulsara al proletariado a acabar con aquella iniquidad; la nota que le dijera de una manera clara cuál era el camino que podía él usar para terminar con esa realidad, y de esa manera pintamos a un obrero que está rompiendo supuestas murallas que aparecen en la pintura y resueltamente penetra en acción con su arma preparada y el puño apretado, como símbolo de la organización y del frente único de los obreros y campesinos (aplausos). El desfile de gente en general por aquel lugar fue enorme; la lucha que se llevó a cabo para protestar de parte de los burgueses contra nuestra obra fue enorme; pero al mismo tiempo la calidad de nuestra obra, la evidencia de que era una obra interesante desde el punto de vista plástico que creaba una época técnica y realizaba una época trascendental que podría terminar, obligó a la burguesía a respetarla. ¿Cuánto tiempo durará eso? No lo sabemos pero de cualquier manera creemos que nuestra obra tiene la potencialidad suficiente para exigir que ese periodo sea bastante largo.<sup>11</sup>

Como vemos, los murales de Los Ángeles son un punto de arranque de la estética siquieriana, y su cualidad embrionaria nos sirve para entender epistemológicamente su estética. Así como los murales de Los Ángeles le dieron a Siqueiros la oportunidad de llevar a cabo sus primeros murales políticamente comprometidos, la experimentación plástica también está a la base de esta etapa, y esto lo demuestra *América tropical*.

Éste se encuentra en el segundo piso de un establecimiento en la calle Olvera de la ciudad de Los Ángeles. Del mural, propiamente dicho, queda muy poco, pues fue cubierto varias veces de pintura con la intención de borrarlo, y aunque actualmente la Fundación Getty gestiona su reparación, el mural original ha desaparecido para siempre. Sin embargo, existen fotografías de dicho mural en libros especializados; una de las principales se encuentra en *Los murales de Siqueiros* de Raquel Tibol. A través de una fotografía que se despliega rectangularmente en el libro, observamos que su tema central es la explotación de la cultura indígena, pues viene sugerida a través de la figura de un indio que aparece crucificado frente a un templo prehispánico, en el centro del mural y bajo las garras de un águila imperial. De ambos lados, también vemos plantas inmensas que simbolizan la fuerza y abundancia de la naturaleza americana. Es evidente que Siqueiros buscaba resumir siglos de explotación y muerte concentrados en la figura del indígena crucificado, además de hacer una alusión al presente, poniendo como figura del mal al águila. Pero más allá de esta directa denuncia política e histórica, Siqueiros pudo experimentar por primera vez con nuevos

<sup>11</sup> Siqueiros, David A., "Conferencia en Argentina" (manuscrito).

materiales de pintura.<sup>12</sup> En este sentido, aunque *América tropical* —como proyecto político— no haya tenido aparentemente mayor trascendencia, la experimentación plástica le dio a Siqueiros nuevas herramientas, como la pistola de aire e ideas sobre el uso del espacio mural para su obra posterior.

Tomando en cuenta otros murales de Siqueiros, la situación de “América”, aparecerá en: *Muerte al invasor* (1941-1942), *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba* (1943), *Cuauhtémoc contra el Mito* (1944), y *Por una seguridad completa y para todos los mexicanos* (1951-1954), entre otros. Pero Siqueiros se separa del realismo mimético y desafía conceptualmente al espectador, al dibujar trazos que —por sus dimensiones— sugieren ideas universales más que realidades concretas. Siqueiros logra en el espectador un desplazamiento que va desde la temporalidad visual a la espacialidad conceptual; por los volúmenes tan asombrosos que representa, las figuras humanas pierden su fijeza histórica y parecen más bien figuras sobrehumanas, flotantes, que transitan más allá del tiempo. Esta idea de figuras flotantes es evidente en varios murales, pero cabría resaltar que *Ejercicio plástico* (1933), *Patricios y patricidas* (1945-1971), así como *La marcha de la humanidad en la Tierra y en el Cosmos* son emblemáticos, porque en ellos también persiste la idea de la experimentación plástica.

En este sentido, *Ejercicio plástico*, mural que pinta en el interior de una casa en Buenos Aires, ejemplifica en buena medida la experimentación plástica de Siqueiros la cual muy bien podría ponerse —en ese momento— por encima de lo político. Aunque las figuras eróticas de *Ejercicio plástico* se distancien de temas sociales y políticos, no se debe olvidar que la experimentación plástica es un componente esencial en la obra de Siqueiros. Las palabras del muralista mexicano sobre este mural resultan esclarecedoras, entre otras cosas, porque se refiere a las “masas” también como “flotantes”. En “Qué es *Ejercicio Plástico* y cómo fue realizado”, dice:

La plástica monumental exterior pertenece a las masas permanentes y *flotantes* de una urbe; la plástica-monumental-filmica pertenece a todas las urbes y a la humanidad entera. Es la más alta expresión del arte público [...] *Ejercicio plástico* no es evidentemente más que una demostración inicial de la justeza de nuestra teoría general sobre la plástica

<sup>12</sup> Raquel Tibol nos entrega aquí más detalles sobre la elaboración del mural: “Para la realización de *América tropical* en un muro exterior de la azotea del Plaza Art Center se utilizaron taladros mecánicos, aerógrafos, lineógrafos y lijas mecánicas [...] Días después de la inauguración, Siqueiros solicitó que su visa fuera renovada, pero tras una averiguación las autoridades migratorias decidieron no prolongársela. Sus ayudantes lo despidieron con una fiesta y salió de Estados Unidos el mes de noviembre de 1932”. Tibol, R., *Los murales de Siqueiros*, p. 91.

moderna. Es apenas un primer paso tambaleante en el tremendo camino de la plástica dinámica para las masas universales que se abre ante nosotros.<sup>13</sup>

Además, pasarán seis años antes de que Siqueiros volviera a pintar un mural: *Retrato de la burguesía*. Éste refuerza la idea de la complejidad plástica y de experimentación que recorre toda la obra de Siqueiros. Aunque el título presupone una presentación fotográfica por tratarse de un “retrato”, el mural dista mucho de ser una representación realista y se acerca más a una yuxtaposición de densas imágenes cargadas de horror y terror; en este sentido, no existe propiamente un hilo narrativo, sino una sucesión de escenas lúgubres que hacen alusión a la maquinaria de la guerra, a la explotación, a la tortura y al crimen, a la demagogia, a la industrialización irracional y al atropello de los derechos humanos. Además, que la abigarrada forma que utiliza Siqueiros en este mural, la pone en práctica en el Sindicato de Electricistas de la ciudad de México. Es evidente que con la ubicación del mural Siqueiros quería que el mural tuviera una función didáctica: educar a los obreros electricistas que la burguesía era una clase explotadora y fundamentada en el terror. Sin embargo, la complejidad del mural sobrepasa su mera función didáctica y se convierte en una pieza de análisis sobre las técnicas que utilizó Siqueiros; es decir, *Retrato de la burguesía* es más que una clase de educación política: es también y principalmente, una clase de estética.

El mural está compuesto de cuatro paneles, los cuales rodean el descanso (cubo) de una escalera. Estos cuatro paneles son: uno lateral izquierdo, uno central, uno lateral derecho y uno que cubre el techo. Tomando en cuenta el nombre del mural, es evidente que Siqueiros no se refería a una burguesía nacional, sino a la burguesía como clase explotadora en general. Sin embargo, puesto que Siqueiros pinta este mural en paralelo con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, aquí podemos encontrar rasgos geopolíticos del momento y la denuncia directa tanto del nazismo como del dominio económico del sistema financiero de Estados Unidos. En el panel lateral izquierdo encontramos al dictador; se trata de un hombre en un plano agrandado con una cabeza de perico que habla ante un grupo de soldados en formación militar. La formación militar muestra el movimiento de una marcha, pues el grupo de soldados desciende de una institución gubernamental que lleva la inscripción de “Liberté, Egalité, Fraternité” y que acaban de incendiar. De esta manera, se trata de un panel que muestra un horror doble: por un lado, la demagogia del dictador que además sostiene una flor —símbolo de la ironía— y en una tercera mano sostiene una estaca de madera en actitud amenazante. Por otro lado, las instituciones legales, sociales y

<sup>13</sup> Siqueiros, D. A., *Palabras de Siqueiros*, p. 107.

políticas han sido atacadas por el poder militar, lo que hace que las figuras de seres humanos —apenas identificables— salgan despavoridas.

El panel central lo domina la imagen de una máquina de hacer dinero, pero a un costo humano y económico muy alto. Por la parte superior de la máquina, brotan monedas de oro de un cuarto de dólar estadounidense, y por debajo de la máquina salen hombres que han sido devorados por un pulpo. Lo brutal de dicha maquinaria es que además de explotación y sufrimiento produce muerte, pues tanto las monedas como los hombres explotados y la máquina misma, aparecen bañados en sangre. Además, Siqueiros logra articular la representación conceptual que gira alrededor de la máquina de hacer dinero, a saber, la maquinaria represiva representada por las fuerzas del Estado y el poder militar. Esto es, la máquina de hacer dinero aparece custodiada por ejecutivos y militares de lado y lado, que portan máscaras antigás. Más arriba, sobre la máquina, pende un hombre africano ahorcado, cuyo cuerpo cuelga de la cabeza de un águila con alas de avión; a su vez, el águila sobrevuela sobre un numeroso grupo de soldados que marchan en formación militar. Aunque el aspecto lúgubre del panel central queda parcialmente superado por el panel lateral derecho, del cual surge un revolucionario que porta un fusil con la intención de cambiar esa situación; en el cuarto panel que recubre el techo aparece una tarde ennegrecida por las torres industriales similares a las de las fábricas y plantas eléctricas.

En consecuencia, no podríamos decir que los tres paneles principales forman una especie de dialéctica con tres momentos, siendo el panel del revolucionario el que promoviera el salto dialéctico; más bien, nos encontramos con la presentación de una escena global que muestra la alianza de la burguesía del momento con el imperialismo, el nazismo y en general, con la explotación de la clase obrera. Asimismo, si comparamos la totalidad del cuadro lúgubre que presenta Siqueiros con el revolucionario que aparece en el panel derecho, nos damos cuenta que el acto revolucionario es presentado apenas como una forma incipiente de cambio, lo que le da al mural una fijeza temporal de mayor alcance, pues antes de ver el “retrato” de la burguesía como un asunto pasajero, el mural presenta componentes físicos e ideológicos bien arraigados. Por último, a pesar de su cargado aspecto político, en *Retrato de la Burguesía* Siqueiros no se separa de la experimentación plástica que lo caracteriza; más bien, profundiza en esta experimentación que viene sobrecargada de una tonalidad política. El mural está caracterizado por el uso de colores muy oscuros, los cuales le dan un aspecto tenebroso; de igual manera, el mural se halla saturado de imágenes que colman los paneles en su totalidad, dando así una sensación de sofocamiento, encierro y ahogo. Además, Siqueiros no se enfoca en personajes típicos sino que

utiliza esquemas conceptuales que le otorgan al espectador un acceso a la totalidad que se intenta representar. Dichos esquemas conceptuales, que contienen puntos generales mas no generalizaciones, se hacen presentes mediante los conceptos de capitalismo, nazismo, imperialismo, industrialización, clase obrera y revolución que aparecen a lo largo del mural. Esto es, Siqueiros supera la idea de un realismo mecánico, para llevarle al espectador un mural que propone un alcance más filosófico de la realidad. Se trataría de acceder a la realidad social de una manera intelectual y filosófica, y no de una manera mecánica, lo que podría verse como una ambición muy desmedida si se toma en cuenta que el mural se inicia en 1939 para un público esencialmente no filosófico o intelectual. De todas formas, *Retrato de la Burguesía* expresa esencialmente la necesidad de experimentación de Siqueiros junto con su necesidad de hacer un arte contestatario y de denuncia.

### *Del porfirismo a la Revolución (1957-1966)*

El mural *Del porfirismo a la revolución* se encuentra ubicado en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec en la ciudad de México, antigua residencia del emperador Maximiliano y de su esposa Carlota. El título del mural ya nos indica que se trata de un proceso histórico de transición político-social, el cual se enfatiza visualmente a través del desplazamiento que el espectador debe hacer, pues el mural presenta escenas emblemáticas que giran alrededor del porfirismo. De la misma manera, el mural está constituido por nueve paneles cuyos ángulos quedan virtualmente fusionados, ya que Siqueiros crea una continuidad visual para pasar de un panel a otro. Por otro lado, más allá de la clara intención de denuncia política que tiene el mural, podemos ver logros estéticos resaltantes, pues las escenas están definidas a través de varias propuestas estéticas: profundidad de campo, perspectiva, intensidad en el uso de colores para crear un tono dramático y el uso de formas abstractas para generar ideas y emociones. Aunque el mural tenga un aspecto conceptualmente realista, es decir, su objetivo central era servir de denuncia a la vez de representar un periodo determinante de la historia contemporánea de México, las técnicas plásticas sugieren también una distancia de ese realismo, para conformarse en una representación conceptualmente más lograda, como ocurre en su último y máximo mural: *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos*.

En el primer panel, vemos una fila de muertos que simbolizan los muertos de la Revolución mexicana. En el segundo panel, aparece un jinete (Zapata) sobre un inmenso caballo blanco; este panel simboliza la revolución que se detiene bruscamente; le sigue un panel de figuras humanas, casi danzantes, que se fusionan con el cuar-

to panel: el pueblo en armas. Sucesivamente, en el quinto panel —el más extenso de toda la obra—, encontramos que desde el panel anterior surge un grupo de hombres que van a ser liderados por los “ideólogos”, entre los cuales vemos a Marx, Bakunin y los hermanos Magón. Esta imagen es continuada por un grupo de obreros y campesinos que cargan a un muerto; le sigue una lucha, cuerpo a cuerpo, por la bandera nacional, cuyo lado entreguista está respaldado por los *rangers*. En el panel número seis, aparece la figura de Porfirio Díaz y sus ministros aduladores; esta escena se extiende sobre el panel siete que muestra mujeres con sombreros. En los paneles ocho y nueve, encontramos la figura de Porfirio Díaz petrificada. En su libro *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, Irene Herner describe dicho mural así:

Siqueiros consideraba este mural como pintura documental, periodismo plástico y cinético. Para plasmar su propósito de generar los efectos del cine con la pintura, realizó cambios arquitectónicos en el recinto, añadió dos muros perpendiculares a la sala. La obra integra una unidad sin ser una narración, presentando de manera interrelacionada diversos episodios y planos de representación que a él le parecían fundamentales de esa gesta histórica de la que fue un soldado. Desde el punto de vista de Siqueiros, fueron los actos terribles de la represión de las huelgas de Cananea y Río Blanco las que encendieron la mecha de la revolución armada en 1910. Quienes participaron en esa gesta heroica, fueron innumerables campesinos, mineros, maestros encabezados por los líderes Madero, Ricardo Flores Magón, Praxedis Guerrero, Venustiano Carranza, Belisario Domínguez, y, sobre todo, Zapata; no falta la presencia de algunos pensadores como Marx, pero en 1964, tampoco están ni Lenin ni Stalin. En esta extraordinaria obra el levantamiento revolucionario aparece como una marcha de miles y miles de sombreros de palma y fusiles que cubren por entero el espacio, saltando de la pantalla, enfrentados a los poderosos, al mundo porfirista, que en la escena pintada en el muro de enfrente conforman un bosque de sombreros de copa que giran alrededor del dictador. En cuanto a la composición, esta pintura remonta el vuelo desde la *Batalla de San Romano*, del renacentista italiano Paolo Uccello, hasta el cine de tercera dimensión. Un conjunto de bailarinas circunda al viejo don Porfirio con sus danzas surgidas de remolinos. El dictador está ataviado de gala militar, sentado en la silla presidencial y con su pie pisa la Carta Magna. A su lado se encuentran los militares de uniforme azul y los ‘científicos’ conservadores afrancesados, vestidos de frac. La temática política e histórica se articula mediante la presentación genealógica de personajes en el mural. Con impresionante monumentalidad, héroes, pueblo y villanos de una epopeya nacional van apareciendo dentro de un ámbito pictórico que gira de manera concéntrica al tiempo que el espectador deambula sin dejar de ver la pintura. La composición de la misma surge desde remolinos de energía y velocidad que arman una red de líneas y ángulos múltiples que conforman un escenario, ‘una superficie activa’. Como muestro con detalle en la segunda parte del libro, este y otros de los murales del Maestro son ‘máquinas armónicas’, pintura monumental realizada en

base a una estructura abstracta. Al final del proceso, la obra tiene la cadencia y la virtualidad de una representación realista de una manera infinita; de la llegada desde todos los puntos y los ángulos de visión de los implicados en aquella gesta, girando alrededor del espectador, entrando y saliendo del espacio del muro, hacia la dimensión real de la sala. Su visión de la Revolución de 1910 es la de una epopeya sintetizada, en la que incluyó recuerdos como los relatos del general Manuel D. Diéguez, quien había participado en diversas batallas desde Cananea.<sup>14</sup>

La explicación que da Desmond Rochfort también es iluminadora:

En el enorme mural interior del Castillo de Chapultepec, *Del porfirismo a la Revolución*, Siqueiros confrontó un tema que, paradójicamente, nunca antes había abordado, a saber, la Revolución Mexicana. Su intención no era crear un mural “acerca” de la historia pasada, como había hecho con tanta frecuencia Rivera en el periodo de la posguerra. Trataba de crear una pintura mural de la historia en el presente. La obra que realizó es tanto una glosa de la política contemporánea como una representación de sucesos pasados y cada vez más distantes [...] Aun cuando el mural describe, como el título lo sugiere, la confrontación de las fuerzas de la Revolución Mexicana de 1910 con las del dictador Díaz, de manera implícita se encuentra presente una alusión temática y visual al estado de la independencia de México cerca de cinco décadas después. Pintado alrededor de un armazón de varios tableros, el enorme mural presenta el tema como una construcción de opuestos temáticos. En el lado izquierdo de la sala se observan figuras asociadas con las fuerzas de la Revolución, sus mártires, campesinos armados y líderes ideológicos y políticos. En el lado derecho de la sala, se describe la sociedad de Porfirio Díaz en la forma del dictador rodeado de cortesanos glorificadores y comparsas políticas. El tema central de Siqueiros se lleva a un punto culminante en una confrontación visual sobre la larga pared que conecta los lados izquierdo y derecho de la sala. Se muestra a dos hombres al frente de sus respectivas fuerzas luchando por la bandera nacional de México. Los dos protagonistas representan a William C. Green, de la Green Consolidated Copper Company of América, y Fernando Palomares, uno de los principales miembros del Partido Liberal. Siqueiros usó estas dos figuras y los contingentes dispuestos a ambos lados de ellas para describir la huelga industrial y la inconformidad de los trabajadores mexicanos contra sus patronos, la Green Consolidated Copper Company of América. Esta famosa disputa laboral tuvo lugar en 1906 y fue un suceso significativo en los acontecimientos políticos que desembocaron en la Revolución Mexicana de 1910. Para Siqueiros, la disputa y la huelga subsecuente resumían el espíritu infinitamente complejo de la Revolución Mexicana. La huelga de los trabajadores mexicanos contra sus patronos extranjeros, quienes en respuesta trajeron fuerzas de su propio ejército nacional para terminar con la inconformidad, resumía el alcance de la dominación y la opresión económica y

<sup>14</sup> Herner, Irene, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, pp. 71-73.

política de México. Pero la dimensión nacionalista de la presentación de Siqueiros de este tema no se aferra a imágenes de antepasados y orígenes raciales y culturales. Esta se expresa en la descripción de los dos protagonistas principales de este pasaje de lucha por la posesión de la bandera nacional de México.<sup>15</sup>

Estas dos interpretaciones son acertadas y enriquecen la lectura visual del mural; pero habría que enfatizar que Siqueiros utiliza una doble dialéctica que consiste en resaltar lo estético para abordar lo político, y lo político para abordar lo estético. No es entonces el caso pensar que se trata de una auténtica “representación realista”, como piensa Herner, se trata más bien de un mural que incide en la realidad, no para transformarla ni para recrearla, sino para representar un proceso donde prevalece el aspecto conceptual de su representación, más que la representación realista en sí. Porque si concluyéramos que se trata de una representación realista, sería decir entonces que la visión siqueiriana de la Revolución mexicana es demasiado simplista, es decir, caricaturesca. Por otro lado, es cierto —como piensa Rochfort— que en el mural aparecen “opuestos temáticos”; Siqueiros no buscaba representar la dialéctica de la historia, ni mucho menos la oposición dialéctica como eje del movimiento social; pero sí mostrar que ideológicamente había una oposición entre la opulencia de Porfirio Díaz y sus allegados, y la lucha en armas representada por el pueblo. La fusión conceptual que se lleva a cabo entre una estética radical, es decir, como propuesta teórica y de experimentación en el ámbito del arte solamente y la crítica social, hace que el mural se distancie del realismo político que caracteriza buena parte de la obra de Siqueiros. Además, esta fusión está muy bien concebida ya que aunque en el mural aparezcan nueve paneles, éstos no puedan interpretarse independientemente sino con la ayuda de la continuidad visual a partir de la proximidad del panel contiguo. Más aún, la interpretación detallada de una de las partes del mural, revierte al lector a pensar en la idea general del mural, es decir, en su aspecto conceptual como propuesta política, y en propuesta política desde el aspecto conceptual.

En la sección “Hilera de muertos”, Siqueiros pinta sobre una colina los combatientes caídos durante el inicio de la Revolución mexicana. El tono dramático de esta escena logra intensificarse a través de la técnica visual que se utiliza, pues el espectador encuentra una fila de hombres muertos acostados que ascienden en distancia y progresión sobre esta colina. Aunque el número de muertos no es grande, la progresión visual que aparece es tan dramática, que este panel da la impresión de que se trata de miles de hombres, pues muestra a los muertos como una sucesión escalada

<sup>15</sup> Rochfort, Desmond, *op. cit.*, pp. 208-210.

que progresa casi *ad infinitum*, donde los primeros rostros están bien definidos, pero progresivamente los muertos van perdiendo su definición facial. Se trata entonces no de un individuo, sino de una totalidad. Además, Siqueiros logra jugar con los espacios visuales para llevar al espectador al trágico panorama conceptual de la muerte. Ésta también queda evidenciada mediante la geografía donde sucede la escena, pues no se trata de un lugar específico e incluso realista, sino más bien un espacio genérico; no hay vegetación sino un valle virtual e inhóspito cuya escena central se halla dominada por cuerpos ensangrentados. Por otro lado, el color amarillo del fondo de la escena enfatiza el drama de la muerte, pues, además de mostrar la desolación, crea un panorama casi volcánico.

Siqueiros logra vencer la irregularidad del ángulo de cuarenta y cinco grados, que se forma con el panel siguiente, al continuar el panorama de una parte del panel al otro. Esta técnica, que persiste a lo largo del mural, enfatiza la idea —sobre el espectador— que se trata de un mural que debe verse como una totalidad unitaria, a pesar de los quiebres que los ángulos le imponen. En el panel siguiente, el cual simboliza la revolución que se detiene bruscamente, Siqueiros pinta un jinete sobre un majestuoso caballo blanco; al fondo, un panorama abstracto de colores fuertes y vivos, donde predominan diferentes tonalidades de rojo. Como veíamos en el panel anterior, Siqueiros hace énfasis en el proceso de la revolución, como proceso que se detiene antes de resaltar aspectos específicos, éstos no aparecen ni en el paisaje de fondo, ni en el jinete ni en el caballo. Si estos dos paneles muestran dos escenas impactantes —una hilera de muertos, y un gran jinete que recula sobre su caballo—, también vemos que Siqueiros está trabajando con conceptos más que con casos específicos; en este caso, con el concepto de la muerte y con el concepto de la revolución. La muerte es representada a través de varios muertos, y no a través de una figura emblemática; el primer rostro que aparece es el de Leopoldo Arenal, el padre de su esposa Angélica Arenal, pero los muertos ascendentes crean una impresión de infinitud y, por tanto, de indeterminación.

Por otro lado, la indeterminación que encontramos en la figura que representa la revolución, nos ayuda a comprender la visión conceptual mediante la cual nos envuelve Siqueiros. Aquí, la *revolución* como concepto es abstracta, y de la misma manera su concreción es también abstracta y casi contraria a su concepto porque revolución es girar hacia delante aunque sea sobre su propio eje. Pero Siqueiros no le deja de sugerir al espectador que la revolución es parte del movimiento social, aunque no tenga un panorama de fondo o rostro definidos; de alguna manera, la revolución se despliega de la hilera de muertos y, aunque recula, al final avanza hacia el estallido social que muestran los paneles siguientes.

En el panel opuesto a la “revolución”, Siqueiros anticipa el cambio social, concreto e histórico, al presentar el inicio de la acumulación de las masas a través de figuras humanas abstractas que, antes de ser revolucionarios, parecen bailarines de una coreografía. Este gesto simbólico, en el cual se sugiere el efecto de la acumulación progresiva para dar luego razón de un cambio dialéctico más concreto, vuelve a enfatizar la idea de que Siqueiros está trabajando con lo concreto y lo abstracto a la vez; con la política, pero también con el arte. El hecho de que hubieran pasado 50 años desde la muerte de Porfirio Díaz, indica que la representación histórica que se propuso Siqueiros en *Del porfirismo a la revolución* no hubiese tenido una urgencia de mostrar la necesidad de cambiar la sociedad o de crear una conciencia política, sino que —además de insertarse en lo político— el muralista mexicano pudiera también experimentar nuevas posibilidades estéticas; en este sentido, va de lo abstracto a lo concreto y de lo concreto a lo abstracto.

En la sección “el pueblo en armas”, aparece el rostro de Emiliano Zapata y una mujer de vestido rojo que representa la “nación en llamas”; pero también aparece un numeroso grupo de soldados en actitud compasiva y revolucionaria. El hecho de que los soldados aparezcan como masa y no como individuos específicos —a excepción de Zapata—, resalta la idea de que la revolución es social, realizada en grupo, pues se hace con la fuerza popular; esto es, con la masa como sujeto y no con individuos específicos; pero no así con los que infunden la ideología revolucionaria, pues se trata de personas más específicas. Así vemos que en la sección “los ideólogos de la revolución”, encontremos los rostros de Marx, Bakunin, Proudhon y los hermanos Magón. La secuencia que sugiere la narrativa de este mural debe tomarse en cuenta a partir de su valor emblemático, más que por su capacidad de analizar la historia. En efecto, los cuadros que presenta el mural tienen un carácter emblemático que le ayudan al espectador a identificar las escenas, pero esta identificación dista mucho de ser un análisis de la historia, y es ahí donde el mural se repliega en su valor estético. Asimismo, como veíamos en el caso de *Retrato de la burguesía*, el aspecto de la técnica del mural y su propuesta estética en general, predomina en *Del porfirismo a la revolución* para superar lo que podría considerarse un realismo político. La manera como Siqueiros fusiona los ángulos adyacentes de los paneles, crea un efecto visual que le produce al espectador la impresión de que dicha fusión toma lugar a través de un movimiento similar al movimiento que hacen los líquidos. Por otro lado, existe una fuerza sugerente que el mural muestra constantemente; a saber, los colores vivos (rojo, amarillo, anaranjado) y las masas que exigen cambios. De la misma manera, los colores y las masas también exacerban la idea de que el cambio del porfirismo a la revolución, se dio por una lucha social, la cual implicó muertes y sufrimiento. Pero

más allá de representar este periodo de transición en la historia de México, no podemos decir que en *Del porfirismo a la revolución* ejemplifique una teoría de la historia por parte de Siqueiros. Aunque, de hecho, encontremos los llamados “opuestos temáticos”, éstos no demuestran una dialéctica de la historia o un resultado dialéctico en general, como resultado de esa oposición; pero, el mural sí logra exponer que la transición histórica que representa fue llevada a cabo a través de un movimiento arraigado en la sociedad y, por tanto, arraigado en la historia.

### La marcha de la humanidad: la revolución estética y la estética de la revolución

*La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos* es la última obra mural de Siqueiros, y la que contiene —por así decirlo— todas sus obras anteriores; pues en ella se llevan a cabo de manera excelsa y magnánima, todas las teorías estéticas del pintor, y éste expone su filosofía de la historia, la cual es —en esencia— materialista y dialéctica. Por otro lado, tomando en cuenta al movimiento muralista mexicano en su conjunto, esta obra también simboliza la última manifestación artística de ese movimiento, cuyo origen común lo encontramos en la Revolución mexicana. Pero, a diferencia de los murales de sus contemporáneos, antes de haberse ejecutado en un edificio público o de gobierno, con una estructura específica y limitada, *La marcha* fue ejecutada en una estructura diseñada específicamente para albergar este mural. Patrocinada por Manuel Suárez, un hombre de negocios y viejo amigo de Siqueiros, *La marcha* se encuentra ubicada en el Polyforum Cultural Siqueiros, un centro cultural de la ciudad de México. El mural contempla dos espacios muy bien definidos: 1) un espacio exterior con 12 tableros<sup>16</sup> rectangulares que bordean la sala central del Polyforum, y 2) un espacio interior con siete tableros,<sup>17</sup> donde se halla un gran audi-

<sup>16</sup> 1. “Destino: el mundo marcha hacia adelante”; 2. “Ecología: el árbol deshojado y el árbol renacido”; 3. “Acróbatas: la transición del espectáculo a la cultura”; 4. “Masas: hombre y mujer en su lucha por la paz”; 5. “Decálogo: Moisés rompe las Tablas de la Ley”; 6. “Cristo: Cristianos, ¿por qué me persiguen?”; 7. “Pueblos indígenas: el sacrificio del aborigen ante la divinidad del hombre civilizado”; 8. “Danza: Movimiento moderno hacia el amor y la victoria”; 9. “Mitología: el desarrollo del pensamiento abstracto”; 10. “Mezcla de las razas: el drama de la guerra y el amor durante la conquista”; 11. “Música: Arte sin discriminación”; y 12. “Átomo: el triunfo de la paz sobre la destrucción”. Rochfort, *op. cit.*, p. 214.

<sup>17</sup> 1. “El hombre. Consta de una sola composición que representa la creación, dominación y utilización de las ciencias”; 2. “Consta de tres composiciones principales (1. El volcán, 2. El nahual, 3. El árbol del veneno); 3. “Consta de tres composiciones principales (1. El árbol del amate, 2. El nuevo líder, 3. El árbol recién germinado); 4. “La mujer. Consta de una sola composición que representa paz, cul-

torio cuyo inmenso centro tiene la capacidad de girar. En total, *La marcha* consiste en 8 477 m<sup>2</sup> de pintura y escultura policromada,<sup>18</sup> donde encontramos una combinación de esculto-pinturas, murales y la puesta en práctica de la integración plástica. De esta manera, podemos decir que el último mural de Siqueiros es la máxima expresión de su visión teórica y estética, y la que mejor refleja su visión materialista y dialéctica de la historia. Además, la cualidad dialéctica del mural es integral, pues hace que esta categoría filosófica aparezca tanto en su contenido como en su forma, haciendo así un complejo e imponente conjunto visual que desafía al espectador. Más aún, el aspecto dialéctico aparece en su registro general (la historia humana), y en su registro particular (las técnicas artísticas); pero también encontramos un desarrollo dialéctico visual, en el que surge un juego de relaciones entre los espacios del mural entre sí, y un juego de relaciones que se crea entre el espectador y el mural.

Estas diversas maneras de proponer la categoría dialéctica como el eje central de la “marcha” humana, y de los aspectos estéticos mismos del mural, se hace posible gracias al diseño interior del Polyforum, el cual tiene una forma elíptica con un techo de gran altura y profundidad. Al entrar en el auditorio, en los ángulos opuestos de la elipse encontramos, por un lado, la figura de una mujer y, por el otro, la figura de un hombre; ambas figuras generan un diálogo visual, de interacción y complementación. Además, aunque entre estas figuras encontremos el vacío que colma la totalidad de la sala, este vacío queda superado a través del techo que sirve de compenetración y puente; pues desde la figura del hombre vemos surgir un gran espermatozoide cuyo recorrido se conecta directamente con la figura de la mujer a través de unas líneas dibujadas en el techo que simulan cuerpos o geometrías de coincidencia entre dos cuerpos. En las secciones más alargadas de la elipse, aparecen dos grandes narrativas: la historia humana desde su prehistoria y en continua lucha con la naturaleza; y la historia humana, en un movimiento progresivo a manera de “marcha”. En esta última encontramos propiamente un lado directamente relacionado con la historia, pues vemos más detalladamente a un cúmulo de masas marchando y con actitud de lucha. Por otro lado, sobre ambas narrativas emergen figuras humanas con cuerpos mucho más grandes y desarrollados, como súper-hombres. De una parte, aparece

---

tura y armonía hacia una sociedad futura”; 5. “Consta de siete composiciones principales (1. El hombre primitivo, 2. La mujer proletaria embarazada, 3. El hombre encorvado, 4. La marcha de las madres, 5. El mestizaje, 6. El negro linchado, 7. Los pimas y los yaquis”); 6. “Consta de tres composiciones principales (1. El demagogo, 2. Hombres, mujeres y niños, 3. El líder”); 7. “La bóveda. Consta de cuatro composiciones principales (1. El águila, 2. La estrella roja, 3. Los astronautas, 4. La estrella blanca”). Disponible en [www.polyforumsiqueiros.com](http://www.polyforumsiqueiros.com).

<sup>18</sup> Cabrera Núñez, César Eduardo y María Valentina de Santiago Lázaro, *Siqueiros: Cronología biográfica*, 2007, p. 111.

una marcha simulada que viene seguida por otra de astronautas o robots; y en el panel sobre la naturaleza, aparece una marcha guiada por un águila, y donde ambos siguen a un grupo de dos grandes figuras humanas guiados por una estrella roja. Mi interpretación de estas partes del mural, y del mural en general, van a diferir ampliamente con las de Leonard Folgarait, el único crítico de arte que le dedica un libro a *La marcha* de Siqueiros. Aunque Folgarait afirma que el mural tiene aspectos dialécticos, su interpretación no es dialéctica, pues no ve al mural como una totalidad, es decir, de manera integral, sino que secciona sus partes y las analiza separadamente a partir de dicha escisión. Folgarait considera que la sección del mural donde aparece la gran marcha humana, es el comienzo de la marcha y que esta sección representa el pasado; mientras que yo haré una lectura doblemente dialéctica, pues expondré que podemos encontrar un cuadro de relaciones entre las secciones del mural, y que no podemos hablar de “presente” y “pasado” por separados, sino como forma integral de una estructura cuyo recorrido —a mi entender— es de manera ascendente y en espiral. En este sentido, lo que él llama futuro es para mí el pasado o el comienzo de la narrativa del mural —pues como veremos— si el futuro es tan oscuro, tan deformado y tan enigmático como aparece en dicha obra de Siqueiros, entonces estaríamos diciendo que Siqueiros es un pintor abstracto y fatalista, lo que es esencialmente contrario a su misma tesis de pintor dialéctico y revolucionario. De la misma manera, las figuras humanas que aparecen sobre ambas narrativas, no pueden leerse a partir de las narrativas que aparecen en la parte inmediatamente inferior, si no se hace un recorrido visual en forma de espiral; pero, si se hace de manera vertical, como lo hace Folgarait, sería contradictorio afirmar Siqueiros sea un pintor dialéctico.<sup>19</sup>

El objetivo de *La marcha* es mostrar la cualidad antropológica del ser humano y su dinámica social a lo largo historia; en este sentido, la historia humana es el tema central del mural, y esta historia es representada de manera visualmente conceptual, en forma progresiva, dialéctica y ascendente, es decir, hacia el cosmos. Desde mi perspectiva, el inicio del mural ocurre a partir del panel donde aparecen las formas más precarias de vida que son, por cierto, donde aparece más claramente la falta del dominio del hombre sobre la naturaleza. En este sentido, Siqueiros nos estaría diciendo que la historia y el movimiento humano han sido posibles gracias a que el Hombre ha podido dominar la naturaleza. En esta sección, aparecen pocas figuras humanas, y podemos ver que ellas no presentan ninguna organización social o, incluso, ningún orden. Los elementos de la composición aparecen de la si-

<sup>19</sup> Cfr. Folgarait, L., *So Far from Heaven: David Alfaro Siqueiros' The March of Humanity and Mexican Revolutionary Politics*, 1987.

guiente manera: por un lado, aparece un gran incendio de fondo, tres figuras animales que dan la idea de la evolución animal, pues en su transformación la figura animal más desarrollada —y la que más se parece a un hombre físicamente— luchan contra un hombre, lo que presupone que al ganar esta lucha, se generó una dinámica humana propiamente. También aparece un hombre cortando leña, una mujer que vierte una sustancia espesa, un volcán en erupción, dos mujeres (una mayor que podría indicar el paso del tiempo, y una más joven, que podría indicar una transición). Sobre esta mujer joven, surge —usando la técnica de la esculto-pintura— un nuevo hombre a partir de una figura humana pintada en la pared, a cuyo lado encontramos una máscara. Seguidamente, en la parte inferior encontramos a dos mujeres que salen corriendo a través de lo que podría simbolizar una ruptura espacio-temporal; esto es, indican una transición temporal. Una carga a un niño en brazos y otra una rueda. Al salir, estas dos mujeres se hallan frente a dos árboles, uno primitivo, por lo oscuro y estéril, y porque vemos a un anciano tendido y vencido sobre él; en el otro, aparece una vegetación luminosa y florida. Seguidamente, por encima de estas dos mujeres, encontramos dos jóvenes inclinados diagonalmente, lo cual indica la fuerza de la juventud, como anunciando movimiento y futuro, y una figura enigmática —por su vestimenta y la corona que lleva puesta en la cabeza— que los mira; la secuencia visual es interrumpida por un joven que irrumpe repentinamente en la escena, y que lleva en la mano una larga lanza. Si las mujeres que entran en la escena indican un cambio temporal, al igual que el árbol florido, pues indica renovación, en mi opinión el joven indica también un cambio temporal, el cual indicaría más dominio sobre la naturaleza (lanza de acero) y una forma de pre-conciencia.

Como el mural sólo puede apreciarse mejor desde el centro del auditorio, el espectador está obligado a girar y dar sentido a estas formas plásticas a partir de su propia rotación y ascenso visual en forma de espiral, lo que indica que no podemos interpretar el mural verticalmente. En la segunda sección ya notamos que se inicia propiamente la “marcha humana”, y está constituida por tres niveles de grupos humanos en movimiento, y los cuales se encuentran interrelacionados entre sí, mostrando así unidad y cohesión. En el primer nivel se pasan de las formas primitivas de la historia humana a una cuadrilla de soldados que van dirigiendo una marcha hacia adelante; esto se evidencia, pues encontramos un hombre de la raza negra que aparece ahorcado, un bufón, un cuerpo mutilado, y cuerpos humanos que muestran el dolor y el sufrimiento en general. En el segundo nivel, aparecen indígenas desnudos, una mujer embarazada con un niño en sus brazos, un anciano que lleva una carga de leña, y un grupo de mujeres, donde tres de ellas llevan a un niño en sus brazos. Este nivel avanza hacia un foro más politizado, en donde aparece un hombre con una

máscara —símbolo del falso político—, y seguido por una turba enardecida. El tercer nivel, se desplaza también desde izquierda a derecha, y emerge por encima de estos dos niveles donde aparecen figuras humanas colocadas horizontalmente, que entran en contacto con otras figuras que simbolizan astronautas espaciales. La diacronía de estos niveles sugiere que Siqueiros está pensando en un movimiento de desplazamiento, progresivo, que en sí mismo presupone una tesis, una antítesis y una síntesis. Además, la acumulación de figuras humanas sugiere un salto dialéctico que hará posible que la cantidad pase a la cualidad; es decir, que la acumulación de cuerpos cree cuerpos superiores, como lo representa Siqueiros conceptualmente, y que dé como resultado la ciencia y el conocimiento, que implica la exploración espacial.

Estas dos narrativas son interrumpidas por una dialéctica de oposición e integración representadas por el hombre y la mujer, los cuales aparecen diametralmente opuestos y separados por la totalidad del espacio del auditorio. No obstante, esa distancia genera un diálogo visual entre el hombre y la mujer, y a su vez se produce una tensión continua; además, la proporción equitativa que representan cada una de las partes de este diálogo, sugiere la necesidad de interdependencia entre ellas, es decir, una dialéctica. Aunque las enormes figuras del hombre y de la mujer presentan similitudes entre sí, Siqueiros las diferencia por la forma de la cara que dibuja en el centro de cada uno de los cuerpos, y por el cuerpo mismo. La cara de la mujer aparece con una enorme boca abierta, lo cual indica entrada y salida; receptáculo y dador de origen, que unas gigantescas manos entregan y reciben a la vez. Esa apertura también indica sexo, dolor, grito y capacidad de discurso. Asimismo, la boca es la puerta de entrada y salida del cuerpo, una especie de totalidad que simboliza todos los orificios del cuerpo humano. Dibujado sobre un fondo rojo, el cuerpo de la mujer abarca casi toda la pared; sus gruesos hombros están pintados de anaranjado, mientras que sus piernas —apenas visibles— están pintadas de gris.

La figura masculina aparece pintada igualmente sobre un fondo rojo; sus hombros, de un rojo más claro, y el torso —apenas visible— de gris. Si en el rostro femenino aparecen unas manos que invitan, que aceptan y que dan, las manos que parecen salir de la boca del hombre, se muestran en posición de expulsión y lanzamiento continuos. El hombre da, la mujer recibe y entrega; el hombre siembra, la mujer recibe la semilla y da frutos. Esta relación dialéctica involucra la dualidad del cuerpo humano y la necesidad de la integración entre el hombre y la mujer. Por otro lado, la falta de identificación concreta de la figura femenina y masculina, pues no aparecen rasgos históricos o étnicos específicos, indica que esta relación —además de ser dialéctica— es universal: sucede más allá de una temporalidad o espacialidad específicas, es intrínseca a la esencia humana. Más aún, a través de esta esencialidad Siqueiros indica precisamente que la razón de ser del Hombre no

es ideológica, sino precisamente antropológica, esto es, más allá de la política. Lo que a su vez podría entenderse como un utopismo de la visión humanista de Siqueiros, pero arraigado a su tradición comunista. La visión dialéctica de Siqueiros sugiere que el aspecto ideológico, además de ser un aspecto negativo, es también un aspecto temporal y superable. En este sentido, los lados opuestos (el hombre y la mujer como totalidades concretas) se reconocen como principio y fin; es decir, como esencia de la antropología humana, y como reencuentro después de la superación de las ideologías que se han sucedido a través de la Historia. De la misma manera, aparecen antes de la historia y como producto de la historia, a la vez que aparecen antes de la ideología y después de la superación de la misma. Entonces, es evidente que a través de este juego dialéctico en el que entra el hombre y la mujer, Siqueiros funda un humanismo radical que contempla al movimiento histórico y la libertad humana que presupone una toma de conciencia de su destino a través de la historia, pero también más allá de ella.

Estos dos lados opuestos (hombre y mujer), que constituyen una parte central de la interioridad del Polyforum, aparecen simétricamente lo que indica que no se le otorgue primacía a ningunos de los lados, sino que se destaca precisamente la necesidad que dicha relación y tensión le otorga a la vida humana. En este sentido, no es una oposición que se rechaza, sino que se integra; no es una oposición que se excluye, sino que se necesita; no es una oposición que busca distanciarse, sino al contrario, busca acercarse y ser productiva y creativa a la vez. Si entre el hombre y la mujer existe una relación dialéctica, es decir, si el uno existe por y para el otro, Siqueiros ha mostrado que esta relación, que es en sí invisible, es también posible de ser pintada, ya que el vacío que colma la sala se halla en una constante tensión: del hombre a la mujer; de la historia a la naturaleza; de la naturaleza al hombre; de la historia a la mujer, y así sucesivamente. Este punto de tensión invisible fue logrado gracias a su visión conceptual, la cual se fundamenta en el humanismo histórico que se encuentra a la base de este mural.

Por último, el efecto de movimiento que aparece en el mural debe también realizarlo el espectador, pues éste se ve obligado a girar y ascender visualmente. Así, encontramos que Siqueiros propone una marcha hacia el cosmos, palabra que aparece incluida en el título del mural. Las figuras que aparecen sobre el techo del Polyforum han sido interpretadas como la lucha por la conquista espacial entre Estados Unidos y la ex Unión Soviética; aunque esta interpretación es plausible, también me parece acertado considerar que Siqueiros le da preeminencia a las figuras humanas que representarían a la Unión Soviética, pues se trata de dos figuras visiblemente más grandes que las figuras humanas que representan a Estados Unidos. De ser así, la vanguardia estaría liderada por los movimientos de izquierda, y como el mu-

ral nos muestra, esta vanguardia promueve una resolución hacia el futuro espacial. Es, también, lo que nos sugiere el título del mural: *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos*. La marcha sugiere avance y lucha, superación y progreso. De esta manera, el cosmos se abre como posibilidad de exploración, pero a partir de una superación de problemas sociales e históricos concretos.

*La marcha de la humanidad* es la obra cumbre de Siqueiros porque es el resultado de un proceso dialéctico, donde implícitamente se acumulan las representaciones anteriores, a saber, las figuras humanas (de seres marginados), la concepción ideológica de la lucha convertida en masa social, y la superación de estas tendencias que sobrepasen los límites de lo nacional para formar parte de una estética universal. Además, bajo un punto de vista estético, la noción de la “marcha de la humanidad” presupone a su vez la superación de las disputas individuales, ya que la multiplicidad humana pasa ahora a una unidad dialéctica que pasa de la atemporalidad pre-sociológica a la atemporalidad cósmica, mostrando temas intermedios que marcan así una temporalidad histórica y social.

El mural está constituido por doce paneles exteriores<sup>20</sup> y siete paneles interiores.<sup>21</sup> Estos últimos muestran la vida social como vida en movimiento. Es por ello que los paneles intermedios pertenezcan al proceso histórico del hombre, donde su determinación histórica amerita una superación de su condición social. Con todo, salir fuera del tiempo no es precisamente salir fuera de la historia, sino sugerir un espacio de libertad utópico, aunque imaginable. En este orden de ideas, Rochfort sugiere un punto de conexión entre las visiones utópicas de Rivera y Siqueiros:

El punto de comparación más evidente entre los dos muralistas quizás sea su sentido compartido de lo utópico. Durante el periodo de la posguerra, la obra de Rivera con frecuencia estuvo marcada por visiones que eran profundamente nostálgicas, una añoranza del pasado que sólo podía expresarse en términos utópicos. En algunas de sus obras clave de la posguerra, Siqueiros fue igualmente utópico, pero sus visiones se dirigían en esencia hacia el futuro más que el pasado.<sup>22</sup>

*La marcha de la humanidad* entra en este circuito de interpretación: un mural que viaja hacia el futuro. Sin embargo, el mural no debe verse como viraje estético-político de la obra de Siqueiros, por incluir elementos abstractos y por sugerir una influencia liberal del gobierno nacional, como piensa Leonard Folgarait,<sup>23</sup> sino más

<sup>20</sup> Rochfort, D., *op. cit.*, p. 214.

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> Rochfort, *Pintura mural mexicana, op., cit.*, p. 214.

<sup>23</sup> Folgarait, *So Far from Heaven, op., cit.*, pp. 92-105.

bien como la puesta en escena de la perpetua búsqueda estética de Siqueiros dentro, igualmente, del ámbito político. Como sugiere Henri Arvon al comentar los elementos filosóficos de la estética marxista: “La estética marxista comparte con las anteriores la convicción de que el arte no es un recuerdo de lo ya visto ni un calco de lo ya existente, sino un proyecto simbólico que se abre hacia el futuro y revela de esta manera la fuerza creadora del hombre”.<sup>24</sup> De la misma manera, este mural de Siqueiros se abre hacia el futuro, sobrepasando la condicionalidad histórica del Hombre no para sugerir un espacio utópico, sino plenamente libre; por otro lado, *La marcha de la humanidad* cuya función, también, fue celebrar el decimoquinto aniversario del movimiento muralista mexicano, utiliza el espacio público no precisamente para dialogar con la ideología del gobierno nacional, sino para servir de instrumento de crítica social a pesar del *status quo*.

La monumentalidad de *La marcha de la humanidad* desafía cualquier noción previa de arte monumental, y cuya cualidad está a la base del movimiento muralista mexicano. En este sentido, la ambición que despliega Siqueiros al elaborar el mural más grande del mundo, puede interpretarse esencialmente de tres maneras: estética, filosófica y personalmente. Estéticamente, el mural propone una participación exigente al espectador a la vez que crea un mural único, pues a diferencia de los murales anteriores —tanto de Siqueiros como de sus contemporáneos— el mural envuelve al espectador y lo encierra física y psicológicamente. Asimismo, podemos decir que se trata de una estética atrevida, pues rompe también con toda noción previa de mural, lo que conlleva a crear —más que un mural— una experiencia estética y muralística. Así, el mural se trasciende a sí mismo a través de una experimentación plástica, y pasa a ser una concepción antropológica. Asimismo, el mural dista de ser una simple abstracción, pues involucra lo político y lo filosófico a la vez. Políticamente, el mural toca el aspecto social del hombre, pues lo inserta en su entorno histórico-social; sin embargo, Siqueiros no se limita a señalar el aspecto político sino que transporta al espectador al aspecto filosófico de ese movimiento social. Tomando esto en consideración, es evidente que la determinación histórica —desde el punto de vista de un periodo histórico en específico— no consume la temática del mural sino que, partiendo de la historicidad humana, Siqueiros propone una superación filosófica a través de un movimiento dialéctico impredecible, pues el cosmos será por mucho tiempo una gran interrogante. Finalmente, desde el punto de vista personal, creo que la monumentalidad de este mural obedece también a una especie de escape por parte de Siqueiros. Siendo el último sobreviviente del movimiento muralista mexicano, y el más perseguido y sufrido de los tres, creo que *La marcha de la humanidad* además de

<sup>24</sup> Henri Arvon, *La estética marxista*, p.31.

ser la gran propuesta filosófica de Siqueiros, es también el mural que más quiso pintar y que logró pintar: trascendiendo al edificio público previamente construido, trascendiendo el aspecto nacionalista de la pintura, trascendiendo conceptualmente a sus contemporáneos, e incluso, trascendiendo la determinación política.

## Siqueiros y la teoría estética

El legado de la obra teórica y artística de Siqueiros, hace posible que a comienzos del siglo XXI podamos hacer una lectura crítica no sólo de su obra, sino también del movimiento muralista en general. En su obra convergen todas las disputas teóricas, políticas, y artísticas que se debatieron a lo largo del siglo XX; a saber, la cuestión de la identidad latinoamericana, la posición del intelectual frente a la sociedad; arte comprometido, o arte por el arte; las diferentes corrientes que imbuyen las producciones artísticas nacionales, y la lucha de la representación simbólica autóctona, es decir, latinoamericana y latinoamericanista, frente a las corrientes europeas y estadounidenses. Por otro lado, el impacto de la presencia de la obra artística de Siqueiros ha dejado, paradójicamente, una huella mucho más monumental y duradera que cualquier otro movimiento estético en Latinoamérica. Este impacto radica en que la obra de los muralistas mexicanos ha llegado a ser parte del patrimonio cultural mexicano. En este sentido, el siglo XX mexicano ha sido también una formación estético-política de tal manera, que su identidad casi sólo puede leerse a través de estas representaciones artísticas. Asimismo, la significación estética, la monumentalidad de las obras y su presentación —como arte de masas o arte público—, hace que la omnipresencia de las obras y su perduración en el tiempo hayan quedado consagradas para la posteridad. Entonces, la reevaluación de la obra de Siqueiros y su estética-marxista resultan determinantes puesto que ponen en tela de juicio los parámetros hermenéuticos que dieron preeminencia a los otros movimientos y su clasificación como movimientos vanguardistas; además, su presencia exige una consideración estética que toca lo político, lo nacional y lo cultural. No obstante, esta reevaluación no presupone que la estética-marxista sea una mejor teoría en sí misma, pero al menos establece una necesaria dialéctica que involucra al artista, a su obra y al contexto histórico donde éstos han operado. Ni el artista ni su obra están más allá de su determinación histórica, y es precisamente esa historicidad, entendida como proceso de construcción discursivo y también de interpretación, lo que al final le dará a la obra su ubicación identitaria, valorativa y plataforma de apreciación estética.

La estética marxista, tanto la que capta la obra como la que de ella emana, no prescribe normas de belleza ni normas para subvertir lo real. Es decir, la estética marxista no es un método para hacer arte ni una práctica política; tampoco es un instrumento propagandístico o ideológico; ésta es ante todo una estética de reflexión, una filosofía. Aunque Marx no concretó una estética programática, en sus escritos aparecen nociones intrigantes que abordan lo estético y la producción artístico-literaria; para el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, estas nociones incluyen:

El arte y el trabajo, la esencia de lo estético, la naturaleza social y creadora del arte, el carácter social de los sentidos estéticos, el arte como forma de la supraestructura ideológica, el condicionamiento de clase y relativa autonomía de la obra artística, el desarrollo desigual del arte y la sociedad, las relaciones entre el arte y la realidad, la ideología y el conocimiento, la creación artística y la producción material bajo el capitalismo, el arte y la realidad, la perdurabilidad de la obra artística, etcétera.<sup>25</sup>

Es evidente que, al problematizar este cuadro de relaciones, la estética marxista intenta alcanzar el nivel filosófico necesario para dilucidarlo, pues este cuadro aparece intrínsecamente en toda producción artística. Sin embargo, la fractura que ha sufrido la esquemática interpretación de la sociedad y sus *grandes relatos* —para usar el término de Lyotard—, ha minimizado no sólo el área de influencia del marxismo, sino que ha puesto en cuestionamiento el área de influencia de todas las metodologías críticas en las humanidades. De hecho, la aparición de los “estudios culturales” puede leerse como la reconquista de ese espacio vacío que ha dejado esa fractura, sólo que las metodologías de los estudios culturales son víctimas de la descentralización de los *grandes relatos*, y parecen operar sin una matriz sólida y estructurada. En palabras del sociólogo Eduardo Grüner: “el *multiculturalismo* [...] característico de los *cultural studies* ha renunciado casi por completo a toda preocupación por las articulaciones (todo lo mediatizada o sobredeterminadas que se quiera) histórico-sociales o político-económicas de los procesos culturales”.<sup>26</sup> Sin embargo, no por ello la historicidad puede quedar suprimida de los procesos sociales y artísticos, ni el ser humano fuera de la Historia; es precisamente la comprensión de esa historicidad la que genera la posibilidad de la articulación de un discurso y la reevaluación de los quehaceres y procesos artísticos. En este sentido, la obra de Siqueiros queda cuestionada por la fractura, pero su obra misma también cuestiona a ésta, sobre todo, tomando en cuenta los principios estético-teóricos bajo los cuales se rige

<sup>25</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 13.

<sup>26</sup> Grüner, Eduardo, *El fin de las pequeñas historias: De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, p. 76.

la obra de Siqueiros: la integración plástica, la monumentalidad, el colectivismo en la creación artística, el efecto del muralismo exterior versus el muralismo interior, la particularidad de lo estético, el arte público (arte de masas) y la superación de la estética burguesa como alcance político y humano.

La idea de la integración plástica se adelanta al concepto de interdisciplinariedad muy en boga en los últimos años. Siqueiros pensaba que la fractura y división de los distintos campos artísticos, obedecía a preceptos ideológicos y a la alineación misma de la práctica artística; en este sentido, la integración plástica superaría estas divisiones, haciendo que el elemento estético presuponga una unidad que a su vez dirija la contienda política hacia la superación de estas divisiones en la sociedad. Asimismo, la integración plástica que proponía Siqueiros habría de establecer una nueva forma de participación del artista con respecto a la obra de arte misma; esto es, como propuesta de un ser desprovisto de alineación ante una totalidad transparente y sin divisiones. Como observa Siqueiros en *Cómo se pinta un mural*:

La separación de la escultura, la pintura, los vitrales, etcétera, de la arquitectura fue una consecuencia natural de los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad post-renacentista, a la sociedad liberal. La sociedad nueva será, cada vez más, una sociedad colectivista, infinitamente más amplia en este sentido, de lo que fueron las sociedades engendradoras del pasado artístico, pues aquéllas tenían un carácter teocrático, colectivo-religioso, y estuvieron dirigidas por misiones esclavistas.<sup>27</sup>

Esta nueva metodología de trabajo también habría de suponer la aparición de una nueva tecnología que hiciera posible la integración artística, incluyendo a la arquitectura moderna, porque la incorporación de la arquitectura a la discusión de la integración de las artes, y al debate político le daría al artista mexicano la base para tratar el otro reto de su estética: la monumentalidad. La monumentalidad, como principio estético en la obra de Siqueiros, establece varios presupuestos. En primer lugar, el presupuesto de la grandeza estética que intenta equipararse al impacto visual que experimenta el espectador; en segundo lugar, el presupuesto de la grandeza misma del Hombre, es decir, como concepto antropológico que las artes tradicionales habían desechado. Los murales de Siqueiros están impregnados de una antropología artística ya que aparece el ser humano y sus vicisitudes como su centro constante y enfático. Más aún, esta antropología artística viene sumida dentro de un proceso de integración histórica, donde el Hombre no aparece de manera aislada o casual, sino integrado a un devenir histórico. Por ello, la monumentalidad física de

<sup>27</sup> Siqueiros, David A., *Cómo se pinta un mural*, p. 19.

los murales de Siqueiros debe interpretarse a la luz de nociones estéticas determinantes donde, además de presentar una integración plástica, surge la idea de una integración mucho más ambiciosa: la integración del Hombre con su entorno antropológico e histórico. Otro aspecto de la monumentalidad que recorre la obra de Siqueiros, tiene que ver precisamente con la integración de la arquitectura al ámbito estético-social; dicha arquitectura estaría considerada como un espacio ganado al espacio estético del ser humano, y por ende, a la monumentalidad de su libertad. Si el efecto de la monumentalidad del muralismo de Siqueiros estuviera basado en presupuestos antiestéticos y contradictorios, su impacto sería ciertamente negativo e intrascendente; pero, si estuviera basado sobre presupuestos estéticos válidos, entonces la monumentalidad ejercería un efecto aún mayor sobre el espectador.

En cuanto a la participación colectiva en la creación artística, la perspectiva de Siqueiros rompe con las posturas idealistas que le designan al artista un lugar privilegiado y separado de la sociedad, es decir, como un ser escindido y desintegrado. Esto se relaciona con la idea marxista de que en la sociedad del futuro no habrá pintores, sino hombres que pintan. En este sentido, el trabajo del pintor no sería un trabajo enajenado que negara su ser; pero, de manera más esencial, se incorpora la idea del Hombre en su historicidad y en su relación con otros hombres, es decir, en su condición social de masa humana. El concepto de masa supera al de individuo porque no presenta al Hombre de forma aislada sino en su totalidad, como género. Además, la masa cobra un significado determinante porque Siqueiros la muestra en su dinámica histórica y dialéctica: como posible efecto de cambio revolucionario. Así, la estética de Siqueiros es una estética comprometida pero no propagandística, ya que incorpora temas sociales, políticos e históricos, los cuales se traducen en sus murales en las siguientes formas y figuras: el obrero, el indio, la mujer, la masa y la historia; formas y figuras que indican desde ya, una memoria y una conciencia críticas. Estas formas artísticas también sugieren la necesidad de reconstruir los fragmentos escindidos que representan, pues sugieren una totalidad fragmentada a partir de la alineación capitalista propia de México. Por otro lado, a pesar de que la esencia de estas formas artísticas sea la escisión, Siqueiros propone que éstas sean indirectamente también formas de conocimiento; pero la naturaleza misma de sus temas asegura de que se trataría de un conocimiento crítico y político a la vez. Y, el realismo social que está a la base de la estética de Siqueiros, dista mucho del malgastado realismo socialista, que buscaba desarrollar un modelo paradigmático en la práctica artística. En la obra de Siqueiros, el realismo no se presenta como modelo ni como esquema, sino como forma de conocimiento similar al realismo que plantea Lukács, sólo que la preocupación de Siqueiros es el método dialéctico que intenta llevar al

mural. Su obra se caracteriza por problematizar una realidad social que el arte anterior había visto como impura, en contraposición a la realidad pura o de pura imaginación sobre la cual las estéticas idealistas se habían basado. Así, la lucha del pueblo mexicano y de sus clases marginadas se convirtió en el escenario central del muralismo de Siqueiros, cuya monumentalidad expresa una manera de trascenderse a sí mismo.

## Consideraciones finales

La estética marxista, siguiendo de cerca los escritos de Marx y Engels sobre el arte, no es una estética prescriptiva, sino esencialmente una filosofía humanista. Pero a ese humanismo no se llega a través del arte, sino a través de la superación del capitalismo en su conjunto; más aún, el marxismo nunca propuso que el arte fuera usado para esa superación sino que, una vez alcanzada esa superación el arte sería una actividad más libre porque, por un lado, los sentidos humanos no serían sentidos sujetos a la alienación; y por otro, la actividad estética no sería una actividad exclusiva —como actividad escindida por la división del trabajo—, sino una actividad más dentro del conjunto de actividades humanas. Entonces, la estética marxista debe entenderse como una filosofía liberadora del hombre, y a través de esa liberación la actividad artística, así como la obra de arte, presupondrían mayor plenitud. Sin embargo, los intérpretes de la estética marxista se han enfocado en destacar el aspecto ideológico de la obra de arte, presumiendo —y prescribiendo— aspectos de contenido, forma y funciones del arte dentro de la sociedad. Desde mi punto de vista, mayor ideología no implica mejor arte; de la misma manera, no siempre el arte supera la ideología, pero eso tampoco le resta logro artístico. El problema de raíz, entonces, no es que la estética marxista imponga parámetros estéticos, sino que el marxista no siempre vea lo estético filosóficamente, sino en su mero aspecto ideológico; lo que ha resultado trágico para el arte, sobre todo si se usa como propaganda. El muralismo mexicano se funda sobre la base de una conciencia política y social, donde el marxismo posteriormente llega a estar en el centro del basamento filosófico del movimiento. Pero la manera de asumir y entender el marxismo tiene diferentes resultados en cada uno de los muralistas. En la obra de Orozco, la ideología y el humanismo son aspectos que se destacan constantemente. Su temprana obra caricaturesca nos muestra que la política era una de sus preocupaciones, pero la política atraviesa varios momentos en su muralismo. Por un lado, en sus murales de la Escuela

Nacional Preparatoria, Orozco pinta temas históricos impregnados de un humanismo difícil de descifrar; sin embargo, sugiere signos ideológicos que apuntan hacia una declaración marxista de su pintura desde el punto de vista del contenido, pues ahí denuncia a la aristocracia y a la burguesía, a la vez que muestra escenas de la Revolución mexicana y al pueblo en su esencia humana. Pero si hacemos un recorrido de la obra posterior de Orozco, descubrimos que el aspecto ideológico en su totalidad, incluyendo al marxismo, es denunciado como el causante de los males sociales; por ello, entonces, Orozco desideologiza su pintura para tratar de humanizarla plenamente. Aunque podemos equiparar el humanismo de Orozco con el marxismo filosófico que nos propone la estética marxista, Orozco no nos deja señales de ese posible recorrido, pero tampoco niega dicha posibilidad. De tratarse de un humanismo posmarxista, cuestión que es posible, habría que hacer un recorrido dialéctico para poder alcanzar un grado social superior, al superarse las contradicciones sociales, económicas e históricas. Esto se sugiere en el mural *El hombre en llamas*, pero el recorrido no es propiamente dialéctico.

La dimensión estética de Rivera guarda una estrecha relación con el vanguardismo artístico del cual se ve influenciado en sus años europeos. Aunque el muralismo en su totalidad redefine los parámetros vanguardistas para fundar un movimiento *sui generis* en América Latina, la obra de Rivera no logra deslastrarse de ese espíritu vanguardista. Es por ello que hacer una lectura de su obra desde el marxismo resulta igualmente desafiante, pues como marxista declarado que fue, esta filosofía aparece de una manera superficial o pobremente entendida; es más evidente pensar en una pintura hecha por un marxista, que en una pintura marxista hecha por un pintor; esto es, donde aparezca la implicación entre la visión filosófica y la visión estética. Sin embargo, al igual que en Orozco, en Rivera se cuelan los signos ideológicos para mostrar una tendencia política; pero, no necesariamente esos signos demuestren una comprensión del marxismo. Aparecen, sin embargo, algunos aspectos interesantes a resaltar, como la noción de totalidad histórica en su mural *Historia de México* en el Palacio Nacional. Aunque no podríamos decir que la visión de la historia que nos presenta Rivera sea una concepción propiamente marxista, teniendo en cuenta el aspecto dialéctico o el aspecto de la fundamentación materialista de la historia, la misma idea de totalidad y la representación de un Marx señalando el camino del futuro, pueden sugerirlo. Cuando en su artículo “¡Por un arte revolucionario independiente!” ataca a los marxistas ortodoxos, lo hace atacando la estética marxista asfixiada por la ideología; más aún, de manera sorprendente, Rivera supera ese marxismo reduccionista al plegarse al aspecto filosófico de la estética marxista propuesta por Marx y Engels. En el artículo de Rivera leemos:

La idea que Marx joven se forjó del papel del escritor exige, en nuestros días, que se le recuerde vigorosamente. Claro es que esta idea debe hacerse extensiva, en el plano artístico y científico, a las diversas categorías de productores e investigadores, ‘el escritor — dice Marx— debe ganar dinero, naturalmente, para vivir y escribir; pero no debe, en ningún caso, vivir y escribir para ganar dinero... El escritor nunca considera sus trabajos como un *medio*, sino como *fin*es en sí. Tan lejos están de ser medio para él y para los otros que, si es necesario, sacrifica su existencia por la de sus obras [...] La primera condición de la libertad de prensa consiste en no ser un oficio’. Jamás ha sido tan oportuno como hoy blandir esta declaración contra quienes pretenden esclavizar la actividad intelectual a fines exteriores a ella y, con menosprecio de todas las determinaciones históricas que le son propias, regentar, en función de pretendidas razones de Estado, los temas de arte. La libre selección de estos temas y la no restricción absoluta en lo que atañe al campo de su exploración, constituyen para el artista un bien que tiene derecho de reivindicar como inalienable.<sup>1</sup>

Sin embargo, Rivera no es plenamente consecuente con este postulado, pues su obra no deja de sugerir el aspecto ideológico como necesidad política; por otro lado, Rivera pintó también con un fin mercantilista, lo que echaría por el suelo su presumible libertad en la selección de los temas artísticos. Asimismo, esa libertad de la que habla Marx es una libertad una vez superado el capitalismo; no antes. No obstante, si nos atenemos al postulado netamente filosófico, Rivera demuestra que estaba muy consciente del efecto negativo que una imposición ideológica tendría sobre el arte; más aún, al precisar los límites del impacto que pudiera tener el arte sobre las transformaciones políticas, Rivera hizo que se estableciera un legado artístico más allá de la política, al acceder a un espacio estético pleno —por medio de la alegoría y la libertad artística— que al final iría mucho más lejos que cualquier pintura ejecutada con la intención inmediata de transformar la sociedad. No es entonces el arte político de Rivera lo que debemos buscar, sino la transformación de la política del arte, su ejecución, su puesta en práctica; he ahí su máximo legado. Si algún vestigio político podemos encontrar en su muralismo, es el que insinúa la contextualización histórica y espacial del espectador; porque si Rivera ha transformado la manera de hacer arte, también ha transformado la manera en que el arte redefine al público.

En el caso de Siqueiros, su permanente experimentación plástica es el resultado de una obsesión que nunca lo abandonará: ser un pintor dialéctico. De una manera mucho más integral, en comparación a Orozco y Rivera, Siqueiros incorpora la dialéctica marxista tanto en su vida personal como en su pintura. Esta incorporación

<sup>1</sup> Rivera, Diego, “¡Por un arte revolucionario independiente!” en *Arte y política*, p. 184.

se encuentra en sintonía con la visión filosófica de la estética marxista; para Siqueiros, el arte —como forma de trabajo— no era una actividad alienada y/o alienante, es decir, no era un medio sino un fin. Por otro lado, Siqueiros se preocupó por integrar las artes plásticas y vivir una vida en concordancia con su tiempo histórico. Aunque pudiéramos identificar rápidamente el aspecto ideológico en la obra de Siqueiros, es la experimentación plástica, en realidad, la constante que recorre su obra; en ese sentido, dicha experimentación es una manera sugerente de humanizar al individuo según la estética marxista. Por ejemplo, las figuras flotantes en su mural *Ejercicio Plástico*, son figuras que sugieren sensualidad y un espacio universal de libertad plena; la espacialidad y temporalidad quedan suspendidas, y el espectador se sumerge en un universo poético. Por otro lado, aunque en su mural *Retrato de la Burguesía* encontremos que la crítica social se plantea de manera abierta, me resulta evidente que su complejidad estética supera la inmediatez ideológica; de ser así, la propuesta de Siqueiros, aunque parezca mostrarse en su totalidad, en realidad se oculta en su experimentación. Esto, creo, se evidencia en el hecho de que no podemos saltar del mural a una acción o conciencia política, pues la complejidad del mural permanece siempre en el orden estético. Además, tomando en cuenta la totalidad de la obra de Siqueiros, vemos que su aporte a la estética marxista lo podemos encontrar en la perentoriedad con la que busca representar la dialéctica en su sentido de movimiento inmanente de los procesos sociales y naturales; en este sentido, el objetivo de Siqueiros es monumental: representar conceptos filosóficos de raíz marxista, cuyo mejor ejemplo es *La marcha de la humanidad*. Este objetivo, a fin de cuentas, es a mi modo de ver la clave de la obra de Siqueiros, y no el aspecto ideológico como muchos pensarían.

Sin embargo, los nueve puntos en los que Siqueiros y Rivera estuvieron de acuerdo cuando debatieron públicamente en 1935, son esencialmente aspectos ideológicos:

- 1) La revisión del movimiento muralista para hacerlo “más integralmente revolucionario y por lo mismo de mayor utilidad para las masas obreras y campesinas del país”.
- 2) La calificación del movimiento muralista como “primer movimiento de arte de intención revolucionaria, como una expresión embrionaria e inicial de arte político para las grandes masas”.
- 3) La falta de visión de grupo y de programa estético; es decir, “obra de individualidades aisladas en acción desorganizada”.
- 4) El que se trate de un movimiento de “poca y defectuosa preparación ideológica-política”, esto “sirvió más los intereses demagógicos del Gobierno de México”.

- 5) La falta de organización del movimiento, y como resultado, “casi la totalidad de la producción transportable [...] está consumida casi exclusivamente por el extranjero”.
- 6) Debido a la “falta de organización profesional” sus obras no pueden ser dadas a conocer a “las grandes masas del público internacional”.
- 7) La falta de no haber llevado a cabo la “organización de un taller cooperativo, planeado junto con la organización del sindicato, para ejecutar toda una serie de modalidades de plástica revolucionaria eminentemente móvil”.
- 8) La idea de que la pintura mural fuese el arte revolucionario más idóneo, “sin considerar que la mejor arma dentro del país capitalista es la gráfica móvil de máxima reproducción y circulación”.
- 9) La carencia de “una verdadera educación política revolucionaria”.<sup>2</sup>

En consecuencia, estas últimas observaciones demuestran, entonces, que los dos postulados principales de la estética marxista están presentes en el muralismo y en las estéticas de Rivera y Siqueiros, en varias ocasiones podemos ver que estos postulados se confunden y toman, a veces direcciones opuestas; pero, el Siqueiros filosófico triunfa sobre el Siqueiros ideológico; y el Rivera esteticista triunfa sobre el Rivera político. Así, aunque el aspecto ideológico pareciera definir al muralismo y ser una de sus máximas preocupaciones, la suma de la producción mural desmentiría dicha conclusión. Orozco es un humanista; Rivera un vanguardista y Siqueiros un humanista dialéctico.

En este sentido, si llamamos a capítulo la teoría del realismo de Lukács, podemos encontrar grandes coincidencias con esta teoría en algunas escenas realistas que aparecen en las obras de estos tres grandes muralistas, pero el muralismo en su totalidad se desborda más allá de la teoría del filósofo húngaro, debido a que el muralismo deja una pista que sugiere una continuidad o intuye un espacio aún no definido propiamente, y que surge como momento y movimiento de su práctica estética y de su filosofía.

<sup>2</sup> Siqueiros, David A., “Manuscrito sin título”, caja I, carpeta 36.



## Bibliografía

- Adams, William, "Aesthetics: Liberating the senses" en Terrell Carver (ed.), *The Cambridge Companion to Marx*, New York, Cambridge University, 1991, pp. 246-274.
- Althusser, Louis, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 2008.
- , "El conocimiento del arte y la ideología", en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Estética y marxismo*, t. I., México, Era, 1983, pp. 316-320.
- Anaya Wittman, Sofía, *José Clemente Orozco: El Orfeo mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.
- Arquin, Florence, *Diego Rivera: The Shaping of an Artist, 1889-1921*, Norman, University of Oklahoma, 1971.
- Arvon, Henri, *La estética marxista*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972.
- Azuela, Alicia, *Diego Rivera en Detroit*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Bank Downs, Linda, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, New York, W.W. Norton & Company, 1999.
- Barnitz, Jacqueline, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas, 2001.
- Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, New York, Verso, 2009.
- Bevan, Robert, *The Destruction of Memory: Architecture at War*, London, Reaktion Books, 2006.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, New York, Columbia University, 1993. Cabrera Núñez, César y María Valentina de Santiago Lázaro, *Siqueiros: Cronología Bio-gráfica*, Guanajuato, Honorable Ayuntamiento de Guanajuato, 2007.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Cimet Shojjet, Esther, *Movimiento muralista mexicano: Ideología y producción*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

- Cockcroft, James D., *Precursores intelectuales de la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 2005.
- Colombres, Adolfo, *La emergencia civilizatoria de nuestra América*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001.
- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920-1925*, México, Domés, 1985.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla, Doble J, 2010.
- Del Conde, Teresa, *Orozco: Una relectura*, México, Universidad Autónoma de México, 1983.
- Du Pont, Diana C. (ed.), *Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted*, Santa Barbara, Turner, 2007.
- Eagleton, Terry, *Ideology: An Introduction*, London, Verso, 2007.
- Florescano, Enrique, *Etnia, Estado y Nación: Ensayo sobre identidades colectivas en México*, México, Taurus, 2004.
- Folgarait, Leonard, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- , *So Far from Heaven: David Alfaro Siqueiros' The March of Humanity and Mexican Revolutionary Politics*, Cambridge, Cambridge UP, 1987.
- , "Revolution as Ritual: Diego Rivera's National Palace Mural", *Oxford Art Journal*, vol. 14, 1, 1991, pp. 18-33.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, *Diego Rivera en San Francisco: Una historia artística y Documental*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- Goldman, Shifra M., "Siqueiros en Los Ángeles" en Raquel Tibol, *Los murales de Siqueiros*, México, Américo Arte, 1998, pp. 39-71.
- González Cruz Manjarrez, Maricela, *La polémica Siqueiros-Rivera: Planteamientos estético-políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
- González Mello, Renato, *José Clemente Orozco: La pintura mural Mexicana*, México, Círculo de Arte, 1997.
- , y Diane Miliotes (eds.), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, New York, Hood Museum of Art, 2002.
- Grenier, Yvon, *Del arte a la política: Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Grüner, Eduardo, *El fin de las pequeñas historias: De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Harvey, David, *Justice, Nature & the Geography of Difference*, Oxford, Blackwell, 2000.
- Hemingway, Andrew (ed.), *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*, London, Pluto, 2006.

## BIBLIOGRAFÍA

- Herner, Irene, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Conaculta, 2004.
- Herrnstein Smith, Barbara, *Contingencies of Value*, Cambridge, Harvard UP, 1988.
- Hurlburt, Laurance P., "The Siqueiros Experimental Workshop, New York, 1936", *Art Journal*, 35, 3, 1976, pp. 237-46.
- , *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico, 1989.
- Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Indych-López, Anna, *Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009.
- Jameson, Fredric, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University, 1974.
- Johnson, Pauline, *Marxist Aesthetics*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Larraín Ibáñez, Jorge, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago, Andrés Bello, 1996.
- Lee, Anthony W., *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and the San Francisco's Public Murals*, Berkeley, University of California, 1999.
- Le Goff, Jacques, *History and Memory*, New York, Columbia UP, 1992.
- Lequenne, Michel, *Marxisme et esthétique*, Montreuil, La Brèche, 1984.
- Lozano, Luis-Martín y Juan Rafael Coronel Rivera (eds.), *Diego Rivera: The Complete Murals*, Hong Kong, Los Ángeles, Taschen, 2007.
- Lukács, Georg, *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
- Malraux, André, *The Voices of Silence*, New York, Doubleday & Company, 1953.
- Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston, Beacon, 1977.
- Marnham, Patrick, *Dreaming with his Eyes Open: A Life of Diego Rivera*, Berkeley, University of California, 2000.
- Marx, Carlos, *Formaciones económicas precapitalistas*, introd. Eric J. Hobsbawm, México, Siglo XXI, 1981.
- , *Grundrisse: Lineamientos fundamentales para la crítica de la economía política, 1857-1858*, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- , y Federico Engels, *Escritos económicos varios*, México, Grijalbo, 1962.
- , *La ideología alemana*, La Habana, Pueblo y Educación, 1982.
- , *Manifiesto Comunista*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1971.
- Monsiváis, Carlos, "El muralismo: la reinención de México" en Ilán Semo (coord.), *La memoria dividida. La nación: íconos, metáforas, rituales*, México, Fractal, Conaculta, 2006, pp. 179-198.

- Moyssen Echeverría, Xavier (ed.), *David Alfaro Siqueiros: Pintura de caballete*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.
- Orozco, José Clemente, *El artista en Nueva York: Cartas a Jean Charlot, 1925-1929*, México, Siglo XXI, 1993.
- Paz, Octavio, *Obras Completas: Los privilegios de la vista II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Puchner, Martin, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton, Princeton University, 2005.
- Ramírez, Mari Carmen, “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: Paradojas de un modelo ex-céntrico de vanguardia” en Olivier Debrouse (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*: México, INBA, 1996, pp. 125-146.
- Ranciére, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London, Continuum, 2004.
- Rivera, Diego, *Arte y política*, México, Grijalbo, 1979.
- , *Diego Rivera: Arte y revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- , *Mi arte, mi vida*, México, Herrero, 1960.
- , *Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera: Stalinismo vs. Bolshevismo Leninista*, México, Imprenta Mundial, 1935.
- Rochfort, Desmond, *Pintura mural mexicana*, México, Limusa, 1993.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel, “La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional (1923-1935)” en Raquel Tibol y colaboradores, *Los murales del Palacio Nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, pp. 57-85.
- Salvador, Echavarría, *Orozco: Hospicio Cabañas*, Guadalajara, Enciclopedia de México, 1974.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “Claves de la ideología estética de Diego Rivera” en *A tiempo y destiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 206-235.
- , *Estética y Marxismo*, México, Era, 1983.
- , *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1977.
- Siqueiros, David A., *Cómo se pinta un mural*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1985.
- , Conferencia en Argentina (manuscrito), caja 4, carpeta 5, Los Ángeles, California, Getty Research Institute.
- , “Conferencia sobre arte pictórico mexicano sustentada el 12 de febrero de 1935, en el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Medicina” (manuscrito), caja 2, carpeta 7, Los Ángeles, California, Getty Research Institute.
- , “El movimiento pictórico mexicano, nueva vía del realismo” en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y Marxismo*, t. I, México, Era, 1983, pp.74-84.

## BIBLIOGRAFÍA

- \_\_\_\_\_, *El Sindicato* (manuscrito), caja 5, carpeta 4, Los Ángeles, California, Getty Research Institute.
- \_\_\_\_\_, “Manuscrito sin título”, caja 1, carpeta 36, Los Ángeles, California, Getty Research Institute.
- \_\_\_\_\_, *Me llamaban el Coronelazo (Memorias)*, México, Grijalbo, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Palabras de Siqueiros*, ed. Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, ed. Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica.
- Smith, Anthony, *National Identity*, Reno, University of Nevada, 1993.
- Stein, Phillip, *Siqueiros: His Life and Works*, New York, International Publishers, 1994.
- Suckaer, Ingrid, *Rufino Tamayo: Aproximaciones*, México, Praxis, 2000.
- Tibol, Raquel, *Chapingo: guía de murales*, México, Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Cuadernos de Orozco*, México, Planeta, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Diego Rivera, luces y sombras: Narración Documental*, México, Lumen, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Documentación sobre el arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- \_\_\_\_\_, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Los murales de Diego Rivera: Universidad Autónoma Chapingo*, México, RM, 2002.
- \_\_\_\_\_, “Los murales de Rufino Tamayo” en Juan Carlos Pereda y Martha Sánchez Fuentes (eds.), *Los murales de Tamayo*, México, Fundación Olga y Rufino Tamayo, 1996, pp. 14-35.
- \_\_\_\_\_, *Siqueiros: Introdutor de realidades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- \_\_\_\_\_, “Los murales de Siqueiros” en *Los murales de Siqueiros*, México, Américo Arte Editores, 1998, pp. 73-331.
- \_\_\_\_\_, “El muralismo de Siqueiros como arte total” en *Los murales de Siqueiros*, México, Américo Arte Editores, 1998, pp. 17-25.
- \_\_\_\_\_, *Los murales de Siqueiros*, México, Américo Arte Editores, 1998.
- \_\_\_\_\_, “Siqueiros como teórico del arte” en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 7-18.
- Trotsky, León, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, University of Michigan, 1960.
- Wolfe, Bertram D., *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Cooper Square, 2000.
- Zis, A., *Foundations of Marxist Aesthetics*, Moscow, Progress, 1977.



*Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*  
se terminó de imprimir en abril de 2012  
El tiraje consta de 1 000 ejemplares.

