



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE POSTGRADO**

EL MURALISMO COMO LA ESTÉTICA DE LA UTOPIA

**TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL MAGÍSTER EN ARTE CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE**

**MARGARITA OLESEN DÍAZ
PROFESOR GUÍA: SR LUIS CECEREU**

SANTIAGO DE CHILE

2010

Agradezco el apoyo de mi madre, de mis amigos y de mi familia.

***Este trabajo de investigación, se lo dedico a mi hijo amado Pablo Salvador.
Puede ser que algún día, el que ahora es un pequeño niño, lea estas páginas.***

No sólo el trabajo noble, sino la mínima expresión espiritual y física de nuestra raza, brota de lo nativo (particularmente de los indios). Su admirable y extraordinario peculiar talento para crear belleza; el arte del pueblo mexicano es la más sana expresión espiritual que haya en el mundo y su tradición es nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, esto es el por qué nuestra meta estética fundamental es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo burgués

Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo arte de los círculos ultra intelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del 'Arte Monumental', porque es propiedad pública.

Proclamamos que el momento actual es la transición entre un orden decrepito y uno nuevo que los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea arte para todos, de educación, de batalla.

David Alfaro Siqueiros

Índice

	Páginas
Agradecimientos.....	1
Dedicatoria.....	2
Manifiesto del muralismo.....	3
Índice.....	4
Resumen/Abstract.....	7
Introducción.....	8
1. Selección del tema.....	8
2. Justificación del tema.....	9
3. Formulación del problema.....	13
4. Preguntas de investigación.....	18
5. Objetivos generales.....	19
6. Objetivos específicos.....	20
7. Hipótesis de trabajo.....	21
8. Metodología y problemas metodológicos.....	23
Capítulo I ARTE, UTOPIA Y MURAL.....	31
1. El arte en la experiencia humana.....	32
1.1. La muerte como instigadora de la cultura.....	34
1.2. La transformación del espacio.....	37
1.3. El arte mural.....	38
1.4. El arte público.....	40
2. Hacia la utopía.....	44
2.1. Ideas sobre la utopía.....	45
2.2. El mito tras las utopías.....	50
2.3. El símbolo como recursos expresivo.....	54
2.4. Arte y símbolo.....	56
2.5. Los símbolos en las utopías.....	64
2.6. Símbolos en el mesianismo.....	70

3. Las utopías literarias: justicia y arte mural._____	78
4. América como utopía._____	91
5. Socialismo y utopía_____	97
Bibliografía capítulo I_____	101

Capítulo II: UTOPIA, MESIANISMO E IDEOLOGÍA EN EL MURALISMO MEXICANO: DE LA HISTORIA AL

MITO._____	104
1. La historia mexicana: revolución y utopía._____	106
1.1. México en el siglo XIX._____	106
1.2. La Revolución._____	110
1.3. La cosmovisión de Vasconcelos._____	116
2. La etapa inicial del movimiento muralista._____	122
2.1. Los años de la Revolución._____	125
2.2. La pintura muralista en los años '20._____	133
2.3. Las obras de la etapa fundacional._____	139
2.4. El fin del idilio inicial: la salida de Vasconcelos._____	149
2.5. El muralismo como manifiesto._____	152
2.6. El muralismo posterior a 1924._____	158
3. Muralismo e historia en los años '30._____	165
3.1. Los muralistas en Estados Unidos._____	169
3.2. Orozco en los Estados Unidos._____	175
3.3. De regreso en México._____	185
3.4. Siqueiros en los años '30._____	191
3.5. Los murales del fin de una época._____	197
4. Mito, historia y utopía en el muralismo._____	204
4.1. Realidad y mito._____	205
4.2. Los murales prehispánicos y el tiempo._____	216
4.3. El tiempo en los murales modernos._____	225
Bibliografía capítulo II._____	232

Capítulo III: MURALISMO EN CHILE	236
1. El contexto histórico social de Chile. _____	239
2. Las clases sociales. _____	245
3. El mural social: la estética del bienestar. _____	248
3.1 Crisis y renovación. _____	248
3.2. El taller de Laureano Guevara. _____	250
3.3. Siqueiros en Chile. _____	254
3.4. El mural social. _____	255
3.5. Dificultades. _____	264
3. 6. El Manifiesto de 1953. _____	268
3.7. Una nueva etapa. _____	267
4. Del mural social al brigadismo. _____	271
4.1. La transición. _____	271
4.2. La decadencia del mural social. _____	279
4.3. Las brigadas muralistas. _____	282
4.4. El término de una etapa. _____	288
5. Análisis de cinco obras del período del mural social entre 1940- 1971. _____	290
5.1. Mural de la Escuela México de Chillán. _____	290
5.2. Mural de la Estación de Ferrocarriles de Concepción. _____	294
5.3. Mural de la Editorial Universitaria. _____	300
5.4. Homenaje a Gabriela Mistral. _____	305
5.5. Mural del Hospital del Trabajador. _____	309
Bibliografía Capítulo III. _____	314
Conclusiones. _____	317
Anexos. _____	330
Anexo 1. Mural de la Escuela México de Chillán. _____	331
Anexo 2. Mural de la Estación de Ferrocarriles de Concepción. _____	332
Anexo 3. Mural de la Editorial Universitaria. _____	333
Anexo 4. Homenaje a Gabriela Mistral. _____	334
Anexo 5. Mural del Hospital del Trabajador. _____	335

Resumen

La presente tesis se propone demostrar que el muralismo, considerado como una tendencia de arte figurativo, textual y de marcada orientación social, es una expresión de significados simbólicos asociados a la utopía y el mesianismo, en cuanto modelos o categorías que representan aspectos arquetípicos de la mentalidad colectiva. Analizando el desarrollo histórico del concepto de utopía, del movimiento muralista y la temática simbólico-mítica de algunas obras de los principales representantes del muralismo mexicano y chileno, en esta investigación se ha adoptado la visión del mural como un texto posible de ser leído, de modo análogo a algunas expresiones del arte precolombino. En este sentido la pintura mural es un relato pseudo-histórico construido a partir de estructuras simbólico-míticas, con temas reiterativos de carácter cosmovisional centrados en parámetros básicos de la existencia humana, como, por ejemplo, el paso del tiempo, la muerte y la preocupación por el origen.

Abstract

The current thesis try to demonstrate that muralism, conceived as a stream of figurative, narrative and social-leaded art, is an expression of symbolics meanings related to utopia and mesianism, as cathegories or models expressing arquetypic topics of collective mind. Analyzing the historical development of utopia concept, muralist stream and symbolic-historic thematic about some work of art performed by most important mexican and chilean muralist painters, this investigation has adopted a sight about mural as an legible text, in a analogic way to some precolombine expressions. At this meaning, mural paint is a pseudo-historic narration based on symbolic-mythic structures, with reiterative cosmovisional themes focused on basic existentials parameters, for instance, passaging of time, the death and origin's concern.

INTRODUCCIÓN

1. Selección del tema

Para el presente trabajo de tesis con el objeto de optar al grado de Magíster en Teoría e Historia del Arte, hemos escogido como tema la utopía en la pintura muralista mexicana y chilena desarrollada entre los años 1920 y 1973, desde el punto de vista del desarrollo cultural del idealismo utópico-milenarista y de la estética plástica del muralismo.

Nuestra área de estudio es el arte mural desarrollado en México a principios de siglo y el movimiento muralista en Chile surgido a partir de la influencia del movimiento muralista mexicano desde mediados del siglo pasado hasta el golpe militar de 1973. Nos convoca este tema en primer lugar por la recuperación de la memoria histórica y simbólica que este movimiento representa en el desenvolvimiento de nuestra cultura, que en cierta época llegó a constituir una suerte de vanguardia artística muy ligada a los movimientos políticos, sociales e ideológicos del siglo XX.

También nos interesa la originalidad del muralismo como movimiento surgido en el continente americano y su herencia como parte de los repertorios estilísticos y temáticos actuales, cuyos ecos podemos observar en las prácticas muralistas populares y el graffiti urbano. Al haber sido parte activa de procesos sociales relevantes en nuestro país, generó una memoria que se refleja aún en el imaginario de algunas generaciones de nuestra población. Las obras murales del período que se conservan son parte del patrimonio cultural de nuestro país y de su memoria histórica.

Existe una escasez relativa de estudios sobre el muralismo en nuestro país, asimismo la documentación encontrada al respecto no está sistematizada. Hay una tendencia al registro histórico, a la recopilación de testimonios directos de protagonistas y autores, y es una constante la aplicación de enfoques sociológicos para abordar el muralismo desde el punto de vista de la democratización del arte o de la expresión de la marginalidad social.

Entre los trabajos específicos más recientes que abordan este tema o algunos de sus aspectos, se encuentra el de Paula Domínguez, "De los Artistas al Pueblo; un esbozo para la historia del muralismo en Chile" (Tesis para optar al grado de

Licenciatura en Teoría e Historia del Arte Universidad de Chile), en la cual se logra una síntesis histórica del desarrollo del mural en nuestro país y sus antecedentes en el muralismo mexicano. Otro trabajo que mencionamos, y que es parte de las referencias bibliográficas de esta tesis, es el extenso estudio contenido en “Puño y letra: Movimiento social y Comunicación Gráfica en Chile” escrito por Eduardo Castillo, quien aborda, desde la perspectiva amplia del diseño gráfico, el desarrollo de las artes gráficas y de la pintura social como expresión de las luchas populares en nuestro país en el siglo XX. Enfocado desde la perspectiva de autores y protagonistas de los movimientos sociales, abarca un extenso período –que comprende la tipografía obrera y el muralismo- entre fines del siglo XIX hasta las últimas décadas del XX.

La estructura del presente trabajo se desarrollará en cinco capítulos: en el primero formularemos un marco teórico en torno al arte mural y la utopía; en el segundo capítulo, abordaremos al movimiento muralista mexicano en términos de su desarrollo histórico y estético; y en el tercero, analizaremos la introducción del muralismo en Chile entre 1940 y 1964, la evolución del mural artístico hacia el mural político y popular entre 1964 y 1973, y finalmente, analizaremos algunas de las obras más representativas del muralismo nacional en el período considerado.

2. Justificación del tema

El arte mural se remonta quizás al origen mismo del arte como experiencia humana. Forma parte del repertorio de conductas que son exclusivas de nuestra especie, hasta donde sabemos, puesto que no existen registros o restos arqueológicos que revelen o indiquen alguna intención de representar, figurar o al menos sugerir algún significado para ser compartido entre sujetos perceptivos, - capaces de descifrar o leer un contenido-, que puedan ser atribuidos a una especie distinta de la nuestra, ni siquiera a nuestros parientes más cercanos en la línea filogenética del género *Homo*.

Se cree que las primeras manifestaciones de lo que podríamos llamar “arte” aparecen aproximadamente hace unos 40.000 - 20.000 años aproximadamente, en pleno período glacial, y son llamadas “arte rupestre” por los arqueólogos e historiadores, lo que le da una connotación de arte “primitivo” y rudimentario.

Recientes investigaciones han revelado la complejidad de los significados que los hombres del Pleistoceno quisieron plasmar en sus pinturas, las cuales constituyen el monumento artístico de mayor antigüedad y perdurabilidad jamás realizado en toda la breve estadía de nuestra especie - en comparación al tiempo geológico- sobre la Tierra.

El mural tiene antiguas raíces en el pasado remoto de la cultura. Pero su mayor desarrollo coincide con el surgimiento de las ciudades del mundo antiguo; Egipto, Mesopotamia, India, China, entre las civilizaciones del Viejo Mundo, tienen un enorme legado de arte mural, no sólo ligado a la pintura, sino a la arquitectura de templos y edificios, monumentos y centros de vida cívica, en los cuales se fundía con la escultura y con el bajo o sobrerrelieve. El arte en estas culturas se podría considerar como integrado, puesto que en él convergían, arte, ciencia y religión, para cumplir un propósito universal: que la ciudad fuese el reflejo terrestre del mundo celeste, del mundo de los dioses. A partir de este concepto la cultura grecorromana desarrolló el arte y la arquitectura en los espacios públicos para propósitos normativo-políticos basados en la concepción de espacio sagrado: era el arte de la monumentalidad de la *civitas* romana y de la *polis* griega.

En la Edad Media la pintura mural tomaría un camino convergente con la fe ya Iglesia católica, recuperando la función pedagógica y trascendente que habría tenido en las civilizaciones antiguas, fuertemente determinada por los dogmas oficiales pero con rasgos de un misticismo simbólico que probablemente formaron parte de tradiciones culturales anteriores al cristianismo, como lo refleja la arquitectura de las catedrales románicas y góticas. La práctica de pintar escenas del evangelio bíblico en los muros de los templos para catequizar al pueblo mayormente analfabeto es la raíz o antecedente más directo de la formación del mural como una forma de arte pictórico moderno europeo.

Sin embargo, el apogeo de la pintura mural se daría en el Renacimiento italiano, en parte por la herencia del arte cristiano medieval aliado con el redescubrimiento del arte grecorromano. Las obras individuales de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci, perfeccionan las técnicas del fresco, además de retomar la idea de monumentalidad.

Es precisamente en esta época que los grandes descubrimientos y el surgimiento del humanismo darán origen a un florecimiento de las grandes utopías doctrinales, iniciadas por la obra que inaugura el término y se transforma en el modelo básico de todas las demás: la “Utopía” de Thomas More. Es también en esta época, en que encontramos una relación literaria entre arte mural y utopía.

Inspirada en parte en el descubrimiento de América, la “Utopía” de Thomas More, inaugura no sólo un género narrativo, que ya tiene sus antecedentes en Platón y en San Agustín, sino también la visión de un continente como tierra de promisión, o mejor dicho, de realización de grandes y pequeñas utopías. Es precisamente en esa tierra recién conocida donde el imaginario utópico encontraría su sustrato fértil; tanto los milenarismos de la Colonia como las Revoluciones de Independencia seguirían respondiendo a la idea de América como espacio privilegiado para las utopías. En el terreno del arte también se puede expresar este “deseo utópico”, cuando las sociedades, antiguas o nuevas, buscan su propia estética.

En un gran salto que abarca gran parte de la Era Moderna, el arte mural, aparentemente agotado en Europa después del Quattrocento, se revitaliza, precisamente en este contexto y espacio geográfico diametralmente diferente que es América; particularmente en el México de principios de siglo XX, en lo que se ha dado en llamar el *Renacimiento Mexicano*. Producto de la visión de un reducido número de artistas con ansias de renovar la pintura de su país y al mismo tiempo de recoger toda su herencia tanto nacional como la vieja herencia renacentista del arte mural, dan vida al movimiento muralista mexicano, cuya fuerza de inicio proviene de un particular movimiento social y político: la Revolución Mexicana, a partir de la cual nacionalismo, tradicionalismo y herencia artística europea se mezclan para dar forma al único movimiento artístico-pictórico americano de resonancia universal.

El muralismo mexicano viene a ser, en sus comienzos, la expresión más representativa de los ideales que inspiraron la Revolución Mexicana, así como la resurrección de la estética del Renacimiento, a los cuales sumarían con el tiempo las ideologías con contenidos sociales del siglo XX, especialmente el socialismo marxista; producto de la amplia legitimación y difusión de los “tres grandes” muralistas mexicanos, el muralismo se transforma de tendencia en escuela, y su modelo es rápidamente afectado por el enfrentamiento ideológico que caracteriza a la Historia

universal hacia mediados del siglo. A partir entonces, los aspectos renovadores de muralismo se expandirían de la mano de la difusión de los movimientos socio-políticos revolucionarios o reformistas que tuvieron su mayor desarrollo en la década de los años 60' y principios de los 70'.

En nuestro país la difusión del muralismo se debería tanto a ciertos hechos fortuitos, como a la necesidad, manifestada por un grupo de artistas, de renovar el ambiente artístico-pictórico y dotarlo de un carácter social. En Chile, también el muralismo fue la escuela pictórica que mejor encajaría con los anhelos de cambio social que se registraban a mediados de siglo, y que inspiraban el arte público, monumental y social como el que preconizaban los mexicanos. Al parecer, un grupo de estudiantes de arte y artistas profesionales visualizó en el mural, la imagen de esta nueva sociedad que deseaban ayudar a construir, recogiendo los postulados básicos del muralismo "social", y procurando integrarlos en el ambiente académico e institucional, tal como lo realizaron en su momento los muralistas mexicanos; sin embargo, el éxito obtenido sería relativo, el número de obras y su alcance reducido, y el desarrollo de una estética muralista propia no llegaría a ser definido claramente.

Tendría que ser la coyuntura política la que pondría el muralismo en un contexto nuevo: el de las campañas políticas de las candidaturas de izquierda, lo que le otorgaría el significado y función más familiar al muralismo nacional: el mural como herramienta de difusión de slogans políticos, en manos ya no de artistas individuales o agrupados, sino de brigadas especializadas y organizadas para producir murales usando la menor cantidad posible de medios, técnicas y tiempo; aunque no despojado de elementos artísticos o pictóricos, este tipo de mural no los tenía como su prioridad. A pesar de ello, entre los realizadores siempre se mantendría la idea de crear murales artísticos con representación de contenidos sociales, los cuales estarían vinculados a alguna forma de pensamiento utópico.

Consideramos que en el contexto histórico actual, en el que se ha declarado la muerte de toda forma de utopismo o de "esperanza compartida" que no sea la simple fe ciega en el pragmatismo exclusivamente material y en la búsqueda del placer y el entretenimiento básico, es pertinente y valioso rescatar este legado pictórico y sus nociones propias.

Asimismo es notoria en el presente la ausencia de la idea de un arte público que no esté exclusivamente sustentado en la propaganda comercial y en los dictámenes del diseño publicitario o decorativo; en otras palabras, que sea “desinteresada” del punto de vista de lo pragmático y lo económico, y que apunte a integrar, reflejar o sostener de alguna manera los sueños y aspiraciones colectivos.

3. Formulación del problema

El arte mural en Chile tiene una presencia que forma parte del imaginario colectivo de nuestra población, al menos entre los grupos generacionales que se ubican temporalmente desde mediados del siglo XX hasta el presente. La estética muralista desarrollada en nuestro país incluso llegaría a constituir parte de la identidad gráfica de grupos sociales y generacionales que participaban activa o pasivamente de una cierta visión ideológica y político-social, y ha estado presente de alguna manera en la vida pública durante varias décadas, con una fuerza que ha ido en disminución y ha sabido transformarse y mutar en formas nuevas adaptadas a tendencias actuales.

Ha sido notorio este cambio en el abandono de la estética muralista más influida por el muralismo mexicano –patrón estético obligatorio en sus comienzos- y su reemplazo progresivo por la estética del *graffitti*, con sus connotaciones generacionales y urbanas que se adecuan más a las necesidades formales y representativas propias de finales del siglo XX, merced además de la influencia de los medios de comunicación y el acceso a nuevas tecnologías motivado por la globalización.

En este contexto el muralismo propiamente tal prácticamente desapareció tanto como práctica artística académica y también como instrumento de propaganda política; sobreviviría entre los sectores más marginalizados de la población, los cuales mantendrían un cierto apego a ciertas formas y técnicas provenientes del muralismo mezcladas con el concepto del *graffitti*. Dicha permanencia ya no sirve a fines utilitarios propagandísticos sino que se transformaría en un medio expresivo para denunciar la marginación, la pobreza o la discriminación socio-económica, étnica o de género, y, aunque sigue siendo una expresión urbana, se ha restringido a los

espacios donde viven precisamente los segmentos de la población más postergados por el actual sistema económico-social, quienes padecen la enorme desigualdad estructural que caracteriza a nuestra sociedad chilena presente, y que se traduce materialmente en la delimitación del espacio urbano y en el acceso a la cultura. De tal manera, como expresión estética habría desaparecido de los espacios urbanos más centrales, “oficiales”, o cercanos a los centros de poder institucional y económico, que son los espacios públicos de mayor significación y tradición dentro de la mentalidad colectiva de los habitantes de la ciudad.

Esta desaparición del muralismo irrumpiendo en el espacio urbano ha ido a la par con la decadencia del uso expresivo de la ciudad, o de los muros de la ciudad, para la representación de mensajes tanto con intenciones plásticas como de contenido social, los que en cierta medida han sido reemplazados por la invasiva publicidad comercial que ha ido hegemonizando el espacio público, desplazando fuera a cualquier otro tipo de contenido. “En la actualidad buena parte del espacio urbano más significativo queda definido por la presencia de la publicidad”¹, lo cual es también reflejo de la orientación socio-económica del Chile actual. Dada esta pérdida del espacio público como escenario de la expresión artística “desinteresada”, al menos en términos económicos, nos interesa recuperar en la medida de lo posible la idea de un arte público y sus postulados, rescatando parte de su legado para presentarlo a generaciones presentes o futuras.

En este esfuerzo, nos interesa particularmente el período que ve surgir el mural en Chile, en el cual se notaría la influencia del movimiento muralista mexicano muy presente en sus comienzos, luego más disipada hacia el final del período a considerar. En las reformulaciones sufridas en las últimas tres décadas y el desplazamiento de las preferencias hacia el *graffiti*, se pierde progresivamente la memoria histórica de la pintura mural de las anteriores décadas, su legado y en ello peligrará su posible articulación con la estética futura.

¹ MADERUELO, Javier. “El arte en los espacios públicos”. (s.e). En: VVAA “Arte Público: Propuestas específicas”. Santiago. Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile. 2006 p.16

La pintura mural se identifica actualmente más con el *graffiti* urbano, o bien con el rayado político, perdiéndose de vista su origen como estética plástica.

Creemos que en el contexto presente ha perdido presencia, o bien ha pasado desapercibido, lo que en esencia contienen los cuadros murales del siglo XX: mensajes que expresan visiones estéticas del cambio social, de esperadas sociedades futuras que resuelvan las exclusiones e injusticias del presente, y que toman elementos de la realidad cultural americana para expresar una reivindicación histórica de esa identidad. En otras palabras, se ha desdibujado la estrecha relación que existiría entre la pintura mural y el pensamiento utópico.

Nos interesa dicha vinculación teórica e histórica entre el muralismo y el pensamiento utópico, para intentar la formulación de una posible estética propia de las expresiones artístico-pictóricas que se desarrollan en torno al muro como soporte físico. Existe una historia del arte mural y un desarrollo del pensamiento utópico que no estaría separados, sino que por el contrario, se relacionarían a través de la voluntad de manifestar o representar los diferentes ideales con características utópicas que se han desenvuelto en ciertas etapas de la experiencia humana. De alguna manera el mensaje de carácter utopista, ya sea explícita o implícitamente se reflejaría - o se las ingeniaría para aparecer- en el arte muralista. A partir de este interés en revelar las interacciones recíprocas entre arte mural y utopía nos llama la atención que, al menos hasta donde sabemos, no ha habido una dedicación especial a este tema, al menos en la bibliografía consultada, o en los autores nacionales que han escritos obras sobre la pintura mural en Chile.

Especialmente importante ha sido la presencia de las utopías en nuestro continente, que hasta en su propia génesis histórica estaría estrechamente ligado al nacimiento mismo del pensamiento utopista moderno, dado el impacto que provoca en la conciencia europea el hecho sin precedentes del “descubrimiento” de América. Esta triple relación entre arte mural, utopía e historia americana nos interesa activamente, como posibilidad para delimitar una estética particular, una especie de estructura o de principio latente en el imaginario colectivo nacional y continental, el que buscaría expresarse a través de una práctica artística determinada.

El movimiento muralista mexicano, en su génesis, plantearía una revitalización del “arte público”, que antepone la importancia de establecer la función social y cívica del arte; este aspecto, recogido de los clásicos grecorromanos y del Renacimiento pero puesto en función de un proyecto de cambio o de reforma social, potenció la búsqueda de nuevos espacios físicos para la acción artística, sacándola del contexto cerrado de las academias, los museos o del espacio íntimo del artista, para situarla de frente al espectador común, al hombre de la calle, en definitiva para disponerla al acceso universal de todos los ciudadanos, y también para generar un espacio arquitectónico y/o urbanístico diferente, en el cual se plasme la integración del arte y la vida cívica cotidiana, ya sea para buscar efectos estéticos, pedagógicos, o simplemente comunicacionales. Esa integración del arte a la vida cotidiana ha sido una constante de las preocupaciones en ciertos grupos de artistas desde que surgió la “sociedad de masas”.

Por otra parte sabemos que en el desarrollo de las artes pictóricas en nuestro país el muralismo, como concepto o técnica, se creó un espacio bien delimitado en la escena artística y urbana, marcando una presencia activa sobretudo a mediados del siglo XX, por cierto muy vinculada con los avatares políticos y sociales vivenciados por nuestro país en ese mismo período. El surgimiento de una incipiente “escuela” muralista, o mejor dicho, de un movimiento de pintores muralistas, marcaría el ingreso de un nuevo paradigma pictórico, en oposición al tradicional enfoque de la “pintura de caballete”.

El muralismo también implicaría un cambio profundo en la visión de la inserción del artista en el contexto social, función que introduce la noción de un arte comprometido con los anhelos de reforma social y cultural que son una característica predominante en el siglo pasado. Lo básico de la contradicción entre “pintura mural” y “pintura de caballete” no sólo se traduciría en un problema de forma, sino también de contenido; el muralismo reintroduciría la pintura representativa, ya no para figurar una imitación de los hechos históricos, sino para expresar estéticamente visiones de una nueva sociedad, y representar los temas sociales presentes o pasados desde el punto de vista de los nuevos actores sociales surgidos al calor de las luchas políticas del siglo.

Precisamente el ascenso de los proyectos socio-políticos de izquierda, con toda su carga de pensamiento utópico tanto en la teoría como en la praxis, no sólo impregnaría los acontecimientos y la sociedad de la época, sino que posibilitaría que el mural se extiende progresivamente en el paisaje cotidiano de las ciudades más grandes de nuestro país. Generalmente en la variante cada vez más acentuada del mensaje político, el mural terminaría por asociarse casi exclusivamente con los postulados propios de la izquierda política, de modo tal que crearía una identidad idiosincrásica de sus formas expresivas, que pasando a ser íconos, darían forma a una cultura asociada a una pertenencia política. La posterior evolución histórica de nuestro país y el desarrollo de estéticas más recientes, han casi borrado la presencia no sólo de esa característica “estética revolucionaria de izquierda”, sino también ha disminuido o desplazado al mural de los espacios públicos centrales, lo que denotaría no sólo un cambio en la apreciación estética del espacio urbano, sino además el profundo cambio de paradigma ideológico y social a partir el régimen militar, según cuyos valores el espacio urbano es significativo sólo para la “mantención del orden”.

La prohibición de cualquier tipo de manifestación que pudiese tener un contenido contrario al régimen imperante inhibe el desarrollo potencial que hubiese tenido el muralismo en nuestro país; de ahí en adelante asistimos al uso particularizado y funcional del mural, como medio de protesta, para difundir mensajes sociales y políticos, y para reflejar la cruda realidad social del período. Una vez superadas las etapas más críticas de la dictadura militar, y más aún con el advenimiento de la democracia, el mural se ha orientado a expresar los temas de la marginalidad social y de las realidades culturales y sociales alternas, como, por ejemplo, los grupos etéreos, de género, étnicos, etc. en el contexto de una sociedad con políticamente democrática y económicamente neoliberal y globalizada, pero en medio de una estructura social que conserva fuertemente rasgos de su pasado histórico tradicional, reflejados en la estructura de división de clases, en la enorme desigualdad de ingresos y de acceso a la cultura y a educación, y en las prácticas cotidianas.

A partir de estas últimas consideraciones creemos que es pertinente la recuperación y al revisión de la estética muralista de los primeros años desde la introducción del concepto muralista mexicano en Chile, para poder contribuir en la configuración futura de un nuevo modelo de intervención del espacio público en nuestro país, lo cual exigiría una actitud selectiva en cuanto a qué es lo que se desearía recuperar de la estética muralista y que aspectos resultarían extemporáneos o fuera de contexto.

Lo que sí se evidencia como una necesidad es la apertura de los espacios públicos al imaginario particular del habitante de las distintos espacios dentro de las ciudades en nuestro país, que por medio de alguna acción expresiva propia refleje sus percepciones, visiones o ideas, de tal modo de superar el sentimiento de “ajenidad” que los habitantes sienten con respecto a los espacios públicos tanto oficiales como propios, los cuales parecen haber quedado a merced de institucionalidades de turno, o como medio de uso hegemónico de las élites sociales y políticas gobernantes a través de la propaganda política eleccionaria, o incluso de grupos territoriales que demandan “la calle” como un espacio para ejercer su dominio jurisdiccional.

4. Preguntas de investigación

A partir de lo anterior nos cuestionamos en un nivel teórico-estético acerca de lo siguiente:

- a) ¿Qué es el arte público y de que manera se puede considerar a la pintura mural como arte público y social?
- b) ¿Cuál es la relación entre arte mural y utopía? ¿Existe realmente dicha relación en determinados contextos? ¿Es visible a través de los elementos formales y textuales de las obras murales?

Por otro lado tenemos el desarrollo histórico del muralismo, y su traslado de México a Chile; respecto a este tema nos formulamos las siguientes preguntas:

- c) ¿Cuáles son los elementos teóricos y formales de la estética muralista mexicana en el contexto de su lugar de origen que reflejan un modo de pensar utópico?

- d) ¿Cuáles son los aspectos de la estética muralista mexicana que se traspasan a muralismo nacional?
- e) ¿Qué grado de influencia pudo ejercer efectivamente el bagaje estilístico y teórico del muralismo mexicano en el muralismo nacional?
- f) ¿Qué elementos del medio chileno facilitaron o impidieron esta relación?
- g) ¿Cuáles fueron las funciones innovaciones y adaptaciones locales que desarrolló el mural en Chile?
- h) ¿Qué resultados estéticos produjo sobre el espacio público y en que condiciones?
- i) ¿Qué visiones tenían sobre el arte y la sociedad los actores de movimiento?
- j) ¿Cómo se plasman los arquetipos utópicos en el mural nacional?

5. Objetivos generales

El objetivo general de este trabajo es explorar y entender la relación entre el arte mural, como expresión estética, y la utopía como categoría de pensamiento arquetípico y a la vez orientado a la acción social, a través de la historia del muralismo mexicano y chileno.

En el aspecto histórico nos interesa comprender una parte de la historia del muralismo en nuestro país, que se relaciona precisamente con su arribo al país, su génesis y aplicación como estética, y su desenvolvimiento en las circunstancias histórico-sociales que marcaron el período, enfatizando la observación de los aspectos de cambio y continuidad en este desarrollo.

Complementariamente a lo anterior nos proponemos establecer los elementos de originalidad en el muralismo nacional con respecto a la escuela mexicana, así como identificar los rasgos o cualidades vinculadas al pensamiento utópico que se manifiestan en el mural chileno.

6. Objetivos específicos

- 1) Esbozar una idea del concepto de “arte”, estableciendo sus parámetros generales para el pasado y el presente, desde una perspectiva que incluya una reflexión filosófica acerca de la muerte.
- 2) Definir los conceptos de arte público y arte muralista a partir de criterios generales que puedan ser aplicables a contextos disímiles tanto temporal como espacialmente.
- 3) Desarrollar una idea de utopía y sus características simbólicas comunes, basada primeramente, en la literatura que da origen al concepto, y en la visión de autores y filósofos que nos proporcionen perspectivas respecto a ella, y que nos permita realizar un nexo teórico con las expresiones estéticas muralistas.
- 4) Definir los recursos expresivos propios del mito y de las cosmogonías, estableciendo su relación con el lenguaje particular de las utopías, revisando las relaciones de la utopía con las visiones que se proyectan hacia nuestro continente como espacio preferente para la elaboración de utopías.
- 5) Establecer los parámetros principales del movimiento muralista en México a través los postulados de sus exponentes y las visiones de los críticos, y su contexto histórico, reconociendo los aspectos de la utopía que se manifiestan en el mural mexicano.
- 6) Señalar las características iniciales del muralismo en Chile, las obras y los autores que dan inicio al movimiento, así como su llegada a los centros de enseñanza artística, estableciendo etapas en el desarrollo del muralismo nacional, para poder caracterizar a cada período en función de los cambios de orientación y énfasis estéticos y socio-políticos.
- 7) Determinar los rasgos de adaptación que identifican al muralismo nacional en su búsqueda de valores y técnicas propios, dimensionando comparativamente la influencia de la política partidista en el movimiento muralista chileno y la perspectiva propiamente utopista que se pudo mantener en su estética., a través de algunas obras muralistas representativas del período y establecer sus rasgos vinculados a la utopía a través de los elementos textuales-simbólicos.

7. Hipótesis de trabajo

Nuestra hipótesis consiste en el planteamiento que el arte muralista constituye lo que podríamos llamar una “estética plástica de la utopía”. Hemos tomado el término “estética” en su acepción implícita, es decir, en términos de las “posiciones (de un país, autor o época) respecto del arte: los ideales artísticos, o la preferencia en materia de estilo o de categorías estéticas, que subyacen en sus obras”.²

El mural, a través de sus elementos figurativos o representativos, crearía una imagen que no es pura imitación de la realidad existente o representación exacta de contenidos históricos, sino más bien revelaría imágenes de mundos posibles no realizados o utópicos que el artista y la sociedad en que se inserta pueden tener en común; éstos al ser compartidos se vuelven de algún modo objetivos.

Tanto el mural como la utopía serían especies de “cuadros” de lo que el creador se plantea como una sociedad idealizada, o bien, de cómo debería ser una sociedad. Por su carácter de arte público, por su vocación social y por el rol que asigna al artista, ya el muralismo se ha vinculado al pensamiento ideológico, pero además estaría implícito en su estética el uso de recursos expresivos -como los símbolos-, a través de los cuales se figurarían temas arquetípicos propios del universo de la utopía no-ideológica.

Por ser una imagen la utopía deviene en realidad que no es subjetiva necesariamente; aunque tiene un sustento individual - una identificación emocional entre la persona y la idea-, debe ser necesariamente compartida por los miembros de un grupo o de una sociedad para producir el efecto emotivo y estético que busca. Tampoco es plenamente objetiva, puesto que se trata de una realidad existente en la imaginación de las personas. Al plasmarse en un muro se transformaría en la proyección de una posible realidad factual, no sólo en cuanto a los elementos sintácticos propios de la pintura que le dan existencia: el color, el trazo, el dibujo, etc., los cuales tienen una existencia palpable, sino también en el efecto que generarían en el observador, que al reconocer el mensaje, lo internalizaría tal vez como un

² SOURIAU, Etienne. “Diccionario Akal de Estética” (s.e) Madrid, Ediciones Akal, 1998 p.538

antipo visual de la futura concreción de la idea utópica básica que se representa en la pintura.

Pero la estética de la utopía se pondría en acto cuando los elementos pictóricos contribuyan a figurar símbolos que encierren significados particulares que puedan ser identificados por posibles espectadores, que permitan una proximidad afectiva e intuitiva con las ideas expresadas en la obra y generar una respuesta de adhesión o rechazo a nivel individual. Por otro lado esta simbolización no podría ser considerada “artística” si no hay una voluntad específica detrás de ella; el efecto final en el espectador debe ser producto de alguna reacción esperada por el artista creador de la obra.

Esta intención representativa o expresiva implicaría un grado de compromiso con ideas y perspectivas normativas o éticas respecto a la sociedad por parte del artista, quien se transformaría en el portador de un mensaje. En el mural sería imprescindible el contenido, el texto o mensaje, lo que facilitaría su utilización para la difusión de ideas de toda índole, en particular aquellos significados impregnados de sentido social. Pero tampoco sería posible el mural sin los elementos formales y propiamente pictóricos que lo construyen; en la combinación de éstos con el texto o contenido representado estaría el origen de una estética plástica particular.

Creemos que hay antecedentes literarios e históricos que conforman una idea utópica básica presente en una mentalidad colectiva de nuestro continente y en particular de nuestro país. Si el mural, por sus características propias se adapta bien para la expresión del imaginario utópico, o si se trata de un arquetipo histórico, es lo que nos interesa explorar a través de este trabajo. En pocas palabras nos planteamos descubrir en que medida el soporte muro-público sería el espacio material y artístico exclusivo o preferente para la expresión del imaginario utópico.

8. Metodología y problemas metodológicos

El presente trabajo tiene un doble carácter: por un lado es histórico, por que nos proponemos recopilar y ordenar hechos importantes en el desarrollo de la estética muralista, y por otro es interpretativo, pues se plantea analizar la obra y su contenido para encontrar patrones reiterativos que nos permitan una aproximación a esa obra en tanto idea artística como particular cosmovisión, mentalidad o arquetipo.

Un planteamiento inicial en términos metodológicos es considerar la obra de arte como un texto o lenguaje, es decir como un conjunto de símbolos que intentan expresar o transmitir un mensaje. Esta visión inicial del arte como lenguaje plantea como desafío, desde el punto de vista del conocimiento, encontrar un **modelo o paradigma interpretativo** para abordar el texto presente en las pinturas murales.

En el análisis general de los símbolos se ha constituido la semiótica, disciplina que aborda la cultura como una composición compleja de signos y símbolos cuyos significados básicamente serían construidos por la sociedad, considerada en conjunto o como multiplicidad de grupos distintos. Una idea fundamental en este sentido es el que los significados compartidos constituyen la identidad, que podemos considerar como atributo o serie de rasgos particulares que conforman la particularidad de un conjunto social o de un área demográfica o geográfica específica.

La identidad de un grupo o de una parcialidad social es una realidad factual que opera tanto en el tiempo presente como ligada a un pasado histórico como en las antiguas ideas de tradición y de nación. La identidad está estrechamente relacionada con la memoria histórica colectiva; se podría considerar como el conjunto de símbolos y significados que conforman el ser cultural de una colectividad o de fragmentos de ella que los usan como elementos modales con los cuales se desarrolla un vínculo principalmente emocional o afectivo, y que permiten establecer la diferenciación de grupo en relación a otros.

Algunos de los objetivos de este trabajo, así como el enfoque que hacemos de la obra como texto o lenguaje, nos remiten de alguna forma al campo de la historia cultural, o en otros términos la llamada historia de las mentalidades, pues en efecto perseguimos patentizar cambio y continuidad en la idea utópica básica a través de una forma de arte, y al mismo tiempo definir una estética en términos de un estilo

asociado a ese núcleo de pensamiento. Esta constatación nos conduce al problema de definir y discutir lo que entendemos por memoria colectiva y tradición.

Al respecto el historiador británico Peter Burke ha planteado un interesante contrapunto entre “memoria” y “olvido” o amnesia colectiva, para problematizar el hecho de que la memoria histórica colectiva, si la consideramos como una proyección de la memoria individual, es necesariamente selectiva, puesto que somete a los hechos o recuerdos a una selección consciente o inconsciente de acuerdo a alguna clase de filtro que operaría en los mismos mecanismos de transmisión de la memoria colectiva ³

La selección de recuerdos o incluso de fuentes para reconstruir la memoria histórica deviene en la tendencia de moldearse en mito, entendido no como “historia inexacta” o incorrecta por su falta de correspondencia unívoca y exacta con una hipotética historia objetiva, “sino en el más positivo y rico de la historia con un significado simbólico que implica a personajes de proporciones heroicas, tanto si son héroes como malvados. Tales historias generalmente se componen de una secuencia de acontecimientos estereotipados, a veces denominados ‘temas’” ⁴

La historia como mitificación de los recuerdos podría ser el precedente de los estereotipos y de los prejuicios que encontramos en las numerosas categorizaciones del “otro”, en términos del sujeto social o individual que pertenece o posee otra cultura, o que comparte significados diferentes del sujeto que plantea la pregunta o proyecta su mirada sobre la alteridad, y que la interpreta de acuerdo a los estereotipos que ya conoce o maneja y que le permitirían comprenderla. Sería frecuente encontrar entonces la transferencia o la proyección continuada de estos esquemas a nuevos sucesos o sujetos, a través de lo que Burke denomina “cristalización”, “en el que ciertas historias tradicionales que están en el aire, por así decirlo, se atribuyen al nuevo héroe”⁵

En este sentido el historiador inglés plantea como observación metodológica que es necesario tener en cuenta la multiplicidad de lo que se recuerda y de quienes recuerdan, es decir, los sujetos o grupos de sujetos, con toda su complejidad propia,

³ BURKE, P., “Formas de Historia Cultural” Madrid; Alianza Editorial, 2000 Cap. 3 “La historia como memoria colectiva”

⁴ BURKE, P. op.cit. p. 74

⁵ Idem, op. cit. p.76

: “Desde la multiplicidad de identidad sociales y la coexistencia de memorias opuestas y alternativas (familiares, ocales, de clase, nacionales, etc.), conviene pensar en términos plurales sobre los usos de la memoria por distintos grupos sociales, que muy bien puede tener distintas visiones de los que es significativo digno de recordarse.”⁶ Para este autor la labor del historiador cultural debería ser, -de acuerdo a su propia metáfora- como la de un antiguo funcionario llamado el “recordador”, cuya función era cobrar viejas deudas, es decir, “recordar a la gente aquello que le hubiera gustado olvidar”⁷ . Cumpliendo con la función alegórica de la muerte en algunas obras literarias o dramáticas, el historiador se encargaría de revelar aquello que se ocultó – por mediación de la memoria- en el campo de la amnesia colectiva, en otras palabras presentar resistencia a la mitificación y al olvido socialmente organizado.

En este punto consideramos que es valiosa la noción de que la historia deviene en mito en la memoria colectiva, no sólo para distinguir o diferenciar entre diferentes realidades simbólicas u objetivas, sino por la utilidad que proporciona para identificar precisamente arquetipos presentes ya sea en la mentalidad creadora en el arte y en la producción social de significados referidos a una forma de arte en especial. Precisamente la utopía como esquema o arquetipo es lo que se expresaría en diversas formas literarias y artísticas, en la ideología e incluso en los paradigmas que sustentan a las ciencias sociales. En este sentido consideramos la historia mitificada como un valor en sí mismo y un recurso para establecer nuestra hipótesis.

La crítica de Burke a la historia cultural tradicional se podría resumir en la excesiva homogeneización o unidad consensual de la cultura, la noción de tradición como un traspaso pasivo de productos culturales, una idea de la cultura sin discriminar entre distintas unidades o niveles y la prescindencia del contexto social que está en la base de la producción de símbolos o ideas. Al respecto Burke revisa las diversas nociones obtenidas de otros historiadores, para fundar una nueva historia cultural que de cuenta de las objeciones planteadas.

Una de estas nociones -que Burke toma del historiador jesuita Michel de Certeau- consiste en reemplazar el concepto tradición por el de recepción, que implica no una transmisión pasiva, sino una adaptación creativa que supone una

⁶ Idem op. cit. p.80

⁷ Idem op. cit. p.85

apropiación de los símbolos contenidos en la diversidad del repertorio cultural por parte del individuo o de los grupos sociales, y es una forma operativa de considerar los fenómenos de cambio y la innovación, así como los modos en que se manifiesta la mentalidad colectiva: “En suma, el énfasis ha pasado del que da al que recibe, de acuerdo con la idea de que lo que se recibe siempre es diferente de lo que se transmite originalmente porque los receptores, consciente o inconscientemente interpretan y adaptan las ideas, costumbres, imágenes, etc. que se les ofrece”⁸

En consecuencia con los planteamientos de Burke, abordaremos la historia del mural y del pensamiento utópico como un proceso en el que una mentalidad o un esquema arquetípico al transmitirse desde el pasado hacia el presente, o bien, desde un lugar geográfico a otro, sufre modificaciones y adaptaciones operadas por el proceso de recepción activa o apropiación realizado por los sujetos sociales considerados tanto a nivel individual como grupal, en este caso los artistas o creadores que buscan dar una forma expresiva propia al arquetipo transmitido y compartido.

En este caso la obra de arte, que representa nuestra realidad objetiva de estudio, proporciona el momento, el lugar y el contexto en el cual el contenido de esa forma de pensamiento ha quedado fijada o configurada de una determinada manera como texto que se puede codificar y como mensaje si pensamos en su proyección hacia un espectador concreto. Por ello las obras son las fuentes primarias para este estudio con carácter definitorio o definitivo por cuanto en ellas reside la última palabra respecto a la realidad que consideramos en este trabajo, que es la realidad de la obra de arte.

Los testimonios de los autores respecto a sus obras y de los críticos respecto tanto a ellas como a los creadores tienen importancia como fuente secundaria o subordinada, como sujetos que elaboran un discurso crítico, descriptivo o explicativo con relación a la obra, al momento en que ésta fue realizada, o respecto al producto creativo considerado en conjunto y su contexto particular. Autor y crítico con en este caso son los hablantes de la memoria colectiva, que seleccionan e interpretan hechos y visiones de acuerdo a sus filtros culturales, intelectuales o por participar de un determinado paradigma o ideología.

⁸ Idem op.cit. Cap. 12 “Unidad y variedad de la historia cultural” p. 246

Es necesario reconocer la gran diferencia que existe entre el autor, que participa en todas las dimensiones de la obra, mientras que el crítico se aproxima sólo desde la esfera del observador externo; sin embargo ambas visiones son útiles, pues son complementarias si las sometemos al filtro necesario y seleccionamos de aquellas los elementos relevantes para formular nuestra propio estudio. En otras palabras, si logramos extraer de su discurso aquello que revele alguna relación o vinculación con las formas de pensamiento que queremos identificar y –de alguna manera- revelar.

En cuanto a la crítica estética consideramos no adscribir a ningún paradigma en particular, sino más bien conducir nuestra exploración tomando como punto de partida la noción de la cultura como lenguaje o sistema de signos o símbolos que participan de una comunicación para convertirse en significados compartidos. En este sentido resultan un referente primordial las ideas estéticas de Martin Heidegger, quien considera que la obra de arte es primordialmente “juntar” o “reunir”,es decir, simbolizar de acuerdo al origen griego del término, para revelar aquello que convoca o se refiere a lo esencial:

“La obra hace conocer abiertamente lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego *syballéin*. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero este único en la obra que descubre lo otro, este uno que se junta a lo otro, es lo cósmico en la obra de arte”⁹

La preocupación heideggeriana por las esencias, los orígenes primeros o las realidades últimas del ser -casi metafísicas-, nos proporciona en esta definición de la obra de arte tanto una idea “esencial” acerca de la obra de arte, pero también plantea el problema de cómo considerar el alcance de la metáfora y la alegoría, como realidades literales, o simples analogías, en términos de que grado de proximidad podemos reconocer en la realidad “esencial” que se revela a través del símbolo en la obra de arte.

⁹ HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte” En: “Arte y Poesía”, México; Fondo de Cultura Económica, 1958 p. 34

Esto nos conduce a la crítica de Peter Burke acerca del concepto de mentalidad, que tradicionalmente se vincula con el concepto de pensamiento pre-lógico, es decir, anterior a la elaboración del discurso científico o lógico occidental, concepto que conlleva una evidente impronta evolucionista y eurocéntrica, pues el pensamiento pre-lógico caracterizaría a las sociedades no europeas ágrafas o “tradicionales”. Burke confirma desde su punto de vista la realidad de un cambio paradigmático en la forma de interpretar o “leer” las “tradiciones” o formas de pensamiento no-occidentales: “Como muchos otros historiadores, creo que sí se produjo un cambio de este tipo y lo dataría –al menos entre las élites de Europa Occidental-, a mediados del siglo XVII. No obstante, lo que ocurrió fue no tanto la decadencia o el abandono de la metáfora como un cambio en la concepción de la misma: de ‘correspondencia’ objetiva a mera analogía ‘subjetiva’”¹⁰

Al respecto creemos que es necesario puntualizar que la discusión acerca del status ontológico de aquello que se manifiesta a través de la metáfora o el símbolo alude a una realidad objetivable o que tiene existencia propia independiente de nuestra percepción, puede quedar momentáneamente resuelta en la afirmación del propio Heidegger acerca de la imposibilidad básica de objetivar ese ámbito esencial del ser que se manifiesta a través de la obra de arte, tomando esta manifestación como una lucha entre un “mundo” que revela sólo a través de las apariencias o del “disimulo” y una “tierra”, cuya naturaleza propia consiste en ocultarse, por lo tanto resultan ininteligibles en el sentido intelectual o racional.

De todas maneras la identificación de un mensaje utópico arquetípico en la pintura mural no nos permite llegar más allá de la constatación de la presencia posible de dicha esencia a través de la interpretación de lenguaje manifestado a través de símbolos o signos en las obras murales, pudiendo hacerse extensiva esta presencia a una forma de transmisión propia de esa forma de pensamiento y los cambios que experimenta en ese proceso. Para caracterizar esa mentalidad de una manera tentativa podemos atribuirla o asociarla a una determinada estructura psíquica de acuerdo a los postulados del psicoanálisis y conocer el desarrollo de una idea que es posible de reconocer a través de la historia, en algunas formas literarias, y en determinados sistemas filosóficos.

¹⁰ BURKE, P., op. cit. Cap. 11 “Relevancia y deficiencia de la historia de las mentalidades” p. 229

Si bien no consideramos un paradigma de análisis de las obras en particular, establecemos como marcos metodológicos la “crítica funcional” y la “crítica estética” de acuerdo a las categorías o niveles establecidos por Raimundo Kupareo. Entendemos la crítica funcional como aquella integrada por criterios múltiples (temáticos, formales, históricos, científicos, psicoanalíticos, comparativos), y actuando como fundamento de la crítica estética, la que tiene por objeto entrar en la “esencia de la obra de arte, ver la relación entre la idea y su expresión; depurar la obra de los elementos extraños a la idea; constatar la pureza de la expresión”¹¹. De este modo obtendremos una visión de conjunto que nos permitirá alcanzar los objetivos metodológicos y teóricos de este trabajo, y así comprender el fenómeno de estudio y aproximar la interpretación de la obra.

La investigación propiamente tal se desarrollará sobre una base bibliográfica que incluye dos vertientes diferentes: en un primer grupo se ubican aquellos textos que nos proporcionan información general existente acerca del muralismo, originada por autores que han escrito y analizado el fenómeno; en un segundo grupo tenemos, casi diríamos excepcionalmente, la mirada de los propios protagonistas del movimiento que dejaron sus testimonios a través de autobiografías y/o textos teóricos. Nos interesa particularmente el valor cualitativo de la palabra de los autores, en tanto sujetos generadores de cultura y memoria colectiva, como ya hemos expuesto anteriormente.

Por otra parte consideramos lo escrito por los distintos representantes de la crítica del muralismo mexicano, para contrastarlos con las posturas de los autores. Creemos que el valor de la mirada externa no es sólo proporcionar un juicio de valor independiente o que puede ser desinteresado con respecto al movimiento muralista, sino también aportar a nuestro objeto de estudio la delimitación de los ámbitos o parámetros del contexto que rodea a la obra de arte, sus relaciones estilísticas, sus posibles fuentes temáticas o retóricas, o incluso revelar ciertas redundancias, préstamos o silencios que son elementos que pueden arrojar cierta luz sobre el tema que nos convoca.

¹¹ KUPAREO, Raimundo. “El valor del arte”. (s.e). Santiago. Pontificia Universidad católica de Chile Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. 1964 p.14

En el parte final del trabajo contemplamos realizar un análisis estético exhaustivo de 10 obras murales de autores chilenos, pertenecientes al período considerado en este trabajo, para determinar las formas y manifestaciones de la utopía que se encuentren implícitas o explícitas en ellos, por una parte, y los elementos pictóricos relacionados con el pensamiento utópico.

CAPITULO I: ARTE, UTOPIA Y MURAL.

En 1950, el pintor David Alfaro Siqueiros, uno de los “tres grandes” del muralismo mexicano, explicaba su particular concepto del arte en los siguientes términos:

“En todos los períodos florecientes del arte, a través de la historia entera de las sociedades, la plástica fue integral...tal unidad plástica se debió, fundamentalmente, a su funcionalidad igualmente integral: funcionalidad por apego a las particularidades climatológicas, a las características del subsuelo y del suelo, a la técnica, a los materiales, a las herramientas, específica e históricamente correspondientes. Y asimismo por apego, como objetivo final, fue fiel al cometido social estético de su época”¹².

Según el pintor, la causa de la separación de las artes plásticas en las denominaciones conocidas actualmente, como pintura, escultura y arquitectura es la “consecuencia natural de los conceptos individualistas correspondientes a los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad post-renacentista, a la sociedad liberal”¹³. A diferencia de las sociedades tradicionales de la Antigüedad, como expone este autor, la sociedad moderna habría deshecho tal unidad de las artes plásticas, producto de la fuerza desintegradora del individualismo moderno y del naciente capitalismo, a partir de lo cual las artes se habían escindido temáticamente en “decorativas” e ilustrativas”, optando la sociedad liberal por las primeras.

A ello opone Siqueiros el muralismo, ya configurado a principios del siglo XX, como un movimiento pictórico “a favor del arte público, que dio vida por primera vez en varios siglos a un nuevo tipo de artista civil, a un nuevo artista ciudadano”¹⁴.

¹² SIQUEIROS, David A. “Cómo se pinta un mural”. 4ª ed. Chile; Ediciones Universidad de Concepción, 1996 p.14

¹³ Ídem op.cit. p.16

¹⁴ Idem op.cit. p. 20

A partir de esta sintética declaración de principios realizada por Siqueiros en las postrimerías de lo que se conoce como movimiento muralista mexicano (1921-1950) – aunque basada en escritos anteriores-, nos hemos planteado como punto de partida para este capítulo, distinguir y analizar los diferentes conceptos que el teórico más activo del muralismo mexicano formuló como declaración de principios del mismo. Nos preguntamos entonces que significa “arte público” y “arte mural”, como categorías especiales dentro de un concepto amplio de arte; que relaciones de forma y contenido se pueden establecer entre ellas, cuál es su significado esencial.

Más críptica resulta la definición de Siqueiros acerca de la “plástica integral” y su sustento histórico. Creemos que en ella subyace, algo oculta, la noción de un tiempo “glorioso” del arte, en el cual no habría separación entre las artes plásticas, ubicado entre la Antigüedad Clásica hasta el fin del Medioevo: esta noción de un pasado mejor, situado en el contexto de sociedades que podríamos llamar “tradicionales”, por cuanto participaban de nociones religiosas y cosmovisionales provenientes de una tradición, es para nosotros la expresión de una forma de pensamiento, el pensamiento utópico, el cual se sustenta en la revisión del pasado, pero a diferencia de la historia, manifiesta un deseo de regreso, una voluntad de retorno a ese pasado considerado como modelo para el futuro.

1. El arte en la experiencia humana

Para comenzar es preciso definir algunos parámetros para considerar el arte desde un punto de vista filosófico. Es posible que las primeras formas artísticas se haya originado a partir de la necesidad de transmitir significados para fines prácticos emanados de la supervivencia; o bien a partir de un acto puramente volitivo, es decir, de la decisión de un ser humano o de un grupo de seres humanos, de tomar de la realidad física elementos que permitiesen elaborar una realidad alterna, distinta de la habitual, pero íntimamente ligada con ella. En la raíz misma la idea de “arte”, representa algo distinto de la naturaleza, originado por la actividad elaboradora del ser humano. Esta realidad alterna a la “natural”, elaborada por el ser humano y compuesta por “artefectos”, -en oposición a los “ecofectos”-, está testimoniada desde los albores de la cultura en forma de restos arqueológicos, pinturas rupestres,

monumentos megalíticos, etc., y en una vasta tradición de mitos y creencias religiosas, en todas las cuales se manifiesta la idea de que el ser humano y el mundo se originan a partir de un acto de creación y por lo tanto desde un punto de vista físico -o también desde un punto de vista metafísico-, todo es creación de otro, de un ser divino o sobrenatural. La quintaesencia de toda creación es el creador mismo, quien transmitiría al ser humano precisamente parte de su capacidad creadora.

Para la mentalidad pre-lógica¹⁵, es decir, anterior a la creación de las reglas lógicas del discurso, el ser supremo es en sí mismo voluntad, y voluntad creadora de mundos; esta capacidad heredada por los seres humanos es lo que permite al hombre crear también realidades alternas. Desde temprano en la historia humana nacieron los ritos y los mitos que explican la formación o el origen del universo, del ser humano y de las cosas de este mundo como un hecho impulsado por la voluntad divina. En ellos subyace la idea de que el hombre, como creación divina, si bien no puede imitar el acto de creación genuino, puede al menos “recrear” sobre lo ya creado, pues tiene por herencia la capacidad de afectar la realidad de acuerdo a un pensamiento y una voluntad.

Por ello el ser humano desde los tiempos prehistóricos, recreando a través del rito el origen primigenio, intentaría emular al ser supremo en su capacidad de convertir lo potencial en acto, por medio de la voluntad: “uno de los motores decisivos de la creación artística es la intención de formar, de crear formas perceptibles; se la ha llamado, a veces, voluntad de instaurar o establecer”¹⁶. De acuerdo a esta visión el arte no procede de la pura necesidad, como proceden los artefactos útiles. La forma estructura intencionadamente algún tipo de contenido; aquella parte “material” de la realidad que la creación artística ha tomado, es separada de su contexto habitual y transformada, configurando una nueva realidad alterna a la cotidiana. No sólo el arte sino toda la cultura obedece a un acto de creación voluntaria, que toma de la realidad dada por la naturaleza; en este sentido el ser humano resultaría ser un “concreador”, pues a diferencia de la creación divina –realizada a partir del vacío o de la nada- “la

¹⁵ Ver FRANKFORT, H. “Egipto y Mesopotamia”. En: VVAA “El Pensamiento Prefilosófico”. (s.e) México; Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1984

¹⁶ SCHULTZ, Margarita. “En torno a las artes”. (s.e) Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile y Publicaciones del Magíster en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, (s.a) p.14

cultura no ha surgido de la nada sino que se ha creado sobre la base de una naturaleza creada por Dios”¹⁷.

En esta separación la voluntad opera motivada por el deseo de apropiarse de la realidad: la podríamos denominar “voluntad de retención”, es decir, el deseo de conservar para sí algún segmento de la realidad. Apropiarse, retener, son acciones que involucran tanto un espacio como un tiempo; por un lado para contravenir la acción destructora del primero y por otro para delimitar un espacio propio, un lugar especial para lo retenido. Como conductas típicamente humanas, representan el intento por superar precisamente los límites que impone la naturaleza, para terminar creando o dando forma a “otra” realidad, “otra” naturaleza, propiamente humana.

1.1 La muerte como instigadora de la cultura

Podemos aproximarnos a la comprensión de este hábito humano por dar forma, de crear mundos o realidades alternas, a partir de la reflexión existencial básica del hombre enfrentado la conciencia de su finitud en el tiempo y en el espacio. Afirma Octavio Paz, a propósito del análisis estructuralista de los mitos:

“La muerte es la verdadera diferencia, la raya divisoria entre el hombre y la corriente vital. El sentido último de todas esas metáforas es la muerte. Cocina, tabú del incesto y lenguaje son las operaciones del espíritu, pero el espíritu es una operación de la muerte. Aunque la necesidad de sobrevivir por la alimentación y la procreación es común a todos los seres vivos, los artificios con que el hombre enfrenta a esta fatalidad lo convierten en un ser aparte. Sentirse y saberse mortal es ser diferente: la muerte nos condena a la cultura”¹⁸

¹⁷ ZACARELLI H. op.cit p.10

¹⁸ PAZ, Octavio. “Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo”. (s.e) Barcelona; Editorial Seix Barral, 1993. p. 49.

Si la muerte indica que somos seres “separados” del universo, es entonces la “conciencia de singularidad” con respecto a la naturaleza, la que podríamos considerar como la fuente, el origen, de la cultura. Somos seres que en la conciencia de su finitud producen medios para crear significados para dotar de sentido, y así vencer la fuerza destructora de la muerte. Al crear cultura creamos voluntariamente un mundo que por antonomasia se define como opuesto a lo “natural”, una otredad “artificial” cuya existencia no sería posible sin la conciencia de la propia mortalidad: “Sin ella no habría artes ni oficios; lenguaje, cocina y reglas de parentesco son mediaciones entre la vida inmortal de la naturaleza y la brevedad de la existencia humana”¹⁹. La cultura, y el arte si lo entendemos como parte integrante de ella, actúan de mediadores entre lo inmortal del universo de la naturaleza –la muerte como “vida eterna”-, y la existencia material del ser humano consciente de su individualidad ontológica esencial.

Desde esta perspectiva sería tentador pensar que el objeto de la cultura y del arte es ocuparse obsesivamente de un hecho sin solución. Por el contrario, el objeto del arte es la vida: “la voluntad de vida es la voluntad de forma. La muerte, en su expresión más visible inmediata es la disgregación de la forma”²⁰. La vida es voluntad de forma, es decir, arte, cultura o pensamiento; y entre ellas “una de las manifestaciones más antiguas y simples de la voluntad de vida es el arte”²¹. Lo vital se identifica aquí con el ser, mientras la muerte representaría el no-ser, la forma artística es parte del carácter afirmativo de la vida, mientras la desaparición de la forma es precisamente la fusión con el no-ser, lo indeterminado, lo informe. Esta oposición dualista es el tema base del conflicto cosmogónico que aparece en todo un amplio repertorio de mitos y que se ha expresado en innumerables formas artísticas desde antaño; precisamente el arte y la cultura, representada aquí por los mitos, sirve como mediador para que el ser humano enfrente esta tremenda fuerza de opuestos a la que se encuentra permanentemente sometido. Se identifica al “mediador” cultural con la función propia del espíritu: “El mediador entre la vida breve y la inmortalidad natural es el espíritu: un aparato inconsciente y colectivo, inmortal y

¹⁹ *Ibíd*em

²⁰ *Ídem op.cit.* p 24

²¹ *Ibíd*em

anónimo como las células”²². De más estaría agregar que, para Octavio Paz el arte es obra del espíritu, o en otras palabras, de este “inconsciente colectivo anónimo”, que se esfuerza por dar forma y sentido a los contenidos, la materia de la vida.

Si tomamos los opuestos por separado, entonces el mediador –el espíritu-, sería un ente estático cuya función no va más allá de ser puente entre ambos; por el contrario, la función del espíritu es transmutar la polaridad, revertirla en ambos sentidos, de tal manera que se anulen los límites entre uno y otro extremo, para terminar encontrándose: en el espíritu “se borra casi completamente la oposición entre muerte y vida, la significación discreta del hombre y la no significación infinita del cosmos. Frente a la muerte el espíritu es vida y frente a ésta, muerte”²³.

Esta dialéctica básica entre vida y muerte es un buen punto de partida para considerar la fuente de la voluntad de creación artística; se podría afirmar que en principio existe una “estética de la muerte”, como el hecho artístico esencial, que rodea la primera toma de conciencia respecto a la separatividad y finitud del ser humano. Es un hecho conocido para los paleoantropólogos y arqueólogos que las primeras evidencias de la aparición de la cultura en el registro arqueológico están ligadas a la preocupación en el entierro de los muertos, lo que revela de algún modo que se producía una reflexión cognitiva y emocional frente a este hecho.

En efecto algunas de las más impresionantes obras de arte del mundo antiguo y prehistórico están directamente relacionadas con la muerte, como los ajuares funerarios egipcios o de los entierros indígenas en América, como el Señor de Sipán, o los enormes monumentos megalíticos de Europa occidental; resulta evidente en estas creaciones prehistóricas la creencia en una vida ultraterrena situada en el reino de lo desconocido, de tal modo que la distinción entre vida y muerte se reduce más bien a un problema de perspectiva. Podríamos afirmar que el tipo de pensamiento que da origen a estas creaciones ve un camino continuo entre vida y muerte, entre lo conocido y lo desconocido, polaridades entre las cuales oscila e mundo entendido como aquello sobre lo cual estamos existiendo y nos resulta habitual.

²² Ídem op.cit p.50

²³ Ibídem

1.2 La transformación del espacio

El arte rupestre puede constituir precisamente el antecedente más antiguo del acto voluntario de dar forma a un contenido, de dar vida a una obra de arte. El que ha sido llamado arte “mural” o “parietal”, bien podría considerarse como la primera forma conocida de arte. Es posible también que las artes visuales sean las precursoras de todas las demás, si no tomamos en cuenta las artes ligadas al lenguaje hablado, cuyo aspecto desconocemos antes de la invención de la escritura, pero podemos suponer que ya existían lenguajes articulados fonéticos mucho antes de esa invención. Lo importante, en nuestra opinión, más allá de especular sobre este punto, es la relación particular del arte pictórico con la reflexión sobre el dualismo vida-muerte. A juicio de Octavio Paz, a quien hemos seguido en esta reflexión, “las artes visuales repiten esta relación dual, no con el tiempo sino con el espacio: un cuadro es un espacio que nos remite a otro espacio”²⁴. Como un espejo que refleja a otro, el cuadro pictórico en sí es la creación de un espacio dentro de la materialidad de otro, el soporte físico, donde se desarrolla la realidad de la imagen: “El espacio pictórico anula el espacio real del cuadro; es una construcción que contiene un espacio dueño de propiedades análogas a las del ‘tiempo congelado’ de la música y de la poesía. Un cuadro es un espacio en el que vemos otro espacio”²⁵; de la misma manera el acto artístico-pictórico es la afirmación de la vida, una manera de enfrentar la realidad inerte y sin sentido de la muerte.

De lo anterior se desprende que la vida es presencia de sentido; la muerte representaría la ausencia de significado; por ello podemos pensar que la creación artística pictórica pretende “transfigurar” la realidad, lo que quiere decir que “la figura es llevada a ‘otro lado’, a ‘otra significación’, a pesar de quedarse ella misma”²⁶. Espacio imaginario, es el espacio configurado por el arte, en el cual los entes “reales” adquieren un nuevo significado: “Por medio del arte, las ‘cosas’ adquieren un nueva significación trascendente, con un significado nuevo que no aniquila la esencia de la cosa misma”²⁷.

²⁴ Idem op. cit. pp 57-58

²⁵ Ibídem

²⁶ KUPAREO R. op.cit p.92

²⁷ ZACARELLI h. op.cit. p. 37

La idea de la transfiguración implica que la cosa real no cambia, no se transforma, sólo sus cualidades son “transportadas” a un espacio distinto, el espacio artístico.

En la pintura el espacio-cuadro, es el espacio físico, el soporte, pero no es el espacio pictórico; “cuando hablamos del espacio pictórico hacemos mención a nuevos espacios creados por el pintor, nuevos seres concreados”²⁸. Sin embargo se podría decir que el espacio físico del cuadro es transformado junto con la transfiguración del espacio a que se “refiere” el cuadro o su tema, puesto que como materia cambia, muta, se transforma. A diferencia del papel en que se imprimen signos lingüísticos estructurados de acuerdo a la forma de un discurso, el poema no depende necesariamente del soporte para existir; en cambio el cuadro o la obra pictórica no pueden prescindir del soporte físico. Esto es realidad para todas las formas de pintura, pero adquiere una connotación diferente en el caso de la pintura mural; como está inserta en un medio fijo y generalmente público, no puede substraerse –como si podría la pintura tradicional- del entorno que la rodea. Esto implica alguna relación, alguna interacción formal o temática con el espacio físico, natural o creado por el hombre (arquitectónico) que la rodea. Es esa especificidad lo que nos interesa caracterizar de algún modo en el presente trabajo.

1.3 El arte mural

El arte mural no puede ser encasillado en una categoría cerrada; como forma artística es una pluralidad de elementos que conducen a un mismo resultado: una manifestación gráfica o artística sobre un muro o una superficie vertical. Existe una variedad de técnicas y materiales para realizar murales, a pesar de lo cual son los temas los que varían más que el aspecto material de la obra misma. Entre las numerosas denominaciones se ha hecho uso extensivo, de acuerdo a la tendencia impulsada por los cultores de una determinada escuela pictórica, de la expresión “muralismo”; todas las denominaciones existentes son útiles para indicar el tema, pero adquieren distintas connotaciones de acuerdo a los diversos contextos en que se insertan. Podríamos convenir que una designación general más o menos

²⁸ Ídem op.cit. p.45

apropiada es la de “arte mural”, puesto que reúne toda la amplia gama de conceptos y realizaciones, formas, texturas y técnicas que son posibles de distinguir o encontrar en torno a la aplicación de colores, formas y texturas sobre superficies lisas verticales o muros:

“Una decoración mural o una pintura mural es aquella se aplica sobre un muro o un gran lienzo de pared, y que al igual que el fresco o el mosaico puede formar parte del muro. La estética del mural es, pues, aquella en que se combina la función arquitectónica del muro, superficie plana, fija y dura de un espacio interior, y la composición que la decora”²⁹.

En esta definición encontramos expresada también la idea de una dialéctica el muro y la pintura que la cubre; una relación estéticamente inevitable que nos recuerda el concepto de plástica integral que enunciaba Siqueiros. Abarca también la diversidad de técnicas que dan origen a un trabajo mural; diferimos sólo en cuanto al espacio, pues se debe incluir el espacio “exterior” que rodea a la obra arquitectónica como posibilidad expresiva.

Esta definición abarca una gama imprecisa de manifestaciones que van desde el arte rupestre ya mencionado, pasando por la pintura mural en las antiguas civilizaciones del Nuevo y Viejo Mundo, hasta los frescos del Renacimiento, el muralismo mexicano y los modernos *graffitti*, todas creaciones de diferentes contextos, formas, técnicas y funcionalidades que se podrían adscribir a nuestra idea de arte mural. En pocas palabras el arte mural, como cualquiera de las creaciones artísticas humanas, es “voluntad de formas” que transforma espacios arquitecturales a través de la utilización de elementos técnicos propios de la pintura sobre muros. Al alterarlos, les confiere una calidad distinta a la que poseían; en otras palabras, los convierte en una unidad plástica que integra forma, contenido y soporte físico.

En la delimitación de nuestra área de estudio hemos afirmado que nos interesa principalmente el arte mural en la forma que ha tomado a lo largo del siglo XX, particularmente desde principios del siglo recién pasado, en la forma del movimiento pictórico conocido como “muralismo”, surgido en México en el transcurso

²⁹ SOURIAU, E. op.cit. p. 804

de sus dos primeras décadas, y luego extendido a Chile a partir de la década del 40'. Entre las formas de arte mural que la historia registra es la más cercana a nuestra experiencia, y está definida por características particulares que son identificatorias de los espacios culturales y los marcos temporales que hemos indicado, cuya determinación es precisamente el trabajo que vamos a realizar en los capítulos siguientes. A pesar de su relativa desaparición en la actualidad la pintura mural se hizo parte de nuestra identidad y herencia cultural, y también de nuestra historia; no sólo como influencia externa, sino también como práctica que dejó una imagen imperecedera en nuestro imaginario generacional. En este sentido podríamos agregar que como forma artística el mural ha contribuido a transformar la particular realidad espacial y cultural de nuestras ciudades, otorgándole diversos sentidos y significados al espacio arquitectónico y cívico, aglutinando significados en torno a su presencia.

1.4 El arte público

Según la idea de Siqueiros citada al principio de este capítulo el arte mural es arte público por esencia. En efecto, vemos que a pesar de la gran diversidad de temas en el arte mural desde el Renacimiento hasta nuestros días, así como ideas acerca de cual debe ser su contenido representativo y formal, hay un elemento que se puede considerar común: el hecho de que el mural es un arte “público” por antonomasia, y por su misma aplicación a espacios arquitectónicos tiende a la monumentalidad, es decir a generar grandes obras que puedan ser vistas o apreciadas por “el público”, preferentemente en espacios de acceso universal, es decir “espacios públicos”.

Una manera de definir el espacio público es oponiéndolo al “espacio privado”; esta distinción según Javier Maderuelo proviene de la cultura mediterránea en la cual el “Derecho romano separa claramente, por primera vez, el espacio público del privado. El espacio privado se establece de puertas adentro, mientras que el público está constituido por las calles y plazas, con sus aceras y calzadas”³⁰. Sin embargo, con o sin esta distinción jurídica, estos espacios existen desde el surgimiento mismo de las ciudades, desde el Neolítico hasta el presente, y son aquellos lugares donde los ciudadanos se reúnen para desarrollar actividades que requieren de la participación de

³⁰ MADERUELO, J. op. Cit. p.13

multitudes, como el comercio, los cultos religiosos, las fiestas, etc., todas las actividades que involucran un grado de intercambio y comunicación masivos, por ello es que será también “el lugar idóneo para señalar a través del arte, los valores y emblemas de la sociedad que genera. En este sentido la Ilustración se sirvió del monumento, erigido en calles y plazas, para transmitir ideas educativas y emancipadoras, rindiendo homenaje a los hombres de la ciencia y las artes: poetas, astrónomos, músicos, médicos. para conocimiento público”³¹. En otras palabras, el espacio público es el lugar para el intercambio de bienes tangibles e intangibles, y entre estos últimos los significados que requieren ser compartidos, sea desde la perspectiva del poder político dominante, de grupos de interés particulares, o bien de todo un colectivo social.

Una distinción más fina nos permite ubicar mejor cuál es el espacio público, para distinguirlo de espacios que tienen un carácter público, pero que jurisdiccionalmente son más bien cerrados: al respecto Luis Montes establece “que el arte que denominamos público es poseedor de una jurisdicción que se ubica en los espacios *comunes* y, por tanto, se desenvuelve fuera de los espacios constituidos específicamente para la exposición o el desarrollo de las prácticas artísticas –sea el museo, teatro o la galería- en tanto estos se constituyen como su opuesto, es decir, lugares privados”³². El museo o la galería son espacios “públicos” por cuanto pertenecen a la sociedad y permiten (y desean) el acceso del espectador, pero tienen una jurisdicción limitada por una institucionalidad, y por tanto no es enteramente de dominio público, como lo es el espacio que a simple vista puede tener el transeúnte en la calle. Añadamos a esto que el espacio público que consideramos es el espacio donde el ciudadano desarrolla las actividades de su vida cotidiana, como las avenidas o calles, los edificios públicos, las estaciones de trenes, etc.; no es, por cierto, cotidiano el espacio de los museos o galerías, en los cuales hay un filtro no necesariamente económico sino más bien educacional, o cultural, en tanto es un espacio “dedicado a” la exposición de las artes plásticas, y requiere de una predisposición intelectual o

³¹ Ídem. op.cit. p.14

³² MONTES R., Luis. “Acercamientos a una noción de arte público”. (s.e). En: VVAA “Arte Público: Propuestas específicas”. Santiago; Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2006 p.25

motivacional que no precisa el espacio público que estamos considerando. Sin perjuicio, lo anterior, de los grandes esfuerzos que vienen realizando los directores de museos para “abrir” los museos estatales al público masivo, esfuerzo que tiene su antecedente, entre otros, en las tentativas de generar una mejor difusión del quehacer artístico.

Siguiendo con lo anterior, se define entonces “arte público” como “arte que se desenvuelve en un espacio cuya práctica no pertenece necesariamente al espectador vinculado a su *mundo*; por el contrario, estas manifestaciones se desarrollan generalmente en la ciudad, a donde han debido salir para compartir un lugar cuya pertinencia es general, vale decir, es del *dominio público*”³³. Digamos que no sólo la pertinencia, sino también la pertenencia del arte público es universal, y la ciudad su *locus* por antonomasia. La ciudad, como el “lugar de lo público”, está construido no sólo por el espacio geográfico o físico, sino también por la participación de los habitantes; ambas dimensiones determinan entonces lo que es el espacio público: así la ciudad no existe sólo en cuanto espacio geográfico delimitado – en tanto “*forma*”- sino más bien como una “*espacialidad con-formadora*”, que se instituye en tanto es habitada a la vez que nos constituye como sus habitantes”³⁴. Visto así el espacio público es parte de la obra artística, tanto por ser el escenario de su creación como por lo que su presencia produce interactuando con los habitantes de ese espacio que la contemplan.

Sintetizando afirmamos que el espacio público es el espacio geográfico urbano –propio de la ciudad- donde jurisdiccionalmente se despliega el “dominio público”, distinto del espacio privado, y habitado por los ciudadanos, los cuales con-forman ese espacio en la misma medida en que ellos son formados por él. En este espacio se producen las relaciones de interacción y comunicación que constituyen la trama de la vida cotidiana de los habitantes, y por ello es el espacio ideal para exponer o señalar a través del arte los significados y símbolos que la sociedad comparte. El “arte público”, por tanto, es el aquel arte que se desarrolla en la ciudad, entendiendo a la ciudad como el “lugar de lo público”.

³³ Ibidem

³⁴ Ibídem

Pero agreguemos a esto que el arte público precisa además estar expresa y explícitamente dirigido al espectador-transeúnte, por lo tanto debe poseer algún contenido, que junto con los aspectos formales de la obra, son los elementos conformadores que inciden en el ciudadano. Creemos que el concepto de Siqueiros de una “arte civil” es, al menos en parte, cercano a esta visión del espacio público, añadiéndole la participación activa del artista como “artista ciudadano”.

La valoración y funcionalidad del espacio público ha pasado por diversas etapas desde las plazas y catedrales medievales hasta las avenidas y edificios públicos del siglo XX; urbanismo y arquitectura son preocupaciones constantes de las ciudades en plena expansión, cada vez más acelerada por el progreso técnico y el aumento de la población y el despliegue de las actividades. El arte público necesita del espacio público, así como el mural necesita del muro, de la fachada del edificio - cuya superficie es pública al menos en parte- para existir; su suerte está por tanto ligada a los conceptos arquitectónicos y urbanísticos, como también a los criterios estéticos de turno; pero además precisa de un contenido a ser expresado para el espectador, es decir, necesita significar algo relevante y pertinente para el público hacia el cual está dirigido, por cuanto está dirigido hacia él; de lo contrario se transformaría en “decoración” del espacio público, aunque conserve toda su calidad como arte desde el punto de vista estético. El arte mural, en tanto arte público, posee un contenido necesario en su configuración, y que le da sentido a su aprovechamiento del espacio público.

2. Hacia la utopía

Hemos definido brevemente algunos de los conceptos involucrados en nuestro objeto de estudio, a partir de la definición expresada por Siqueiros, y hemos enunciado un marco temporal y espacial para el presente trabajo. Consideramos pertinente también establecer un concepto guía, que nos permita estructurar un enfoque para abordar el mural a lo largo de esta investigación. Esta idea surge a partir de lo sugerido por Siqueiros acerca de retornar al pasado de la civilización para extraer el modelo para la conformación de un arte “nuevo”, idea que hemos relacionado con la utopía como categoría de pensamiento, preguntándonos que es lo que vincula al arte mural con ella, y si es posible hablar de una “estética plástica de la utopía”. Incorporamos esta hipótesis particular aplicándola al conjunto del arte mural desde el muralismo mexicano hasta el muralismo chileno. Esta vinculación que nosotros señalamos— a priori— se encontraría en las utopías literarias; en ellas hay referencias parciales sobre alguna forma de arte mural, pero además se revelaría a través del concepto mismo de utopía y en la presencia de símbolos propios del pensamiento utópico en las temáticas desarrolladas por el arte mural.

A partir de una visión metafórica, en que las utopías, literarias o tradicionales, son verdaderas imágenes o “cuadros” en los cuales sociedades e individuos han plasmado una visión sobre lo que “debería ser y hacer” una sociedad para perfeccionarse, vemos que hay una gran variabilidad de matices diferentes. Este concepto de utopía que hemos tomado como punto de partida es lo bastante amplio como para alcanzar muchas y diversas doctrinas e ideologías, pasadas y presentes, que podemos ver plasmadas principalmente en el mural mexicano y también, aunque en modo diferente, en el muralismo nacional.

El punto de partida para esta reflexión es la existencia de un imaginario de muy antigua data que tiene sus raíces más profundas en el pensamiento mágico-religioso de las primeras sociedades urbanas, y se expresaba a través del mito, el cual a su vez se extrapolaba a todas las dimensiones de la existencia. Para los mitos la vida era considerada como dual, es decir, compuesta por principios antagónicos y complementarios, unidos en armonía y equilibrio al momento de la creación del cosmos. En este sentido la sociedad tradicional, vale decir, todo aquel tipo de

sociedad y/o civilización caracterizada por una forma de pensamiento pre-lógico, siempre fundada sobre un mito cosmogónico de creación, intenta “acercarse a la perfección de los orígenes y prolongar el momento primordial de su fundación. Desesperadamente anclada en el presente se torna hacia el pasado recordando el tiempo en el que el hombre vivía en el Invisible mismo, integrada en el Universo”³⁵.

Es característico en estas sociedades, cuyo estudio particular excede con creces el alcance de este trabajo, que existan sistemas mitológicos con tremendas semejanzas y analogías entre sí, de tal manera que “una historia de las religiones, aún no escrita, evidenciaría la asombrosa unidad del pensamiento humano y la repetición de una cosmogénesis análoga a la génesis bíblica de la cual sacaron los hombres de todo el mundo, las consecuencias sociales y económicas, desde las estructuras elementales de la familia hasta el estatuto particular del herrero”³⁶. Se podría afirmar que los mitos de origen, que prefiguran la creación de las sociedades y culturas, son de una extensión universal en la experiencia temporal e incluso también en la dimensión espacial. Estos mitos también serían el sustento primigenio de todas las formas de pensamiento utopista aparecidas en las sociedades occidentales sobre todo a partir de los inicios de la Era Moderna.

2.1 Ideas sobre la utopía

El concepto de utopía que estamos considerando en realidad no es una idea definida históricamente; más allá de tiempos y espacios específicos ha existido un “modo de pensar utópico”, el cual procesa la imagen del mundo y discrimina entre dos versiones del mundo que percibimos: el mundo “real” y el mundo “deseable”; el primero constituye la versión del mundo que experimentamos cotidianamente, unívoco y aparentemente estático, mientras que el segundo es el de las posibilidades en que la imaginación nos permite estructurar sociedades y paisajes sociales distintos.

³⁵ SERVIER, Jean. “Historia de la Utopía”. 2ª ed. Venezuela; Monte Ávila Editores, 1969 p.11

³⁶ Ídem op.cit. p.15

Otro acercamiento a la idea de utopía se puede realizar desde un criterio normativo: la utopía es básicamente una idea de cómo “debe” o “debería” ser la sociedad en un tiempo presente o futuro, pero más que nada referida a este último, pues sólo podría ser realidad presente si la idea esté encarnada de alguna manera en lo contingente, por lo cual dejaría de ser utopía en el sentido hipotético del término. Este equívoco emana de la raíz ambigua del término; acuñado por el humanista inglés Thomas More (1478-1535) para dar título a su obra literaria, la más importante y difundida del género utópico, la que describe un remoto estado—en una época en que se configuraban los estados nacionales en Europa— en el cual se dan precisamente todas las rasgos esenciales de una sociedad “perfecta”. Este lugar no tiene ubicación en el mapa, pero no por eso es menos real; su etimología proviene de dos términos griegos: *ou-topía*, que quiere decir “en ningún lugar”, o bien de *eu-topía*, que significaría “lugar donde todo está bien”³⁷. En este elaborado juego de palabras yace el equívoco del concepto, pero revela perfectamente el propósito de su creador de hacer un guiño a la sociedad de su tiempo; al designar una tierra donde existiría una sociedad perfecta que no es posible de ubicar espacialmente; por lo tanto es un ejemplo críptico deseable de imitar, pero que no admite examen. Estos rasgos conectan esta obra con las más célebres “utopías” de la Antigüedad, ambas obras del filósofo griego Platón: el estado ideal de “La República” y el mito de la Atlántida, contenido en sus “Diálogos”, “Critias” y “Timeo”.

En efecto se podría considerar que el utopismo, para designar una forma de pensamiento, se inicia en Grecia, por lo que en ningún modo es una invención exclusiva de Thomas More; en efecto la obra del humanista inglés está inspirada en parte en las obras de Platón, así como la medieval “Ciudad de Dios” de San Agustín; en ellas se establecen los parámetros básicos del “utopismo”, como motivo literario y filosófico.

Dos modos no históricos -y en cierta medida diferentes- de definir utopía los encontramos en Robert Nozick (1974) y en Martin Buber (1950). El primero considera utopía desde el punto de vista empirista y liberal: “La utopía sin embargo, debe ser, en algún sentido restringido, la mejor para todos nosotros; el mejor mundo

³⁷ Et. propuesta por FERNANDEZ H., Beatriz. “La Utopía de América: Teoría, leyes y experimentos”. Barcelona; Editorial Anthropos, 1992

imaginable, para cada uno de nosotros”³⁸. Esta perspectiva implica una visión liberal “posibilista” de la utopía, considerándola como “el mejor de los mundos posibles”, cuya realización requiere del acuerdo universal y unánime de individuos; como éstos son infinitamente diversos en sus ideas, sentimientos, deseos y aspiraciones, la utopía, como realidad imaginaria establecida en la mentalidad de uno o varios individuos, por principio se hace irrealizable, “utópica” entonces en el sentido peyorativo. De tal manera que “la utopía consistirá en utopías, en muchas comunidades diversas y divergentes en las cuales las personas que llevan diferentes clases de vida bajo diferentes instituciones”³⁹. A pesar del evidente marco ideológico de esta definición, resalta una característica esencial que sí podemos constatar en el concepto histórico de la utopía: que existe una enorme variedad de utopías y “distopías”, es decir, de modelos de sociedades atractivos o indeseables; por lo mismo el concepto de utopía mismo es más bien un marco “es un *marco* para las utopías”⁴⁰.

Por su parte el filósofo Martin Buber define la idea esencial de la utopía a partir de una interesante metáfora:

“Las utopías que figuran en la historia espiritual de la humanidad revelan a primera vista lo que tienen en común: son cuadros, y por cierto, cuadros de algo que no existe, que es solamente imaginario. En general, se suele calificarlos de cuadros-fantasia, pero eso no basta para definirlos. Esa fantasía no divaga, no va de un lado a otro impulsada por ocurrencias cambiantes, sino que se centra con firmeza tectónica en derredor de algo primordial y originario que esa fantasía tiene que elaborar. Ese algo primordial es un deseo”⁴¹.

³⁸ NOZICK, Robert. “Un marco para la utopía”. En su: “Anarquía, Estado y Utopía”. 2ª reimpresión. Buenos aires; Fondo de Cultura Económica. 1991 p.288

³⁹ Ídem op.cit. p.300

⁴⁰ Ídem

⁴¹ BUBER, Martin. “Caminos de Utopía”. 2ª ed. México; Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1966 p.17

Encontramos que ésta es la definición más adecuada para nuestro trabajo por cuanto integra elementos comunes a la estética y las ciencias sociales. Primero, al considerar a la utopía comparándola o simbolizándola con la imagen de un cuadro –lo cual hace evidentemente alusión a un cuadro pictórico- relaciona casi directamente, y analógicamente, dos realidades distintas; el cuadro pictórico y la utopía, casi como si se realizara una transferencia o traducción entre ambas. En esta misma definición observamos un carácter metafórico evidente que juzgamos coherente con los marcos metodológicos de este trabajo, y con el propósito interpretativo que queremos lograr; deseamos llegar a una aproximación al fenómeno temático del muralismo, en el cual vemos la representación de contenidos expuestos a través de metáforas y correspondencias simbólicas. El cuadro-muro sería el modelo expresivo para la manifestación plástica del deseo utópico, el cual, a su vez, es como un cuadro imaginario donde se proyecta la idea utopista; una doble metáfora en la que recíprocamente interactúan la plástica y la idea social.

Lo que la utopía figura es precisamente un algo imaginario, que no existe en el sentido material del ser, pero a pesar de esta cualidad no resulta irreal; por el contrario, es una realidad configurada en la mente por la intensidad de ese deseo primordial. Podríamos claramente establecer un paralelo con la creación artística: la voluntad de dar forma o de crear formas a partir de la apropiación de los elementos de la realidad es análoga a este deseo primordial del que habla Buber, que da origen a las utopías, que son, a la manera de obras pictóricas, cuadros imaginarios que expresan esos deseos. Voluntad y deseo que anteceden la transformación de lo potencial en acto, apropiándose de parte de la realidad; en el caso de la utopía tomarían de la realidad social dada para configurar nuevas formas sociales ideales.

Buber distingue entre el deseo engendrador de utopías y los deseos o apetencias “materiales” propios del ser humano:

“El deseo utópico generador de imágenes, aunque como todo lo que crea imágenes está enraizado en la profundidad, no tiene a través de la historia del espíritu nada que ver con el instinto o con la autosatisfacción. Va unido a algo sobrepersonal que se comunica con el alma, pero que no está condicionado por ella. Lo que impera es el afán por lo justo, que se experimenta en la visión

religiosa o filosófica, a modo de revelación o idea, y que por su esencia no puede realizarse en el individuo, sino sólo en la comunidad humana”⁴²

En esta visión, la utopía, al igual que el arte, es una creación del espíritu; en segundo lugar la utopía es, el manifiesto deseo o voluntad por la justicia, como valor universal, principio y a la vez fin a realizar por la comunidad humana. No es entonces el simple goce, o la consumación de deseos materiales lo que da su impulso al pensamiento y deseo utópico, sino la creencia en un principio permanente y universal de justicia que es preciso, necesario, o al menos deseable de realizar. Si lo proyectamos hacia el pasado vemos que para la Antigüedad Clásica el principio de la justicia es un bien o valor absoluto, asociado a la virtud y a la armonía. Por otro lado, la utopía no es posible para un solo individuo, requiere para su realización de una sociedad o comunidad que comparta o encarne este cuadro o imagen utópica.

Así como el cuadro tiene su especialidad propia, la utopía tiene como escenario preferente la ciudad. En efecto, Platón en su “República”, que podríamos considerar como la primera obra del género, da forma a una sociedad basada sobre los bienes universales y absolutos de la verdad y la justicia: “Platón sueña con una república gobernada por los príncipes filósofos, que redescubre en sus leyes justas las estructuras de las civilizaciones tradicionales de la ciudad antigua”⁴³. De la cultura tradicional se retoma la idea o el ideal de “armonía”, como una categoría cósmica que ordena el caos, restablece el equilibrio, a partir de principios ético-religiosos que generalmente están fundados en las cosmogonías y en los mitos asociados al origen sobrenatural del universo. En este sentido se aplica el conocido y arcaico principio de “como es arriba es abajo”⁴⁴, según el cual la ciudad humana debe ser un reflejo de la metafísica “ciudad celestial”: “La polis, la ciudad de los hombres, es una totalidad cuyo cuerpo de piedra y cuya alma racional nacida de las leyes justas, participan igualmente de la armonía cósmica”⁴⁵. En Platón se agrega el valor abstracto de las ideas justas, fruto de la razón humana, como sustento suficiente y necesario para la renovación de la virtud, pudiendo así prescindir de los mitos y las creencias religiosas en este sentido.

⁴² *Ibíd*

⁴³ SERVIER J. *op.cit.* p.20

⁴⁴ Ver El Kybalión

⁴⁵ SERVIER J. *op.cit.* p.21

2.2 El mito tras las utopías

El deseo utópico manifiesto por la justicia, como ideal permanente y universal, se proyecta en un espacio físico y espiritual, el de la ciudad humana, escenario de la cultura. Se plantea en forma recurrente a través de la historia del imaginario utópico, una “vuelta a los orígenes”, un regreso a la época dorada de los comienzos de la civilización, estructura de pensamiento que encontramos en los mitos de todas las sociedades tradicionales, y que la utopía reitera: “Las diferentes utopías imaginadas en los albores de la reflexión sociológica presentan todas, innegables analogías con la ciudad de las civilizaciones tradicionales: la vuelta a la rígida geometría, y a las leyes represivas que nada puede ya poner en entredicho por el hecho de que son justas conforme al mito”⁴⁶. El mito como fuente de valores “puros”, como la justicia, es una constante del pensamiento pre-lógico de las sociedades tradicionales. Esta forma de pensamiento que considera al tiempo como una serie e ciclos infinitos y al mundo creado como una proyección del mundo divino, estructuró la arquitectura de las ciudades antiguas en torno a principios geométrico-sagrados que tenían fundamento en una serie de relaciones simbólicas expresadas en los mitos; arte y religión se articulaban e integraban en una relación holística y sagrada, vinculada al fundamento mismo de esas sociedades como cuerpos político-religiosos.

Es de esas sociedades tradicionales de donde provienen las ideas urbanísticas que plantean algunas utopías, como, por ejemplo, las ciudades de planta circular que encontramos en la Atlántida de Platón, o más tarde en la “Ciudad del Sol” de Tomasso Campanella. Esto puede deberse, según Servier, a que “los recintos circulares, el plan cósmico de las ciudades, recuerdan al hombre que está participando a través de cada uno de sus gestos en la armonía del mundo”⁴⁷. El círculo es metafísicamente hablando, la representación de la noción de totalidad, de universo, pero también alude al “centro”, el cual a su vez se corresponde con el origen ontológico del ser; todo ser tiene un centro, el cual a su vez es el origen del mismo, algo así como la idea de “ombilicus mundi” (ombligo del mundo).

⁴⁶ Ídem op. cit. p.20

⁴⁷ SERVIER J. op.cit. p.33

El concepto de “centro u ombligo del mundo” es un motivo frecuente en el pensamiento mítico de muchas sociedades, tan arcano como la cultura misma. Se podría decir que es parte de una concepción general necesariamente metafísica del universo. Al respecto el historiador de las religiones Mircea Eliade plantea que:

“Las sociedades arcaicas y tradicionales conciben el mundo en torno a un microcosmos. En los límites de este mundo cerrado comienza el campo de lo desconocido, de lo no-formado”⁴⁸.

El mundo habitado por el hombre, cultural y organizado es el ambiente del espíritu y de los valores; fuera de él se sitúa lo informe, el caos, el mal. Para las sociedades agrícolas la ciudad o la aldea es el espacio humano donde se concreta el ideal de la vida humana, el escenario de lo sagrado y lo humano. En este espacio sagrado es donde se construyen los templos, los edificios públicos y es el lugar de residencia de las teocracias gobernantes, donde además se desarrollan las actividades de intercambio y comunicación; en otras palabras un microcosmos terrestre hecho a semejanza del macrocosmos celeste. Como todo universo, el microcosmos urbano tiene a su vez un centro, un punto de origen que marca el lugar de la creación:

“Todo microcosmos, toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un ‘Centro’, es decir, un lugar sagrado por excelencia. Aquí en este Centro, lo sagrado se manifiesta de modo total”⁴⁹.

El centro, como símbolo, obedece entonces a la categoría de lo sagrado, puesto que es el punto donde se “sitúa” el origen y a través del cual se unen y comunican los distintos planos que componen el cosmos:

“En las culturas que conocen la concepción de las tres regiones cósmicas – Cielo, Tierra e Infierno- , el ‘Centro’ constituye el punto de intersección de estas regiones. Aquí es donde resulta posible una ruptura de nivel y, al mismo tiempo,

⁴⁸ ELIADE, Mircea. “Imágenes y Símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso”. Madrid; Taurus Alfaguara, 1989 p.41

⁴⁹ Ídem, op.cit. p.42

una comunicación entre estas tres regiones”⁵⁰.

La mayor parte de las ciudades antiguas, especialmente las orientales, tienen una planta circular, como por ejemplo la antigua Babilonia; en la etimología de su nombre, *Bab-ilani*, -que significa “puerta de los dioses”⁵¹- se hace referencia a su carácter de “centro sagrado” del mundo. Esta imagen arquetípica se repite no sólo en la arquitectura de las ciudades, sino en los mitos de origen; todas las cosmogonías insisten en que el momento de la creación aconteció en el “ombligo del mundo”, en sus distintas variantes: “Todas estas ciudades, templos, o palacios, considerados como Centros del Mundo, no son sino réplicas, multiplicadas a voluntad, de una imagen arcaica: la Montaña Cósmica, el Árbol del Mundo o el Pilar Central que sostiene los niveles cósmicos”⁵².

En la mitología judeo-cristiana es la imagen del Paraíso Perdido y de la Jerusalem celestial, las que representan este “centro del mundo”, lugar de la creación y puente de comunicación entre lo terrestre y lo divino. Todas las ciudades y culturas del mundo reclaman para sí esta condición, lo cual indica que el “centro del mundo” está en todas partes, es ubicuo; sin embargo, al aludir a un “lugar sagrado” metafísico se hace inmaterial. Esta ambigüedad es la misma que encontramos en el término “utopía” como ya hemos visto anteriormente; de modo que se puede considerar a “utopía” como heredera de la arcaica visión arquetípica del “centro” que encontramos en las sociedades tradicionales.

Si bien en la utopía se desdibuja el carácter sagrado del símbolo “centro”, se mantiene su condición de “lugar de los comienzos”, pues lo que se describe muchas veces como “ciudad perfecta”, no es sino una versión de las antiguas sociedades tradicionales; en este sentido se puede hallar en la utopía un rasgo melancólico, la añoranza de un pasado mejor, que sirve de modelo para proyectar un futuro mejor, una renovación que debería mejorar lo que ya existe. De la misma forma el mito que recuerda el origen primordial representa ese deseo de renovar al mundo y al hombre, retomando la pureza del principio, para mejorar el presente. El mito de creación –que configura el simbolismo del centro- y la utopía expresan ambos una “nostalgia del

⁵⁰ Ídem op.cit. p. 43

⁵¹ Ídem op. cit. p.44

⁵² Ídem op. cit p.45

pasado glorioso”, que se relaciona con el arquetipo del paraíso bíblico:

“Respecto a su dimensión mítica, podemos decir que el mito originario de toda utopía es el mito del Paraíso Perdido, y el deseo del hombre de recuperarlo – dialécticamente, como veremos-, que constituye lo que se ha llamado ‘nostalgia del paraíso. Esta nostalgia del Paraíso implica un sentimiento de ‘caída que se manifiesta de diferentes formas en las distintas tradiciones religiosas”⁵³.

En el mito cosmogónico se expresa una profunda visión del universo como un todo coherente e interrelacionado para el pensamiento pre-lógico de las sociedades tradicionales; un universo como *hierofanía*, una fusión de principios opuestos, que se simbolizaba a través de un “matrimonio sagrado” entre los elementos alquímicos⁵⁴. Al reproducir el mundo como lo describe la cosmogonía se revive la *hierofanía*, y así se logra la renovación del mundo y su efecto benéfico. En otras palabras se vuelve a crear la realidad del mundo que conocemos y así se renuevan sus cualidades.

En este sentido, vemos que el “deseo utópico” no es esencialmente distinto del pensamiento creador de mitos en las sociedades tradicionales, y es, en alguna forma, análogo a la voluntad de formar y la transfiguración en el arte, puesto que todos tiene el mismo objeto: apropiarse de una parte de la realidad para dar a la luz una nueva, diferente, mejorada. En las sociedades tradicionales la cultura integraba todas las manifestaciones en torno a las creencias religiosas y por ello el arte expresaba no sólo la voluntad manifiesta de crear, sino además los deseos de retorno al origen para buscar las fuentes mismas de lo creado. La utopía revive el mito de las culturas primigenias representadas en la imagen de las ciudades símiles del paraíso perdido, en busca de una justicia esencial, y como él, persigue la renovación de la realidad presente.

⁵³ FERNANDEZ B. op.cit. p.15

⁵⁴ Ver ELIADE, Mircea. “Herreros y Alquimistas”. Madrid; Alianza Editorial. 1990

2.3 El símbolo como recurso expresivo

Hemos visto que en esencia el pensamiento utópico tiene sus raíces en imágenes arquetípicas que anidan en los mitos que componían las cosmovisiones de los pueblos y culturas de pensamiento pre-lógico, es decir, anteriores a la creación de las leyes de la razón y de la lógica que caracterizan al mundo europeo occidental.

El mito es la forma especial en la que dicho modo de pensamiento se expresa. El término mito, en griego, significa simplemente “relato” y puede ser definido como “una forma poética que trasciende la poesía al proclamar un verdad; es también una forma de razonamiento que trasciende la razón, ya que necesita poner en práctica la verdad que proclama; es una forma de acción, de comportamiento ritual, que no encuentra su realización en el acto, sino que debe proclamar y elaborar una forma poética de su verdad”⁵⁵. El mito es el poema que “revela” una verdad sobrenatural, universal, que se pone en práctica por medio del rito, que es el mito en acto positivo. Esa “verdad” proclamada es por una parte la afirmación de la existencia de un mundo sobrenatural o metafísico, que el rito intenta conectar con el mundo cotidiano, y por otra, es la afirmación de que este mundo es una creación, una emanación o un reflejo del primero. Este es el sentido de la “revelación” como idea de develar o descubrir un misterio; el misterio es la procedencia del mundo que habitamos; la repuesta es el mito.

Para expresar su verdad el mito utiliza imágenes simbólicas, no elabora un discurso explicativo y lógico acerca del misterio; su lenguaje se estructura a partir de los símbolos. Básicamente la función del símbolo consiste en ligar, juntar elementos dispersos o no conectados entre sí:

“El *symbolon* era de hecho, un objeto partido en dos pedazos, cada uno de los cuales guardaba una persona distinta. La coincidencia perfecta de ambos trozos permitía, más tarde, que los portadores se reconocieran como partícipes de un conocimiento ignorado por los demás. Desde sus comienzos supone, pues, un saber secreto, que no puede o no debe estar al alcance de cualquiera,

⁵⁵ FRANKFORT H. op. cit. p.19

y para cuyo acceso el símbolo es la clave”⁵⁶.

Posiblemente el símbolo sea la forma de comunicación de imágenes e ideas complejas y secretas de las antiguas sociedades iniciáticas que existían en el seno de las sociedades tradicionales; precisamente colaboraba con sus fines el hecho de que el símbolo ayudaba tanto a revelar como a ocultar información; para lograr la traducción se requería la clave o el conocimiento que sólo poseían los iniciados. Pero los símbolos no son un juego arbitrario de significados destinados a ocultar simple “información”; además representan realidades que por su naturaleza no admiten que el pensamiento lógico-racional los pueda expresar: “Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llevan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser”⁵⁷.

Para expresar estas realidades metafísicas el símbolo se sirve de los elementos de la realidad física, pero al hacerlo muta su significación corriente, pues los pone en relación entre sí para aludir a un metamensaje que se activa mediante esa asociación; incluso admite que los símbolos cambien muchas veces de significante, es decir, que pueden prescindir del objeto-signo y reemplazarlo por otro. Esto da origen a una enorme variedad de imágenes externas posibles para una misma idea simbólica. Además esas ideas se conectan entre sí de modo tal que dan origen a verdaderos enjambres o árboles de significados todos los cuales se vinculan al mito como referencia primera; por lo tanto agotar o definir una interpretación “correcta” de los símbolos induce al equívoco. Por lo general sólo se pueden aproximar interpretaciones que dan cuenta de aspectos particulares dentro de ellos; analizarlos equivale a desnaturalizarlos, pues la idea del símbolo, lo que “quiere decir” está precisamente en la síntesis de significados dispersos.

Además el símbolo requiere de la respuesta no sólo cognitiva, sino necesariamente de una reacción afectiva o emocional que es parte de su comprensión: “en el plano de las vivencias humanas el símbolo fue siempre indispensable para dar al menos alguna expresión a sentimientos, intuiciones y sensaciones que no se pliegan a traducción en la racionalidad del discurso verbal, siempre limitado e insuficiente”⁵⁸.

⁵⁶ FOLCH, F.J. “Sobre símbolos”. 1ª ed. Santiago; Editorial Universitaria, 2000. p. 12

⁵⁷ ELIADE, Mircea. “Imágenes y Símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso” p.12

⁵⁸ FOLCH F.J. op. cit. p.15

2.4 Arte y símbolo

Como ya expresamos en la introducción de este trabajo, nuestro punto de partida es la idea de la obra del arte como símbolo. Esta noción exige que nos detengamos en la noción heideggereana acerca de la naturaleza última de la obra de arte: para el filósofo alemán “la esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente”⁵⁹, en la que el ente es la esencia del ser y la revelación o desocultación de la verdad del ser un acontecimiento único e irrepetible.

Para Heidegger el acontecimiento significa que la obra de arte “establece” un mundo y una “tierra”, entendiendo este establecer como el desencadenamiento de una lucha, un enfrentamiento entre dos naturalezas con tendencias opuestas que necesariamente convergen para constituir la revelación: “Al establecer la obra un mundo, hace la tierra. El hacer está entendido aquí en sentido estricto la obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra”⁶⁰

En esta idea la oposición básica se produce entre aquello que intenta ocultarse versus o aquello que desea revelar o desocultar, pues “tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma. Hacer la tierra quiere decir: hacerlo patente como ocultante de ella misma”, mientras que el “mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico”⁶¹. En la oposición dialéctica de estos dos principios opuestos se produce la interacción que la obra de arte se encarga de revelar, oposición que es a mismo tiempo de alguna manera encuentro: “El mundo intenta, al descansar en la tierra, sublimar a ésta. Cómo es lo que se abre, no admite nada cerrado. Pero la tierra, como salvaguarda, tiende siempre a internar y retener en su seno al mundo...al establecer la obra un mundo y hacer la tierra, instiga la lucha.....el ser obra de la obra consiste en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra”⁶²

⁵⁹ HEIDEGGER, M., op. cit. p.50

⁶⁰ Idem op. cit. p.61

⁶¹ Idem op. cit. pp.62-63

⁶² Idem op. cit. p. 64

En esta noción bipolar entre dos ámbitos opuestos que se enfrentan a la vez que se unen descansa la idea de la obra como acontecimiento y como revelación o desocultación del ser, puesto que la verdad incluye una no-verdad, al concebirse como esencia que no puede ser percibida directamente puesto que participa de una doble ocultación del ser, que se esconde a mismo tiempo que se revela: “La ocultación como el negarse no es primera y únicamente el límite del conocimiento, sino el comienzo de la iluminación de lo alumbrado. Pero la ocultación está también, a la vez, aunque de otra manera, dentro de lo alumbrado...Aquí el ocultarse no es el simple negarse, sino que el ente aparece, pero ofreciéndose como diferente a lo que es. Este ocultarse es un disimulo”⁶³

Podemos reconocer en este juego de ocultación y disimulo en que la verdad no aparece o se revela la manifestación expresiva propia de los símbolos. En éstos la verdad o la esencia aparece disimulada, en efecto, bajo alguna apariencia que no corresponde precisamente con el ser que revela sino en cuanto descripción discursiva, es decir, como un lenguaje que alude o significa a otra cosa de la cual no es posible objetivar o describir como el mundo de objetos al cual habitualmente nos referimos a través del pensamiento. De ahí que la obra de arte es acontecimiento, puesto que implica una apertura “temporal” de una dimensión que no hace sino intentar ocultarse.

La desocultación, el alumbramiento parcial o disimulado de la verdad se traduce entonces en la obra de arte como producto, que a su vez podría ser considerado como un nuevo ser, mediante cuya perdurabilidad se reactualizaría la desocultación: “La instalación de la verdad en la obra es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser. La producción por consiguiente coloca a este ente en lo manifiesto, de tal manera que únicamente el producto alumbró la patencia de lo patente en que se produce....cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra. Tal producción es la creación”⁶⁴

Resulta de alguna manera inevitable en este punto referirse a la relación entre aquello que se desoculta y el símbolo que manifiesta o revela su verdad en tanto éste es lenguaje, o en otras palabras, cómo se traduce en “palabras” o signos esa dimensión que en principio no acostumbra a usar un medio para expresarse, pues no

⁶³ Idem op. cit. pp.69

⁶⁴ Idem op. cit. p.77

pertenece no pertenece la reino de lo “natural”. A este respecto el semiólogo inglés Kenneth Burke, partiendo de la definición del ser humano como “animal que produce símbolos”, plantea el problema que significa hablar de lo sobrenatural usando el lenguaje humano de lo habitual como herramienta de expresión: “Lo sobrenatural es por definición el dominio de lo ‘inefable’ y el lenguaje por definición no se presta a la expresión de lo ‘inefable’. De ahí que nuestras palabras para el cuarto dominio, el sobrenatural o inefable, sean necesariamente tomadas de nuestras palabras para el tipo de cosas de las cuales podemos hablar literalmente”⁶⁵

Para Burke existen tres dimensiones o dominios del lenguaje que podríamos llamar “de lo habitual” o de lo “conocido”, que son el mundo natural, el dominio socio-político, las palabras y el lenguaje; a ellas se agrega una cuarta dimensión que sería la contraparte de la primera, lo sobrenatural, aquello sobre lo cual –por definición- no se puede hablar con la literalidad que nos permiten las tres primeras dimensiones. Este problema se resolvería a través de la oposición o construcción por negación del lenguaje simbólico, en términos de que esencialmente no existe identidad o correspondencia entre lo simbolizado y el símbolo:

“Si el animal que usa símbolos se acerca a la naturaleza en términos de sistemas de símbolos (como inevitablemente hace), entonces inevitablemente ‘trascenderá’ la naturaleza en el sentido de que los sistemas de símbolos son esencialmente diferentes de los dominios que simbolizan. Y estos dominios serán necesariamente, en cuanto la traducción de lo *extrasimbólico* a *símbolos*, es una traducción de algo a términos de lo que no es”⁶⁶

De este modo en su génesis la comprensión o interpretación del símbolo, como construcción humana desde la dimensión conocida, es portadora de una especie de cláusula que establece que no se puede interpretar en forma literal porque su propia naturaleza no es representativa sino metafórica. Por lo tanto la creación o la innovación a través de sistemas de símbolos es una labor esencialmente “negativa”, en el sentido de que define o delimita la comprensión de aquello que es referido, observado o aludido por oposición, por “lo que no es”.

⁶⁵ BURKE, K., “Retórica de la religión: un estudio de logología” (s.e) México; Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1975 p. 31

⁶⁶ Idem op.cit. pp. 40-41

Este rasgo del ser humano como “inventor de lo negativo”, es corolario o consecuencia de la conciencia de “separatividad”, también inherente a lo humano:

“La separación del hombre del estado natural, a través de sus múltiples invenciones mecánicas ofrece una especie de analogía secular de la ‘caída’ del estado edénico. El hombre como inventor es llamado tradicionalmente homo faber; sus invenciones son guiadas por su capacidad como homo sapiens, que es otro sinónimo de su naturaleza como ‘el animal que usa símbolos’⁶⁷. Nuevamente nos enfrentamos al universo de los límites de lo humano –la muerte en esencia- como la forma de conciencia básica que impulsa la creación de símbolos y artefactos.

Una forma diferente de aproximarnos al símbolo, pero que tiene una coherencia interna con lo que hemos revisado, es la idea del símbolo como manifestación de los productos del inconsciente de la mente o psique humana. Carl Jung alude al carácter equívoco e inconsciente del símbolo cuando establece que: “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado.”⁶⁸ La preocupación de contenido simbólico en los sueños es la preocupación inicial de los psicoanalistas de la escuela de Viena a principios del siglo XX, y sus trabajos se enfocaron en el propósito “revelador” de los símbolos acerca de los contenidos reprimidos en el inconsciente por la función selectiva de la memoria humana y los innumerables filtros del consciente como ordenador cultural y ético de la psique.

Básicamente Jung adhiere al concepto de lo simbólico como parte del reino de aquello que está más allá de la capacidad de entendimiento humano y entiende su uso en la religión o el arte, pero extiende esta cobertura del símbolo hacia las manifestaciones oníricas: “Como hay innumerables cosas más allá del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización

⁶⁷ Idem op. cit. p.69

⁶⁸ JUNG, C.G., “Acercamiento al inconsciente” En: “El hombre y sus símbolos” España; Editorial Paidós, 1995 p.20

consciente de los símbolos es sólo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños⁶⁹. Para Jung los símbolos se manifiestan en el inconsciente a través de figuraciones variadas referidas a temas universales y recurrentes que tiene relación con el proceso de maduración o individuación del individuo, y que son parte de lo que denomina el “inconsciente colectivo”, y que llama arquetipos: “El arquetipo es una tendencia formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico”⁷⁰. El arquetipo, más que un símbolo, es un tema regular que tiende a manifestarse de maneras diversas usando el lenguaje simbólico culturalmente definido, es decir, a través de imágenes simbólicas que adquieren sentido en contextos que son próximos a la cultura o mentalidad colectiva propia del individuo. En este sentido Jung distingue entre símbolos naturales y culturales:

“Los primeros se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, y, por tanto, representan un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales. En muchos casos aún puede seguirse su rastro hasta sus raíces arcaicas, es decir, hasta ideas e imágenes que nos encontramos en los relatos más antiguos y en las sociedades primitivas. Por otra parte, los símbolos culturales y son los que se han usado para expresar ‘verdades eternas’ y aún se emplean en muchas religiones. Pasaron por muchas transformaciones e, incluso, por un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, y de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas”⁷¹

Los símbolos manifestados a través de los sueños serían entonces los símbolos naturales, en esencia necesariamente individuales, inconscientes, y emocionales, mientras que los símbolos culturales poseen un carácter netamente consciente, colectivo, compartido y dirigido intencionalmente al mundo sobrenatural.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem op. cit. p.67

⁷¹ Idem op.cit. p. 93

Esto no significa que los símbolos culturales carezcan de esa fuerza o energía emotiva propia del símbolo natural: “Tales símbolos culturales mantienen, no obstante, mucho de su original numinosidad o ‘hechizo’. Nos damos cuenta de que pueden provocar una profunda emoción en ciertos individuos, y esa condición psíquica hace que actúen en forma muy parecida a los prejuicios”⁷². Podríamos agregar que el valor emocional del símbolo, relacionado de alguna forma a su modo propio de “revelar ocultando”, o la desocultación disimulada que describe Heidegger, proviene de mantener el misterio que rodea al símbolo, entendiendo como misterio los meta-significados presentes en él que nuestra capacidad no es capaz de percibir. Estos atributos también forman parte del símbolo artístico, en tanto es, de acuerdo a esta categorización, un símbolo eminentemente cultural, compartido y consagrado por la transmisión y el uso a través del tiempo como parte del lenguaje de una comunidad humana.

Raimundo Kupareo establece una caracterización de los símbolos como elementos expresivos propios del arte. La presencia del símbolo, según este autor, establece la distinción básica entre señalética cultural, en términos de significados más o menos compartidos, y la creación artística; en efecto el arte sería, para este autor, la “encarnación de las ideas humanas en símbolos concretos”⁷³. Esta cualidad emana de la diferenciación entre idea y concepto, como categorías cognoscitivas de diferente nivel o jerarquía; mientras el concepto es abstracto y muestra “caracteres aislados” extraídos de las cosas, la idea “designa sobretudo el *aspecto interior o contenido esencial* que se revela en el aspecto manifiesto de una cosa”⁷⁴. La mayoría de los signos indican aspectos abstractos y aislados de los objetos, su uso es convencional y son arbitrarios. El símbolo, en cambio, apunta a revelar la “idea” esencial que encierran los objetos y los hechos. En el símbolo el contenido y el continente (significado y significante) “constituyen un todo único que no se puede separar sin que desaparezca la obra misma, se puede distinguir mentalmente el fondo de su forma, el contenido de su continente, pero *no se puede separar*”⁷⁵.

⁷² Idem op. cit. p.93

⁷³ KUPAREO R. op.cit p.17

⁷⁴ Idem op. cit. p.18

⁷⁵ Idem op. cit. p.21

En esta unión que recupera el sentido integrador de las ideas universales –y que es el fundamento del símbolo, unir lo disperso- es donde se ubica la metáfora, aunque no toda metáfora es símbolo: Kupareo añade que la metáfora sólo es símbolo artístico cuando en ella “aparece una *sugerencia* de identidad entre el signo y el significado”⁷⁶. En otras palabras esta identidad debe ser buscada intencionalmente, revelando una voluntad tras de sí, la voluntad del artista, del ser consciente y sensible que intuye la analogía y la lleva a la creación; esa sería entonces la finalidad de la “voluntad de formar”: crear símbolos estableciendo “una relación de identidad intencional entre el signo y lo significado. Son realmente ‘símbolos’ en el sentido etimológico: dos cosas puestas juntas y que parecen una sola”⁷⁷.

La pregunta que se plantea aquí es cual sería, a su vez, el sentido de simbolizar o de crear símbolos artísticos; sabemos que todo sistema de comunicación, todo lenguaje involucra signos e incluso símbolos: el lenguaje escrito es una de las formas más extendidas de símbolos, desde el ideográfico hasta el silábico, demuestra una evolución desde símbolos primarios bastante concretos (por ejemplo la escritura egipcia antigua) a signos fonéticos abstractos y estilizados (los alfabetos actuales). Sin embargo el lenguaje discursivo, compuesto de signos abstractos y más propio de las operaciones cognitivas racionales, es limitado para expresar ciertos sentimientos o intuiciones, como por ejemplo el sentimiento místico o la experiencia religiosa, o la intuición de ideas universales, creándose un “vacío” en el conocimiento, un área oscura en la traducción con la que el lenguaje realiza su construcción de la realidad. Para el discurso lógico el mundo se vuelve experiencia indirecta, puesto que entre él y el sujeto que percibe intermedia un concepto, la abstracción, que explica sin explicar, sin llegar a la esencia.

Para retomar entonces el conocimiento sensible directo del mundo concreto, sin mediaciones intelectuales, se requiere el símbolo artístico, con una funcionalidad específica no necesariamente pragmática, pero tal vez no “desinteresada”:

“El arte quiere llenar este “vacío”, unir el ‘logos’ con el ‘soma’, hacer a los hombres semejantes a los ángeles, que no necesitan despojar las cosas de sus

⁷⁶ Ídem op. cit. pp. 23-24

⁷⁷ Ídem op. cit. p.25

notas individuantes para conocerlas mejor, porque las conocen intuitivamente en su esencia. ¿Puede hacerlo realmente? No. Es un juego, juego puro de los hijos de Dios que quieren imaginar cuán felices eran los primeros padres en el paraíso terrenal, porque no necesitaban conocer las cosas por abstracción, sino por 'especies infusas'. Librarse de la abstracción, ver, intuir lo abstracto en lo concreto⁷⁸.

Esta forma directa de percibir lo concreto y captar su esencia es la particularidad del símbolo, construyendo un conocimiento intuitivo en base a ideas o "esencias" de los objetos de la realidad. La percepción directa es precisamente lo contrario del análisis racional; no requiere del esfuerzo exhaustivo del intelecto, sino más bien un uso intensivo de las capacidades de percepción. Frente a la obra artística se trataría entonces de recuperar la unión entre significado y significante, unión que tiene su equivalente mitológico en el motivo arquetípico de la unión o integración de los opuestos, que caracterizaba al universo antes de la creación, como podemos encontrar en cualquiera de los relatos mitológicos de la Antigüedad. Este mundo de los orígenes, como veíamos anteriormente, es el "paraíso perdido" de las visiones mítico-religiosas, y, a la vez, señala el "centro" sobre el cual se articula lo creado; la unión simbólica posibilitaría entonces un proceso mental perceptivo-intuitivo, que recrea el proceso mítico del retorno al origen, en el cual se integran los opuestos; la mente perceptiva accede de esa manera al "paraíso perdido", trascendiendo tiempo y espacio, a través del vehículo que es el símbolo.

Si la labor del artista, al crear o "concrear" y transfigurar la realidad, consiste en revivir el mundo de los comienzos, restableciendo la "armonía de los contrarios" y traer nuevamente a la vida, aunque sea de un modo lúdico y virtual, al paraíso terrenal, entonces no es funcionalmente diferente del pensamiento creador de utopías, literarias e incluso científicas, pues también éste pensamiento genera, -a partir de un deseo y de una voluntad humanas- realidades que intentan reflejar un sentimiento o intuición acerca de ese mundo original. No es posible aquí reflejar en forma exacta una realidad dada, puesto que no existe dicha "realidad", al menos fuera de la imaginación.

⁷⁸ Ídem op. cit. p.96

Utopía y arte confluían entonces en este punto: la recuperación, posible sólo en términos de metáfora, del paraíso original, donde no es admitido el lenguaje abstracto, sino el conocimiento directo de las cosas a través de la intuición.

Además del uso de los símbolos, compartido por el arte y las utopías, es posible plantear entonces que la voluntad de forma en el arte y el deseo generador de utopías convergen también en el intento de superar la muerte, de anular el efecto devastador del tiempo y enmendar la brecha, al menos alegóricamente, que nos separa de la inmortalidad de la naturaleza, presente en la armonía perfecta del origen mitológico del cosmos. La unión de los contrarios expresada en los mitos y reflejada en el pensamiento utópico, vía espiritual para superar la condición existencial humana, se manifiesta consecuentemente a través del lenguaje de los símbolos, que reúne lo que la labor disgregadora del tiempo ha separado: razón, sentimiento e intuición.

2.5 Los símbolos en la utopía

Una relación, al menos teórica, entre la utopía y el arte no parece improbable, sino posible, si existe una “voluntad de formar”, es decir, una actitud estética que aspira a representar o figurar una idea tomada de la realidad “imaginaria” del ser humano unida al deseo utópico fundamental por la justicia, con hondas raíces en el pensamiento mítico. Este deseo impulsaría a las utopías así como al arte mural, usando como medio o lenguaje expresivo el símbolo. No procuramos llegar, en este trabajo, a una explicación universal sobre este tema, sino más bien resaltar aquellos elementos propios de la utopía que se filtran hacia el mural y que se plasmarían en lo que hemos denominado “estética plástica de la utopía”.

El arte pictórico no es necesariamente, o normativamente, un medio para representar ideas o realidades; sin embargo resulta difícil que las formas no transmitan significados susceptibles de ser compartidos entre el artista y al menos un reducido número de espectadores que puedan reconocerlos y percibirlos, ya sea por medio de la sensación o la cognición. Las utopías se han transmitido principalmente a través del lenguaje escrito, así como los mitos por medio de la tradición oral, pero como no son realidades verificables se mantienen en el ámbito principalmente de lo no-realizado; son realidades imaginarias que buscan plasmarse en un espacio

determinado. Por ello encontrarían en la pintura un medio para ser representadas, y en el cuadro-muro el espacio ideal para difundirse hacia lo público, pues precisan ser socialmente compartidas por cuanto se refieren precisamente al corpus social.

Tanto las utopías como los mitos, prefieren el lenguaje de los símbolos para manifestarse; no podrían reflejarse en un arte realista o estrictamente figurativo, pues no tienen ser en la existencia cotidiana, así como tampoco en un arte pictórico centrado en la pureza de la forma o el color: el símbolo, al juntar elementos dispersos analógicamente relacionados entre sí, sirve de vehículo para representar imágenes que sólo existen en la mente, individual o colectiva, de los seres humanos. Además el símbolo es el tipo de expresión más universal de los aspectos metafísicos y religiosos de la experiencia humana; como metalenguaje puede mantener y transmitir cosmovisiones o cosmogonías extensas a través de reducido número de elementos significantes. Una utopía es, en cierto modo, una cosmovisión social; al ser representada por medio de símbolos es posible reducir el tiempo y el espacio que tomaría una relación discursiva, y plantearla en términos más accesibles y comprensibles para una audiencia amplia.

Dentro de la visión de la utopía que hemos incorporado a este trabajo, está incluido también un vistazo a los milenarismos. El mito de origen, recreado a través del mito representa la mayor utopía de todas: el retorno al origen. Y el milenarismo, como movimiento mesiánico, es también un retorno a la calidad del mundo prístino de los comienzos mediante la intervención de un elegido que es heredero y restaurador de la tradición religiosa “pura”, es decir, original. En varios aspectos utopía, mesianismo y mitos de origen están estrechamente ligados: también en el arte pictórico mural se han expresado desde la Antigüedad.

Sin embargo existen distinciones profundas entre las utopías y los milenarismos, que se reflejan en los símbolos que representan a cada una de estas formas de pensamiento. Las utopías, como ya hemos visto, se centran en la ciudad, como imagen del espacio utópico, por excelencia; las vinculamos con las imágenes de los mitos de creación y con el simbolismo sagrado del “centro”, idea arquetípica que se manifiesta en los planos urbanísticos y en la terminología que designa las ciudades de las sociedades tradicionales. Es en la polis griega donde Platón radica su “República”, así como es en la *civitas* romana donde Octavio Augusto establece el

centro de su imperio. En la mentalidad del mundo antiguo la ciudad debía formar parte del orden del “cosmos”, y el tema de la “ciudad justa” que debía reflejar ese orden, era la preocupación de filósofos, sacerdotes y príncipes. La literatura utopista posterior, como la del renacimiento, reitera esta imagen de “centro sagrado” que atribuye a las “ciudades perfectas”, donde los habitantes viven de acuerdo a leyes simples y justas, donde no existe la propiedad privada y la estructura social está basada en la idea de la comunidad tribal o primigenia.

Estos rasgos del pensamiento utópico, según Servier, reflejan

“La visión tranquilizadora de un porvenir planificado, que expresa por medio de los símbolos clásicos del sueño su deseo profundo de volver a encontrar las estructuras rígidas de la ciudad tradicional –la quietud del seno materno– en la que el hombre, liberado de su libre albedrío, se encierra con alivio en la red de correspondencias cósmicas de las prohibiciones”⁷⁹.

Esta interpretación, evidentemente basada en el psicoanálisis, refleja una identidad simbólica: la ciudad se asocia con la madre, pues ambas alimentan, protegen y sostienen a sus moradores. En algunas utopías esta idea se refuerza con la presencia simbólica de vegetación abundante, jardines, o la existencia de masa de aguas cercanas: “El agua de los ríos y del mar, símbolo de nacimiento y muerte, indica voluntad de volver a encontrar la edad infantil al amparo de las responsabilidades. La casas, símbolo de la mujer, son idénticas entre sí, ya que la familia desaparece a favor de la ciudad”⁸⁰. Ello explica la sugerencia de los recintos concéntricos –circulares como el vientre materno– que presentan algunas ciudades del mundo antiguo, como la Atlántida del mito platónico; agua y muros concéntricos aluden a lo “eterno femenino” como principio universal.

Pero además de la forma urbanística, Servier señala otros aspectos en las diversas utopías que analiza, como la Utopía de More o la Ciudad del Sol de Campanella, en las cuales ciertas actividades comunes como el comercio, el dinero, la guerra, el trabajo, o incluso la actividad sexual o la vestimenta, se asocian con la

⁷⁹ SERVIER J. op. cit. p.18. El autor en esta interpretación declara seguir el simbolismo establecido por C. G. Jung: Ver “El Hombre y sus símbolos”.

⁸⁰ Ídem. op. cit. p. 237

imagen arquetípica y arbitraria del padre, o de los “eterno masculino”, por lo cual son reguladas al máximo, mantenidas bajo control pues son fuente de desequilibrios, desigualdades y sufrimientos. En la idea de utopía subyace entonces el supuesto psíquico de que sólo la ciudad, como imagen de lo femenino materno, despojado de erotismo, es capaz de alimentar y se basta a sí misma para sostener a la humanidad. Esto se reflejaría bien en la Atenas descrita por Platón:

“En el pensamiento platónico, Atenas la ciudad justa, está alejada del mar, ajena al comercio, a la condición carnal del hombre”⁸¹. Además “se aparta del padre proveedor, ya que sólo la ciudad suministra a sus hijos el pan cotidiano. La misma desconfianza rodea a los atributos de la patria-potestad: el amor, la sangre y el oro”⁸².

Incluso el trabajo “evoca generalmente el acto sexual y el alumbramiento y, por estas razones, se reduce al máximo. Casi todas las utopías lo convierten un juego, manera de volver a las actividades del niño”⁸³. Resulta interesante este aspecto, que nos remite al mito bíblico del paraíso: el trabajo como parte de la condena divina en la expulsión de la pareja original; al disminuir el peso de esta obligación la utopía expresa el deseo de identificación con el paraíso perdido. En la estructura social las utopías tienden a abolir el patriarcado, proponen la familia como base de la sociedad inmersa en colectividades donde se practica el amor libre, la “comunidad de mujeres” y el cuidado colectivo de los hijos, todo lo cual apunta a liberar a la mujer de su rol tradicional, anticipando así, de algún modo, la emancipación de la mujer en épocas recientes: “Así la utopía marca el advenimiento de la mujer idealizada, a la vez virgen y madre, liberada de las preocupaciones del hogar por las instalaciones comunitarias, liberada de la tutela el hombre, del padre, por el amor libre”⁸⁴.

Sintetizando esta visión que involucra a la ciudad y a lo femenino como imágenes arquetípicas del inconsciente colectivo reflejadas en la utopía, Servier establece una serie de temas reiterativos en las utopías, sean quienes sean sus autores y las épocas en que fueron compuestas, todos los cuales remiten a esta idea

⁸¹ Ídem op. cit. p.243

⁸² Ídem op.cit. p.244

⁸³ Ídem op.cit. p.241

⁸⁴ Ídem op.cit. p.240

de retorno al vientre materno, simbolizado a través de los siguientes elementos:

- “-Primero, el camino de acceso a la utopía que es viaje o sueño;
- La geografía de la utopía, su situación peculiar; aislamiento, ubicación imprecisa en el tiempo, nostalgia del pasado;
- La topografía de la utopía que subraya su aislamiento o su atrincheramiento detrás de las altas murallas, a veces varios círculos concéntricos;
- El deseo de volver a la pureza que expresa la ciudad radiante, al ignorar las aguas surgentes, las minas, las galerías cavadas;
- Su urbanismo que recuerda el plano de las ciudades tradicionales; de la república, de la Ciudad de las Leyes o de la Atenas “renovada”, por Clístenes. Aquí se aclara el sentido del sueño que es retorno a la quietud del seno materno porque la ciudad radiante se abre ampliamente al mar y, más aún, a los lagos y los ríos;
- La vestimenta de los utopianos subraya esta voluntad de vuelta al pasado, ese deseo profundo de re-nacimiento;
- Las instituciones utopianas tienden a barrer la mancha del nacimiento carnal, a purificar a la madre de su papel de esposa;
- Asimismo, el comunismo utópico tiende a apartar la imagen del padre reemplazándolo por la ciudad maternal y proveedora, la única capaz de satisfacer todas las necesidades
- Por último, la tolerancia religiosa de la utopía, su indiferencia tranquilizadora y negadora de toda angustia”⁸⁵.

El regreso a la madre es un tema que ha analizado Mircea Eliade en el contexto de los mitos y tradiciones iniciáticas de sociedades tradicionales, tanto tribales o pre-urbanas, como urbanas, así como también en la tradición de los especialistas metalúrgicos que dan origen a los alquimistas del medioevo; en ellas se expresa de alguna manera el motivo arquetípico del “descenso a los infiernos” (*descensus ad inferos*), o el ingreso al mundo de las tinieblas, símil o símbolo del oscuro vientre materno, como imagen de la “muerte iniciática”, condición previa al “renacimiento” del iniciado, cuyo su simbolismo se asocia a la cosmogonía:

⁸⁵ Ídem op.cit. p.231

“Toda ‘muerte’ es al propio tiempo una reintegración de la Noche cósmica, del Caos precosmológico; en múltiples niveles, las tinieblas expresan la disolución de las Formas, el retorno al estado seminal de la existencia”⁸⁶.

Asimismo la “resurrección” corresponde a un nuevo nacimiento, a la repetición de la cosmogonía original. La disolución “significaba que el futuro ‘místico’ moría a su existencia profana, gastada, decaída”⁸⁷, lo cual, evidentemente, era el paso previo para acceder a una nueva existencia, a este “segundo nacimiento” del adepto o iniciado, que “moría” a su vida anterior, pero renacía a una nueva modo de existencia. Las tinieblas, el descenso al infierno, al viaje al interior de la tierra o la caída al vientre de una ballena –como en el mito de Jonás- son algunas de tantas formas o metáforas simbólicas que encarnan esta idea de la muerte ritual iniciática. Tales imágenes y símbolos están vinculados a la germinación, a la embriología, pues indican que una nueva vida está preparándose. En los ritos alquimistas, la evolución de los metales en el interior de la tierra se homologaba con la formación del embrión en el útero materno. En el contexto de las sociedades iniciáticas “la idea de la gestación, del parto viene expresada por una serie de imágenes homologables: penetración en el vientre de la Gran Madre, o en el cuerpo de un monstruo marino, de un animal salvaje, de un animal doméstico”⁸⁸. En todos los casos se representa simbólicamente un *regressus ad uterum*, es decir, un regreso al vientre materno, para renovar la existencia y posibilitar el “segundo nacimiento”.

La utopía entonces sería una evocación reiterativa del antiguo motivo arquetípico-simbólico del regreso iniciático al vientre materno, aún existente en los ritos de las sociedades secretas tribales de continentes que han estado menos expuestos a la influencia europea, como África y Oceanía. Sin embargo, fuera del contexto de las tradiciones iniciáticas, se pierde el sentido ulterior de esta “muerte ritual”; al postularse como un estado permanente y no como un tránsito, se distorsiona su virtud original como preparación para una vida futura; si en cambio la consideramos como una referencia, un estado transitorio del ser, que permite lograr

⁸⁶ ELIADE, Mircea. “Herreros y Alquimistas” p.138

⁸⁷ Ídem op. cit. p.139

⁸⁸ ELIADE, M. “Iniciaciones Místicas”. Madrid; Taurus Ediciones, 1989 p.89

una vida mejor en el futuro, la utopía estaría colaborando con el significado primitivo que contiene.

2.6 Símbolos en el mesianismo

El milenarismo mesiánico, a diferencia de la utopía, se basa en la esperanza o la fe absoluta en el regreso o el advenimiento de un elegido –el mesías- quien al final de los tiempos, es decir, al término de una larga cadena de acontecimientos inevitables que culminan con ese advenimiento, preside la restauración del paraíso perdido, de una vez y para siempre: “El concepto viene del Milenio –creencia en el advenimiento de una nueva era de armonía, felicidad que durará mil años- cuya tradición se remonta al zoroastrismo persa y el judaísmo, que la transmitió al cristianismo”⁸⁹.

En el concepto de milenarismo que se utiliza en las ciencias sociales se incluyen “los movimientos de carácter religioso pero también político, que esperan una salvación colectiva, definitiva e inminente en este mundo. Tal categoría se ha utilizado para caracterizar manifestaciones diversas, desde ciertos cultos tribales de la India o África hasta los movimientos rurales anarquistas de Andalucía”⁹⁰.

A pesar de que generalmente se confunden, hay diferencias esenciales entre el paraíso utópico y el milenarista: “El Reino hacia donde tienden los milenarismos difiere de la utopía, puesto que es promesa de una felicidad infinita, goce de todos los bienes de este mundo, mientras que la utopía es moderación, vida sobria estrictamente reglamentada”⁹¹.

Buber establece una diferencia entre ambas formas de pensamiento según los parámetros metafísicos de tiempo y espacio; la escatología milenarista se expresa a través de una “revelación” profética, en la cual “la visión de lo justo se consuma en un *tiempo* perfecto: como escatología mesiánica; en la idea, la visión de lo justo se consuma en la imagen de un *espacio* perfecto: como utopía”⁹².

⁸⁹ VV AA “Diccionario de las Ciencias Sociales y Políticas” (s.e) España; Emecé Editores, 2001 p.463

⁹⁰ *Íbidem*

⁹¹ SERVIER J. op. cit p.256

⁹² BUBER M. op.cit p.18

La utopía nunca prescinde de un espacio geográfico hipotético donde situarse, aunque el tiempo puede reducirse a un devenir cíclico o un eterno presente a-histórico; la promesa milenaria, en cambio, establece su realización en un tiempo determinado, contempla plazos y pruebas a superar, de acuerdo a una visión lineal del progreso histórico. A pesar de lo anterior en ambas está presente un ferviente deseo de justicia; para el milenarismo la fuente de dicho valor está en la voluntad divina, manifestada a través de la revelación y de la promesa del paraíso milenario.

En su desarrollo la escatología mesiánica, según Buber, ha desarrollado dos vertientes; una “profética”, proveniente de Israel, y otra “apocalíptica”, cuyo origen se encuentra en el zoroastrismo persa, en el antiguo Irán: la primera “hace depender la preparación de la redención, en cualquier momento dado y en proporciones imprevisibles, de la fuerza de resolución de todo hombre a quien se dirija”⁹³, mientras en la segunda “el proceso de redención fue fijado desde la eternidad en todos sus pormenores, con sus fechas y plazos, y para cuya realidad los hombres sólo sirven de instrumento”⁹⁴. En las utopías no encontramos estas coordenadas temporales bien definidas; apenas un vago sentido de tiempo congelado, como un eterno presente, o una noción de tiempo cíclico.

Pero existe una diferencia aún más radical, que involucra al arquetipo opuesto al que se revela en las utopías:

“En oposición con la utopía, inmutable en un eterno presente los movimientos milenaristas se caracterizan por una repetición obsesiva de la aventura del Padre: el Pueblo judío y su busca de la Tierra de Promisión o el Apocalipsis”⁹⁵.

Esta diferencia es fundamental para establecer la polaridad completa: mientras la utopía representaría el deseo arquetípico de volver a la madre, el *regressus ad uterum*, los milenarismos, están centrados en la figura del Padre y se alimentan de la esperanza en el regreso del “Mesías” – el elegido de Dios- a la Tierra, para el restablecimiento de la Justicia, también como valor universal y absoluto, y la restitución del “pueblo elegido” en el sitio que le corresponde en el Reino milenario.

⁹³ Ídem op. cit. p.21

⁹⁴ Ibídem

⁹⁵ SERVIER J. op.cit. p. 251

De acuerdo a la visión psicoanalítica que ya hemos mencionado, el milenarismo representaría rebelión frente a la figura del padre y la sublimación de ese deseo infantil se expresaría en la identificación con la figura paterna idealizada:

“El Elegido de los movimientos milenaristas experimenta los sentimientos del niño que acaba de descubrir el secreto de su nacimiento y siente hacia sus padres desprecio y odio, mientras que el ciudadano de Utopía rechaza esta imagen y reemplaza la imagen de la Madre por las purezas de la sociedad justa”⁹⁶.

En el proceso milenarista el pueblo elegido debe realizar un camino antes de la realización de la promesa, un arduo camino de sufrimientos, injusticias e incomprensiones, cuyo modelo es el Éxodo del pueblo israelita y su peregrinar por el mundo antiguo, entre Egipto y Babilonia; esta misma condición es la que sufre el pueblo cristiano en la Roma Imperial, y través de la tradición cristiana se extendió a la Europa Medieval y luego a América colonial. Esto señala otra distinción importante con respecto a Utopía:

“Así, los movimientos milenaristas se oponen a las utopías con las cuales se confunden demasiado, a las ciudades radiantes descubiertas sin esfuerzo alguno o fundadas en el curso de una promesa histórica cualquiera, sin cumplimiento de una promesa divina”⁹⁷.

Por lo que sabemos de la tradición del Éxodo israelita o de los cristianos en Roma, existe siempre una oposición valórica esencial entre el pueblo elegido y lo que representa la ciudad. Para los pueblos nómades del cercano oriente el modo de vida urbano es sinónimo de corrupción y de todos los males que era posible encontrar en el mundo; en cambio el estilo de vida nómade-ganadero asociado a una estructura social patriarcal, era el modelo de pureza y espiritual y conexión con Dios, por lo cual se consideraban con un status especial con respecto a otras culturas.

⁹⁶ Ídem op. cit. p.256

⁹⁷ Ibídem

Todas las analogías que se pueden encontrar en la Biblia hebrea acerca de Yahvé como “pastor del pueblo de Israel” indican, de algún modo u otro, que es el pueblo nómada el modelo del pueblo elegido, y los numerosos castigos divinos a que es sometido el pueblo de Israel se producen en la medida que el mismo se aparta de la tradición revelada a los profetas y patriarcas. Este apartarse de la tradición se produce precisamente cuando el pueblo israelita se asienta en una ciudad, o en alguna civilización urbana, como Egipto o Mesopotamia, y en ese proceso adquieren el modo de vida y los valores que le son ajenos. La imagen de la ciudad representada en la Babilonia del Antiguo Testamento, o en el Apocalipsis cristiano, ilustra perfectamente esta aversión por la “ciudad del hombre”, como encarnación del mal.

Estimamos que este tema de la aversión a la ciudad entre las religiones monoteístas antiguas podría tener una posible relación con el tema, el *regressus ad uterum*, en una dimensión exclusivamente circunscrita a los rituales de transición o de iniciación, que eran comunes a muchas culturas del mundo antiguo, incluidas las sociedades pastoriles del medio oriente.

En efecto, en los rituales iniciáticos, como veíamos anteriormente, se producía una “muerte ritual” del adepto cuyo objetivo era preparar el nacimiento a una existencia nueva, ya sea como miembro de una sociedad secreta, o bien, como miembro adulto de una comunidad. Esta muerte ritual implicaba una prueba o serie de pruebas para el iniciado, en las que estaba presente el dolor o sufrimiento, lo cual requería algún tipo de preparación física y mental especial. Al final del proceso, que podía tomar una multiplicidad de formas, desde el aislamiento extremo de la comunidad, un “combate ritual”, o un viaje a “lo desconocido”, se producía la “revelación”, que es el elemento crucial en la resurrección y transformación del adepto: “El iniciado se transforma en otro hombre por haber tenido una revelación religiosa acerca del Mundo y de la existencia”⁹⁸.

Además de modificar la condición del sujeto, la experiencia de muerte y resurrección “le revelan la santidad de la existencia humana y del Mundo, al revelar este gran misterio, común a todas las religiones: el hombre, todas las formas de vida,

⁹⁸ ELIADE, Mircea. “Iniciaciones Místicas” p.17. En esta obra encontramos numerosas descripciones de los diversos ritos iniciáticos desde las sociedades tribales hasta el cristianismo, y el rol del sufrimiento ritual en ellas.

son creación de los dioses”⁹⁹. El misterio de la creación a su vez venía formulado en el mito cosmogónico de origen, el punto de partida de la historia sagrada: una revelación de tal naturaleza no estaba exenta de sacrificios; en algunos rituales iniciáticos son frecuentes las pruebas dolorosas o que implican una tortura física, sobre todo en aquellos que significaban niveles más trascendentales de conocimiento y revelación, como en los procesos de iniciación de los shamanes o de los sacerdotes:

“Para entender la significación de la tortura iniciática habremos de tener en cuenta que el sufrimiento tiene un valor ritual: la tortura será supuestamente realizada por los seres suprahumanos, y tendrá como finalidad la transmutación espiritual del sujeto iniciado. El extremado sufrimiento es, a su vez, expresión de la muerte iniciática”¹⁰⁰.

Pues bien, es posible que el sentido de la creencia milenarista sea similar a esta estructura simbólica de muerte-vida: el sufrimiento del pueblo elegido en la ciudad antigua, podría representar el tema del sufrimiento iniciático en el *descensus ad inferos*, el viaje a las tinieblas, si consideramos el simbolismo ya expuesto sobre la ciudad. La asimilación con el modo de vida extraño de los “gentiles” puede representar la “caída”, una pérdida de fe en la promesa divina de un paraíso futuro. El sufrimiento del pueblo elegido aparece entonces como el requisito para superar el descenso y la condición sine-qua-non para el renacimiento o la resurrección, que culmina con el cumplimiento de la promesa divina; el elegido-mesías rescata al pueblo cautivo de la ciudad como celosa “Gran Madre”, y lo conduce a la Tierra Prometida.

Este esbozo de interpretación nos proporciona una forma de aproximarnos a la idea esencial del milenarismo y la utopía, conceptos diferentes pero vinculados entre sí. Expresiones de arcanas tradiciones iniciáticas y mitológicas, cuyos símbolos han trascendido a tiempos recientes a través de la religión, del imaginario utopista literario, o incluso de la filosofía; tanto la tradición utopista particular como las

⁹⁹ Ídem op. cit. p.43

¹⁰⁰ Ídem op. cit. p.126

permanencias milenaristas que se le asocian, ambas manifiestan un importante rasgo en común: el deseo de realización hipotética de un futuro tiempo o un espacio idílico.

Por último, hemos de consignar una diferencia entre utopía y milenarismo que tiene relación con el origen social al que preferentemente representan. Mientras que la utopía es propia de los ambientes de la burguesía humanista librepensadora de finales de la Edad Media, el milenarismo representaría fundamentalmente al pueblo, a la plebe, cuyo fervor desmesurado se transmite a los movimientos de reforma religiosa y más tarde a las revoluciones sociales:

“Los movimientos milenaristas se identificaron con el discurrir de los siglos, con la plebe y la noción mística del pueblo puro nació de su impulso, para convertirse en doctrina revolucionaria”¹⁰¹.

Por el contrario la utopía representaría más bien a los ideales burgueses de moderación, bienestar y justicia:

“En cambio la utopía representa las aspiraciones de la burguesía, opuesta a todo pensamiento revolucionario, a toda regeneración de la sociedad por la única virtud mística del pueblo. Sin duda, tiene conciencia de las desigualdades de la sociedad y del abismo que separa a ricos y pobres, pero resuelve todos los problemas sociales mediante una planificación que, siempre elaborada por príncipes-filósofos, no tiene porqué ponerse en entredicho”¹⁰².

A partir de la Revolución Francesa (1789), la utopía “burguesa” y el “milenarismo proletario” deben unirse para enfrentar y derrocar al Antiguo Régimen; pero es posible que al momento de definir las leyes y la orientación definitiva de la revolución, apareciesen las diferencias entre las diferentes visiones del futuro deseado, dando paso a interminables purgas y luchas intestinas por el poder. Es el conflicto que también siguió a la revolución de la Comuna de París en 1848, cuando

¹⁰¹ Ídem op.cit. p. 259

¹⁰² Ibídem

surge el socialismo científico, y más tarde en la lucha entre mencheviques y bolcheviques en la Revolución Rusa, en 1917. La divergencia entre los intereses temporales de la burguesía, que anhela desarrollar su propia “utopía”, y el deseo popular de ver realizado el “reino milenarista”, -en otras palabras el “regreso a la madre” versus “la fe en la promesa del padre”-, se ve reflejada en los conflictos de clase al interior de los movimientos revolucionarios de los últimos siglos, y ha contribuido a decidir el resultado final de los mismos.

Podemos resumir esta dualidad del ser histórico y simbólico que aparece representado en la utopía y en el milenarismo en la teoría de Jung acerca del “sí mismo” o la totalidad de la psique del ser humano, como compuesta por dos elementos llamados “ánima” y “ánimus”, donde ánima “es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y-por último pero no en último lugar- su relación con el inconsciente”¹⁰³ y ánimus es “la personificación masculina en el inconsciente de la mujer”, el cual se manifiesta a través de “la forma de convicción ‘sagrada’ oculta”¹⁰⁴.

En ánima y ánimus encontramos el sustrato psíquico de la producción de símbolos relacionados con los arquetipos del “padre” o la “madre”, lo masculino y lo femenino como principios simbólicos en el pensamiento o mentalidad utópica-milenarista. Aquí el símbolo como producto cultural, es capaz de sintetizar la enorme cantidad de sensaciones, emociones, sentimientos y pensamientos e imágenes que evocan estos arquetipos extendidos a diversos tiempos y contextos culturales, precisamente por su carácter universal, en tanto estructura básica de desarrollo de la psique humana. Sobre este significado esencial del arquetipo se enlaza una serie compleja de significados que alcanza hasta las denominaciones socio-culturales o sirve para caracterizar las diferencias de clase en términos de énfasis en ciertos aspectos de la mentalidad colectiva asignables a la mentalidad de un grupo u otro de acuerdo a su estructura social.

¹⁰³ VON FRANZ, M. L. “El proceso de individuación” En: “El hombre y sus símbolos” España; Editorial Paidós, 1995 p.177

¹⁰⁴ Idem op. cit. p.189

De este modo el ánimus explicado en términos de “convicción sagrada”, la modalidad dominante en el pensamiento milenarista, que se fundamenta precisamente en la fe, y el amor y la naturaleza como elementos propios del campo de lo femenino, el ánima o alma, rasgos más relacionados con el utopismo como realización atemporal del paraíso del origen.

3. Las utopías literarias: justicia y arte mural

Hemos establecido que el tema central de las utopías –y de los milenarismos– es el valor universal de la justicia y el deseo de un mundo mejor. En esta sección nos interesa analizar –desde la óptica de este valor– las obras más importantes del género utopista que configuran la idea moderna: la primera es precisamente “Utopía” de Thomas More, conocido humanista inglés del siglo XVI, y la “Ciudad del Sol” de Tommaso Campanella. Ambas inspiradas en visiones provenientes de la Antigüedad Clásica y del Medioevo, así como en los acontecimientos de la época en que fueron compuestas. En efecto, en las utopías del renacimiento reconocemos el impacto producido por el descubrimiento del Nuevo Mundo. Pero el modelo literario se encuentra sin duda en el mito de la Atlántida de Platón, cuya descripción aparece en los Diálogos, especialmente en el “Critias”.

En este diálogo se describe la Atlántida como un reino ubicado “más allá de las Columnas de Hércules”¹⁰⁵, el cual mantiene una guerra con Atenas en un tiempo inmemorial, y cuyo territorio “era entonces mayor que el de Libia y Asia juntas”¹⁰⁶. Las coordenadas geográficas y temporales de este reino son imprecisas y evocan imágenes casi oníricas, lo que ya asociamos al arquetipo del paraíso perdido, al cual remiten también las características del país:

“Cerca del mar, pero a la altura del centro de toda la isla, había una llanura, la más bella según se dice de todas las llanuras y la más fértil. Y cercana a la llanura, distante de su centro como unos cincuenta estadios, había una montaña que tenía en todas sus partes una altura mediana”¹⁰⁷.

Propiedad del dios de las profundidades del mar, Poseidón, la isla fue construida como una serie de círculos concéntricos, para proteger a Clito, la púber hija de los reyes Evenor y Leucippa, seres míticos que se suponían nacidos de la tierra, la cual estaba prometida en matrimonio al dios:

¹⁰⁵ PLATÓN. “Critias” En su: “Obras Completas”. 2ª ed. España; Colección Obras Eternas Aguilar Ediciones, 1993 p.1191

¹⁰⁶ Ídem op.cit. p.1192

¹⁰⁷ Ídem op. cit. p.1195

“Con este fin hizo recintos de mar y de tierra, grandes y pequeños, unos en torno a los otros. Hizo dos de tierra, tres de mar y por así decir, los redondeó, comenzando por el centro de la isla, del que esos recintos distaban en todas partes de una distancia igual. De esta manera resultaban infranqueables para los hombres”¹⁰⁸.

En esta parte del relato resulta algo evidente el propósito de los recintos; proteger la pureza de la ciudad del deseo o la codicia foráneas. Por otro lado el simbolismo de los círculos sugiere la idea de la ciudad “original”, el paraíso mítico de la “edad de oro”, cuyo centro –escenario de la creación del mundo- se encuentra protegido de la humanidad. La caída posterior de la ciudad y su hundimiento en el “océano” refuerza esta imagen de paraíso inaccesible y resguardado.

Según Platón los atlantes “habían adquirido riquezas en tal abundancia, que nunca sin duda antes que ellos ninguna casa real las poseyera semejantes y como ninguno probablemente en lo futuro”¹⁰⁹. La dimensión de las riquezas, al no poder ser igualada ni en el presente ni en el futuro, dice relación con el carácter legendario de la tierra original: un esplendor irrepetible. En medio de tal abundancia los habitantes “disponían de todo lo que podía proporcionar la misma ciudad y asimismo el resto del país”¹¹⁰. Autosuficiencia y abundancia sin límites determinaban para los moradores dependencia cerrada de la ciudad como madre proveedora absoluta. Platón explica que utilizando los enormes recursos de la isla los atlantes “construyeron los templos, los palacios de los reyes, los puertos, los arsenales, y embellecieron así el resto del país”¹¹¹.

En el mayor de los recintos de agua, dice Platón, había una isla central, comunicada con un puente con el exterior, y en la cual se encontraba el palacio de los reyes, rodeado totalmente por un muro circular de piedra. Sobre el muro y sus recintos refiere algunos detalles que nos parecen relevantes, como los colores de las piedras (“Había piedra blanca, negra y roja”) y continúa:

¹⁰⁸ *Ibíd*em

¹⁰⁹ *Ídem op.cit.* 1196

¹¹⁰ *Ibíd*em

¹¹¹ *Ib.*

“Entre las construcciones, unas eran enteramente simples; en otras entremezclaron las diversas clases de piedras y variaron los colores para agradar a la vista”, y le dieron así una apariencia naturalmente atractiva. El muro que rodeaba el recinto más exterior lo revistieron de cobre en todo su perímetro circular, como si hubiera sido contado con alguna pintura”¹¹².

Si bien el autor no se explica con mayor detalle, tenemos aquí referencias claras a alguna forma de pintura mural, aunque con fines que el autor describe como meramente decorativos. Además del uso –con el mismo fin–, de piedras de color, en lo que probablemente sea una técnica similar al mosaico, el cual, como sabemos, se utilizaba en las culturas mediterráneas, al igual que la pintura mural, como por ejemplo en el Palacio de Knossos, en Creta. También hay descripciones de grupos escultóricos cercanos a los templos, como el de Poseidón, los cuales están cubiertos de oro tanto en el exterior como en el interior, además de marfil y plata.

La isla estaba dividida en diez reinos, cada uno con su propio rey local, los cuales se situaban entre una gran llanura y las montañas. Estos reyes tenían poder absoluto dentro de sus comarcas, pero “sus mutuas relaciones estaban reguladas según los decretos de Poseidón”¹¹³; dichas leyes las imponía la tradición, pero además existía una “inscripción grabada por los primeros reyes sobre una columna de oricalco, que se hallaba en el centro de la isla, en el templo de Poseidón”¹¹⁴. Asimismo en esta columna “estaba grabado el texto de un juramento que profería los peores y más terribles anatemas contra el que lo violara”¹¹⁵. Esta referencia, un tanto exigua como la anterior, hace suponer que las superficies arquitectónicas públicas estaban reservadas para la representación de los fundamentos más importantes de aquella sociedad; esto nos recuerda los templos y obeliscos egipcios, así como a la arquitectura griega de la época del autor.

La descripción del contenido de las leyes revela los temas utópicos de la “ciudad justa” basada en la idea de la armonía de poderes:

¹¹² Ídem op. cit p.1197

¹¹³ Ídem op. cit p.1199

¹¹⁴ Ibídem

¹¹⁵ Ídem op.cit. p.1200

“Las más notables eran: no tomar las armas unos contra otros; socorrerse entre sí, si uno de ellos había intentado expulsar en una ciudad cualquiera una e las razas reales; deliberar en común, como sus antepasados; cambiar sus consejos en cuestiones de guerra y otros negocios orientándose mutuamente, dejando siempre la hegemonía de la raza de Atlas. Un rey no podía dar muerte a ninguno de los de su raza, si este no era el parecer de más de la mitad de los diez reyes”¹¹⁶.

A través de estas referencias míticas hemos visto no sólo los temas más significativos de la utopía como idea de una sociedad perfecta, sino también cómo se articula con ella el uso de la arquitectura como parte de las funciones públicas legislativa y educativa de la ciudad. Resulta claro que para Platón las artes deben estar comprometidas con los valores de la sociedad, para ayudar a los hombres a organizarse razonablemente, y para aglutinarlos en torno a los símbolos que le dan sentido y significado a la polis. En este caso está al servicio de la justicia. De una similar manera, el arte en algunas de las civilizaciones del Cercano Oriente, como Egipto, los muros de los templos y edificios públicos eran el sustento físico de los símbolos y las oraciones a los dioses, de los títulos y hazañas del faraón, de los oráculos, etc., todo aquello que formaba el núcleo de su cultura, expuesto para el “conocimiento público”.

Las utopías literarias posteriores se escribieron teniendo en cuenta este modelo básico, al cual se fueron agregando nociones religiosas y valóricas posteriores. Una de las obras modelo es la “Ciudad de Dios” de San Agustín escrita en el siglo V d.C. En ella se desarrolla la oposición dualista de la “Ciudad del Hombre” versus la “Ciudad de Dios”; esta última representaría al pueblo de Israel, el pueblo elegido, por extensión al pueblo cristiano, mientras que la Ciudad terrenal “está constituida por los grandes imperios que se sucedieron desde Abrahán, dejando tras ellos ruinas, en ocasiones tesoros artísticos o técnicas, pero nunca la sombra de un pensamiento para guiar a Occidente en su marcha”¹¹⁷, englobando así a todas las civilizaciones del mundo antiguo. En la obra de San Agustín los opuestos son la

¹¹⁶ *Ibíd*em

¹¹⁷ SERVIER J. *op.cit.* p.47

materia y el espíritu, como en la doctrina cristiana, de modo que la Ciudad de Dios.

“Representa el sueño tenaz de la igualdad entre los hombres, y del goce común de los bienes como una comida a punto de ser compartida por una misma familia: fraternidad humana puesta bajo el signo del amor a Dios y al prójimo. Entonces la Ciudad de Dios será el sueño de todos los revolucionarios, aún cuando crean haber rechazado a Cristo”¹¹⁸.

El sueño cristiano de igualdad y fraternidad entre los hombres, se proyectó hacia la época moderna de una manera especial en la Utopía de More, en la cual se unen el espíritu medieval de fraternidad con el mito utópico básico y la noción humanista acerca de la razón y la justicia.

Thomas More (1478-1535), fue uno de los más destacados humanistas de Inglaterra y de Europa en el siglo XVI. Junto con Erasmo de Róterdam, con quien mantuvo una activa amistad e intercambio intelectual, es uno de los pilares de humanismo cristiano, en oposición a la Reforma protestante: “En el marco europeo e internacional, tres acontecimientos señalan el escenario sobre el que se proyecta su vida: el fenómeno cultural del Renacimiento, al que se incorpora; la Reforma de la Iglesia, que en parte prepara y desea, pero que no acepta tal cual la entiende y practica Lutero. Y finalmente, el descubrimiento de América”¹¹⁹.

La obra fue publicada en dos partes, en 1515 y en 1517, en Bruselas. En el libro II es donde se relata acerca de la isla de Utopía, a través del relato de un navegante ficticio, Rafael Hitlodeu, quien describe el lugar, su ciudad principal – Amaurota-, las costumbres, organización social, estructura política, leyes y formas de trabajo de los “utopianos”.

Al igual que la Atlántida, Amaurota tiene coordenadas difíciles de precisar en el tiempo y en el espacio; también está rodeada de murallas, con fosos de agua y canalizaciones; las distintas ciudades de utopía reconocen a Amaurota como

¹¹⁸ Ídem op.cit. p.52

¹¹⁹ MORE, Thomas. “Utopía: la mejor forma de comunidad política y la nueva isla de Utopía Librito de oro, no menos saludable que festivo compuesto por el muy ilustre e ingenioso Tomás Moro, ciudadano y sheriff de la muy noble ciudad de Londres”. 2ª ed. 4ª reimpresión. Madrid; Colección El Libro de Bolsillo Alianza Editorial. 1984 (Introducción por Pedro Rodríguez Santidrián) p.9

principal, y sesionan en un consejo para tratar sus temas en común. En términos generales se puede describir como una ciudad organizada de acuerdo a un comunismo agrario, el cual debe la simpleza y perfección de su sistema normativo a que está basado en la idea de igualdad de todos sus miembros.

El trabajo en la agricultura es obligatorio y compartido por todos los habitantes, y el tiempo se reparte en tres jornadas de ocho horas, (tal como en las futuras demandas proletarias del siglo XIX); hay tiempo para el ocio y la práctica de las “bellas artes”. No existe el dinero ni la especulación, asimismo el comercio está restringido al exterior; las familias son iguales entre sí y toman del producto de su trabajo en los mercados según lo que necesitan por tamaño o número de miembros; no existe la propiedad privada en lo que se refiere a los bienes (“Nada se considera de propiedad privada”), por lo cual “no es de extrañar que no haya ricos ni pobres”¹²⁰. En una economía sin aprecio por el capital, el oro, base de la economía mercantilista europea de la época, se considera un metal de bajo valor, similar al hierro, y con él “se forjan las cadenas y los grilletes que sujetan a los esclavos. Finalmente todos los reos de crímenes llevan en sus orejas anillos de oro”¹²¹. Del mismo modo que desprecian la riqueza, los utopianos consagran una gran cantidad de energía a la educación pública: “Por su parte, casi todos los ciudadanos, hombres y mujeres, consagran al estudio durante toda su vida las horas, que como hemos dicho, les quedan libres”¹²².

Para mantener su estado de organización los utopianos disponen de “muy pocas leyes, pero, para un pueblo tan bien organizado, son suficientes muy pocas”¹²³, de manera tal que son prescindibles los abogados y los ciudadanos exponen directamente sus causas frente a los jueces.

El valor central en Utopía, como sostiene Servier, es la justicia natural basada en la igualdad de derechos, así como el cumplimiento de deberes bajo un régimen de relativa libertad. El corolario de esta visión es su más interesante aporte al pensamiento utópico posterior; la abolición de la propiedad privada y de las clases sociales:

¹²⁰ Ídem op.cit. p.140

¹²¹ Ídem op.cit. p.143

¹²² Ídem op.cit. p.147

¹²³ Ídem op.cit. p.174

“Se nos presenta una sociedad feliz porque está basada en la justicia. Esta idea de justicia en Tomás Moro va íntimamente ligada a la realización de una sociedad sin clases, es decir, a la abolición de la propiedad privada y del poder del dinero. Tal es el fundamento de la sociedad utopiana. La propiedad privada es un mal – el mal- causa de todos los males. La justicia y la felicidad comienza por el restablecimiento de un orden económico basado en la igualdad”¹²⁴.

Este deseo utópico por la igualdad y la justicia será entonces el que convierte a Utopía en “un eslabón entre el comunismo aristocrático de Platón y el socialismo científico marxiano”¹²⁵. La abolición de la propiedad privada será lo que da su contenido al socialismo de los siglos XIX y XX, y es en parte esta obra la responsable de instaurar en el imaginario la idea de la propiedad privada como origen de los males sociales. En su contexto inicial puede haber surgido como una reacción del autor a la estructura socioeconómica de su país de origen en el siglo XVI:

“Frente a la plutocracia aristocrática de la Inglaterra de entonces, Tomás Moro propone una mejor repartición de las riquezas, basado en el principio cristiano de justicia y caridad”¹²⁶.

La intención de Thomas More al escribir su obra no es realizar un simple ejercicio retórico, sino introducir un tema de reflexión entre sus contemporáneos:

“Su propósito es el de invitar a los hombres responsables de la sociedad a que se reformen y, por consiguiente a que proporcionen al pueblo leyes justas, más conformes a la razón. No pretende revolucionar ni a Inglaterra ni a Europa sino más bien inculcarles un espíritu nuevo”¹²⁷.

¹²⁴ Ídem op.cit (Introducción) p.22

¹²⁵ Ídem op.cit. (Introducción) pp. 22-23

¹²⁶ SERVIER J. op.cit. p.96

¹²⁷ Ibídem

Consecuente con el espíritu del humanismo, More pretende el dominio de los bienes de este mundo más que la conquista de un reino celeste, como en el cristianismo, y se basa para ello en la existencia de una idea de justicia natural pues “encuentra su fin en el hombre, y no procura sino asegurarle en la tierra una vida decente. Sus leyes justas no tienen más base que la justicia y el interés común”¹²⁸.

Además del platonismo y el ideal humanista, en la Utopía de More se reconoce la influencia fuerte del reciente – en su época- descubrimiento de América; esto lo deja entrever la forma geográfica de la isla de Utopía, que recuerda fuertemente a Cuba y la Española, las únicas porciones de América que habían sido efectivamente conquistadas por los españoles en esa época. Además los relatos sobre provienen de un navegante; las descripciones vivamente deslumbrantes de los marinos que participaban en las empresas de exploración del siglo XVI proporcionaron un fermento apropiado para la elaboración de relato sobre sociedades perfectas al otro lado del océano, en la misma medida que el continente americano se convertía en el espacio predilecto para la proyección de los deseos utópicos europeos.

La “Ciudad del Sol” fue escrita por el filósofo y monje dominico italiano Tomasso Campanella (1568-1639) en 1602; la obra fue publicada en 1623, en Francfort, como un apéndice de otra de sus obras, “Aforismos Políticos” (1601). A diferencia de More, Campanella no es un burgués humanista; más bien se podría considerar como un sacerdote del bajo clero italiano, en contacto directo con el pueblo, y cuyo pensamiento está cercano tanto al milenarismo como a la utopía:

“Su obra revela una doble pertenencia social: hombre de Iglesia respetuoso de la jerarquía romana y hombre del pueblo consciente de la miseria de los suyos, y de la insuficiencia del evangelio como piedra angular de una sociedad nueva”¹²⁹.

En 1600 Campanella participa en el “complot de Calabria” (su lugar de nacimiento), inspirado en las ideas milenaristas de Joaquín de Fiore, que animaban al empobrecido pueblo del sur de Italia a tomar las armas en contra del establecido

¹²⁸ Ídem op.cit. p.95

¹²⁹ Ídem op.cit. p.103

Imperio de Carlos V en Nápoles; es un sacerdote militante, no un espectador, por lo que en su obra hay un directo mensaje a la sociedad de su época, no una simple invitación a la reflexión de las clases dirigentes.

En la Ciudad del Sol se reiteran los elementos de la utopía platónica y de la obra de San Agustín, de la cual se inspira el título, así como también el estilo narrativo impuesto por la obra de More. La Ciudad del Sol sólo es conocida a través del relato de un navegante extraviado, conocido como Genovés, quien habría sido piloto de Colón. El relato comienza con la descripción geográfica de la Ciudad del Sol, que al igual que las anteriores, es una isla con una amplia llanura y una montaña central. En la descripción de la conformación de la ciudad se revela un detalle novedoso: el conocimiento y la aplicación del lenguaje astrológico de la que hace gala el autor:

“La ciudad está dividida en siete círculos muy espaciosos, nombrados según los siete planetas, pasando de uno a otro por cuatro caminos y cuatro puertas, a las cuatro esquinas del mundo concerniente”¹³⁰.

Además de la imagen de protección y seguridad que ya advertíamos sobre la Atlántida y Utopía, hay un énfasis en los símbolos astrológicos y numéricos (“cuatro esquinas”). El templo central también es circular, construido sobre columnas, y sobre su bóveda o cúpula “están todas las estrellas del firmamento, con sus nombres y las virtudes que poseen sobre las cosas terrenales, con tres versos cada una”¹³¹. El príncipe es llamado Sol o Metafísico, jefe espiritual y temporal, lo que resalta el carácter esotérico de esta utopía; sus subordinados son “Pon, Sin, Mor, que significan: Potestad, Sabiduría y Amor”¹³². Estos magistrados supremos representan las funciones del alma humana, es decir, la voluntad, el conocimiento y las pasiones, presentadas como las tres principales virtudes; inspiradas en la República de Platón, representan a la justicia y a la ciudad mística, y son el reverso de las cualidades de la ciudad humana real:

¹³⁰ CAMPANELLA, Tomasso. “La Ciudad del Sol”. (s.e) Barcelona; Editorial Abraxas, 1999 p.20

¹³¹ Ídem op.cit. p.23

¹³² Ídem op.cit. p.24

“La Ciudad del Sol es un gran ser colectivo a semejanza del mundo. Tiene como misión reunir dentro de sus siete murallas a toda la humanidad. Así, con todas sus fuerzas, participa del ser tanto como afirmación absoluta, y se opone a la sociedad de la época que es navegación relativa porque el mal impera en ella bajo su triple forma: Impotencia, Ignorancia, Odio”¹³³.

Pero sin duda, lo más llamativo de la Ciudad del Sol desde el punto de vista de este trabajo, es la notable descripción que realiza de los muros de los diferentes recintos; de acuerdo al relato el Sabiduría, magistrado que se dedica a todas las ciencias y artes, teniendo bajo su mando los oficiales, “tiene un solo libro en el que están todas las ciencias, que da a leer a todo el pueblo”¹³⁴. Este funcionario, mezcla de científico y de sabio:

“Ha ordenado pintar en todas las murallas, en todos los miradores, dentro y fuera, todas las ciencias.

En los muros exteriores del templo y en los cortinajes, que se corren cuando se predica para que no se pierda la voz, están todas las estrellas ordenadas con tres versos cada una.

Dentro del primer círculo se hallan todas las figuras matemáticas, más de las que describieron Euclides y Arquímedes, con sus definiciones más significativas. Fuera vi el mapa de toda la tierra, con las tablas de cada provincia, sus ritos, sus costumbres y sus leyes, con los alfabetos ordenados por provincias, cada una con el suyo propio.

En el segundo círculo se hallan todas las piedras preciosas y no preciosas, los minerales y metales auténticos y pintados, con las cualidades de cada uno dadas en dos versos para cada elemento. Fuera hay toda clase de lagos, mares y ríos, vinos y aceites y licores, con sus virtudes, su origen y sus cualidades; y hay garrafas llenas de diversos licores de cien a trescientos años de solera, con los cuales curan casi todas las enfermedades.

En el tercer círculo hay pintados todas las clases de hierbas y árboles del

¹³³ SERVIER J. op.cit. p. 107

¹³⁴ CAMPANELLA T. op. cit. p.24

mundo y además en tiestos de tierra sobre el mirador, están descritos los lugares donde se descubrieron, sus virtudes, y las semejanzas que tiene con las estrellas, con los metales y con los miembros del cuerpo humano, así como sus usos en medicina. Fuera se hallan todas las clases de peces de ríos, lagos y mares, con sus virtudes su modo de vivir, de reproducirse y de criarse, para que sirven y las afinidades que tienen con las cosas celeste y terrenales tanto artificiales como naturales.

En el cuarto círculo, dentro del mismo, hay una gran variedad de aves pintadas con sus cualidades tamaños y costumbres, con el Fénix detrás de ellas”.

En interior del quinto están los animales perfectos terrestres, de tantos tipos, que producen estupor”

Dentro del sexto están todas las artes mecánicas con sus inventores, sus diversos modos, y cómo se utilizan en las diferentes partes del mundo. Fuera se hayan todos los dictadores de leyes y los que han creado las ciencias y las armas”¹³⁵.

Verdadero “enciclopedismo” adelantado en un siglo al ideal ilustrado, y al mismo tiempo, compendio del saber esotérico y astrológico que dominaba el autor, esta descripción es la referencia más extensa y específica en torno al arte mural que encontramos en las utopías literarias. En el peculiar ideal ilustrado de Campanella, unificar todo el conocimiento existente mezclando el saber racional con el esotérico, tiene como objetivo ponerlo a disposición del conocimiento público, para la formación del pueblo; al igual que More, considera que la base de una nueva sociedad se encuentra en la implementación de una educación renovada que ponga los valores cristianos y humanistas como prioridad, además de reformar la estructura social, política y económica. Aunque no es el primero en señalarlo, Campanella destaca el valor del espacio mural como medio para representar ideas y conocimientos, otorgándole además una función educativa. Posiblemente sea el ejemplo directo de la pintura medieval cristiana la imagen que inspira esta parte de su relato; sin embargo, en este caso la pintura mural no está al servicio de los dogmas cristianos, sino del conocimiento, a pesar de ser el autor un sacerdote.

¹³⁵ Ídem op.cit. pp 24-26

Para ninguno de los autores mencionados el arte podría haber tenido un rol distinto del social y un carácter no-figurativo; para el utopismo literario desde la República el arte en su vocación político-social se subordina al compromiso con el Estado. Temporalmente lejos aún del muralismo, pero bastante cerca de la idea de la pintura mural del Quattrocento italiano, la cual también posiblemente sirvió de ejemplo, para el autor de la Ciudad del Sol; un arte a la vez representativo y público.

Siguiendo a Platón, Campanella pone a la ciudad en manos de los príncipes-filósofos, los únicos capaces de dirigir una sociedad perfecta: “Los principales jefes de las ciencias dependen del Sabiduría, aparte del Metafísico que es el Sol, quien manda en todas las ciencias, como arquitecto, y siente vergüenza por ignorar algo del mundo humano”¹³⁶. En esto responde al interés de su época por el conocimiento y la técnica, además de la concepción del hombre culto como aquel que domina todas las áreas del saber.

Los elementos de Ciudad del Sol que hacen referencia a la astrología lo relacionan con los mitos de origen: “Del Sol explican las causas físicas, que sale por el septentrión para combatir a la Tierra, allí donde ésta tomó fuerzas, mientras el seguía su curso por el mediodía, cuando fue el principio del mundo”¹³⁷. Así como More enfatizaba sobre las leyes y las costumbres inéditas de los utopianos, Campanella reitera el aspecto esotérico del conocimiento “oficial” de los habitantes de Ciudad del Sol, además de la particularidad de su religión, que es prácticamente idéntica a la doctrina cristiana, la cual a su vez– en un tributo doble al humanismo y al medioevo- no es diferente de la “ley natural”:

“Si éstos, que siguen sólo las leyes de la naturaleza, están tan cerca del cristianismo, que nada añade a las leyes naturales más que los sacramentos, supongo que la ley verdadera es la cristiana, y que, aparte de los abusos, será la dueña del mundo”¹³⁸.

¹³⁶ Ídem op.cit. p.65

¹³⁷ Ídem op.cit. p.75

¹³⁸ Ídem op.cit. p.79

La importancia de conciliar sabiduría religioso-esotérica y conocimiento para Campanella está en su particular visión del mundo y en la necesidad de responder de una manera ecléctica a la demanda de su tiempo por reformar la fe y su esperanza personal en la realización de un reino justo en su país. A través de Ciudad del Sol el monje busca “reconciliar a Occidente consigo mismo, conciliando la enseñanza de Cristo con la razón humana, el Evangelio con la felicidad del hombre en la tierra; en una palabra la Ciudad de Dios con la Ciudad terrenal”¹³⁹.

¹³⁹ SERVIER J. *op.cit.* p.107

4 América como utopía

La idea de América como territorio preferente para las utopías ya aparece esbozada, aunque como segunda lectura, en la obra de Thomas More. También se deja entrever en las demás utopías de la época renacentista. Y la relación primeramente obedece a la contemporaneidad del Descubrimiento de América con el Renacimiento y el Humanismo en Europa.

La enorme impresión que causó en la mentalidad europea la aparición de un continente nuevo reanimó las antiguas esperanzas judeo-cristianas de la tierra prometida, o la recuperación del paraíso perdido; de esta manera “el descubrimiento del Nuevo Mundo fue para Occidente el signo de que era posible trascender el presente”¹⁴⁰. La fascinación europea sería duradera en el tiempo, y motivo para numerosas obras de género o corte utopistas, tal vez por representar la “tierra descubierta” por excelencia, además tierra de promisión:

“Durante largo tiempo el descubrimiento del Nuevo Mundo seguirá ejerciendo su influencia en el pensamiento de los filósofos. Aún cuando otros descubrimientos revelasen a los navegantes las tierras australes, aquél permanecerá para siempre como el Nuevo Mundo, tan fuerte ha sido la fascinación de un sueño compensador, arquetipo del camino que conduce a la ciudad radiante, a los confines del Océano”¹⁴¹.

Al mismo tiempo que América surgía a la conciencia europea, y se convertía en un territorio de exploración, conquista y colonización, Europa echaba las bases de su futuro desarrollo; mientras el viejo continente se volcaba a la ilustración y a la fe en el progreso, del otro lado se “redescubría” la época de los comienzos, de las culturas prístinas:

“Del otro lado del Océano, el otro lado del tiempo, los conquistadores volvieron a encontrar un pasado fabuloso, inmutablemente asentado en la edad de oro: mientras tanto, Occidente se afirma como único ser que vive en el presente y

¹⁴⁰ Ídem op. cit p.147

¹⁴¹ Ídem op.cit.pp101-102

tiende hacia el porvenir, listo para franquear el tiempo merced a una nueva aventura: el progreso de las técnicas cuyos conquistadores son los científicos”¹⁴².

América durante los siglos coloniales se mantuvo relativamente al margen del desarrollo en el Viejo Continente; aquí los colonizadores se encontraron con una enorme y diversa población indígena, con civilizaciones complejas y urbanísticamente desarrolladas, con complicados sistemas sociales y religiosos, además de conocimientos técnicos perfeccionados por siglos de aislamiento y adaptación al medio ambiente. Sobre esa base los conquistadores asentaron su población y sus instituciones, teniendo que ingeniar formas y teorías para organizar la progresivamente compleja interrelación de grupos étnicos, creencias e instituciones tan diferentes. Si bien es cierto que algunos de los primeros conquistadores trataron de hacer tabla rasa, eliminando de raíz a algunos grupos étnicos americanos, o cuerpos de creencias completos, lo cierto es que con el tiempo los vencidos desarrollaron estrategias para sobrevivir física y culturalmente a la dominación europea, de modo tal que la sociedad que se construía era una total novedad desde un punto de vista externo.

Para los europeos América era un territorio de novedad en el sentido amplio; nuevas sociedades, nuevas leyes, nuevos territorios, visión que se plasma en la toponimia tanto española como anglosajona en América: Nueva España (México), Nueva Orleáns, Nueva Galicia, etc. La atracción para los europeos radicaba en la posibilidad de un nuevo comienzo para su propia sociedad, la cual se consideraba así misma ya gastada y envilecida; el movimiento de la Reforma y las guerras del siglo XV habían revelado la crisis que azotaba al continente. América venía a ser el refresco necesario para una renovación, para una reconstrucción de Europa y de los valores en un nuevo espacio.

En América la utopía deja de ser un sueño, un deseo para transformarse en posibilidad concreta: “En el caso de América, la utopía se hace realizable, ya que se inaugura de un modo efectivo, y a la vez, un nuevo tiempo y un nuevo espacio”¹⁴³.

¹⁴² Ídem op.cit. p. 113

¹⁴³ FERNANDEZ B. op. cit. p.16

Desde el siglo XVI América se perfila entonces como una proyección de Europa:

“América es hija de Europa, puesto que allí se proyectan los sueños europeos. Es Europa, en cierto modo, pero también es la no-Europa, es decir, la antítesis geográfica, física e incluso política de Europa, ya que allí se proyectan las herencias de un Viejo Mundo, pero depuradas de todas las corrupciones que en él se habían producido. América no sólo aparece como físicamente utópica (fértil, rica, con un buen clima) según los cánones estéticos de la época, sino que enseguida inspira ella misma las utopías, convirtiéndose en el espacio donde habría de llevarse a cabo la realización del Mundo Mejor, por medio de la justicia y la libertad”¹⁴⁴.

El Nuevo Mundo entonces se revela, desde esta perspectiva como el reflejo de los sueños de renovación y resurgimiento europeos, en otras palabras, del deseo del Viejo Continente de “volver al origen”. La idealización del espacio geográfico y de la gente que lo habita, es el resultado lógico de esta proyección onírica; el mito del “buen salvaje”, capaz, a pesar de la condición de “incapaz relativo” que le daba el estatuto colonial, de crear buenas instituciones, adaptadas a la realidad, con leyes y principios que revelaban ideales de justicia o belleza; ello daba nuevo vigor a la idea platónica de una moral común natural a todos los hombres que fuese la fuente de su progreso y felicidad.

Para el intelectual mexicano Pedro Henríquez Ureña (1925) la utopía y América son producto del mismo reflejo: el pensamiento utópico, cuyo punto de partida está en Grecia, en el mundo mediterráneo, se proyecta primero a la Europa del renacimiento, y luego a América: “Cuando el espejismo del espíritu clásico se proyecta sobre Europa con el Renacimiento, es natural que surgiese la utopía”¹⁴⁵, puesto que Grecia “cree en el perfeccionamiento de la vida humana por medio del esfuerzo

¹⁴⁴ Ídem op.cit. p.93

¹⁴⁵ HENRIQUEZ U., Pedro. “Introducción; La Utopía de América” En su: “La Utopía de América”. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978. p.7. Basadas en conferencias dictadas en Buenos Aires en 1925 por el autor

humano. Atenas se dedicó a crear utopía¹⁴⁶. Casi como señalado por el destino, el territorio americano es el “elegido” no sólo para la proyección de los sueños utópicos europeos, sino también para la realización de los mismos; a diferencia de otros continentes, como Asia, con poderosos y extensos imperios bien organizados, numerosa población y religiones ancestrales muy bien asentadas y consolidadas, -lo cual impedía su conquista-, América fue rápidamente avasallada por el europeo, y sus mayores imperios políticos desarmados en un reducido tiempo, por lo cual quedó como papel en blanco para la voluntad foránea: “Si en América no han de fructificar las utopías, ¿dónde encontrarán asilo? Creación de nuestros abuelos espirituales del Mediterráneo, invención helénica contraria a los ideales asiáticos que sólo prometen al hombre una vida mejor fuera de esta vida terrena, la utopía nunca dejó de ejercer atracción sobre los espíritus superiores de Europa”¹⁴⁷.

Beatriz Fernández afirma que la empresa evangelizadora llevada a cabo por España en América colonial revela un interés ético originado en el espíritu medieval que anima a la monarquía española, en medio de una empresa de conquista que es básicamente hija del espíritu emprendedor del renacimiento:

“La empresa americana será, pues, un hecho renacentista cargado de esencias morales medievales. En efecto, en la tradición ética española imperó siempre un sentido del ‘deber ser’ que encauzó las intenciones de los monarcas ante la colonización, posibilitando el que se templaran los ánimos arrasadores de los conquistadores, a la vez que edificó la colonización sobre una base humanitario-evangelizadora.”¹⁴⁸.

En efecto la labor evangelizadora en América fue vasta y en gran medida fue sostenida por órdenes religiosas como los jesuitas y los dominicos. Los jesuitas italianos desarrollaron entre los siglos XVII y XVIII al interior del continente, en pleno Chaco paraguayo, verdaderos modelos de ciudades interculturales con la población indígena de etnia guaraní: trazaron comunidades autónomas, con un plano urbano geométricamente diseñado “inspirado en las nociones urbanísticas de los Incas”¹⁴⁹. El

¹⁴⁶ *Ibídem*

¹⁴⁷ *Ídem op. cit. p.10*

¹⁴⁸ FERNANDEZ B. *op.cit p.19*

¹⁴⁹ SERVIER J. *op.cit. p.148*

régimen económico establecía las mismas normas de la vida monástica, propiedad común de bienes, reciprocidad social y trabajo comunitario, los frutos eran repartidos entre los miembros de acuerdo a necesidades y grupos familiares. En muchos aspectos los jesuitas procuraron respetar e integrar las creencias indígenas ancestrales, al mismo tiempo que formaron escuelas para evangelizar y enseñar cultura europea a los indígenas.

Este proyecto, visto desde el presente, es una especie de “socialismo” experimental puesto en práctica, algo así como una unión entre los ideales de la utopía y del milenarismo cristiano en una sola comunidad modelo. Para Servier

“El Paraguay fue el nexo de unión entre cuatro siglos de utopía y presocialismo, en los albores de la revolución francesa: ilustración evidente de la utilidad de las leyes justas ejerciendo su fuerza apremiante sobre la conciencia individual para el mayor provecho de la sociedad”¹⁵⁰.

Nuevamente el ideal de justicia, y de la ciudad regida por leyes justas, es el centro temático de la utopía, ahora establecida en el espacio y el tiempo nuevos que ofrece América. Las misiones jesuíticas establecieron, a pesar de su trágico fin en 1768, un precedente importante para Occidente: que es posible llevar la utopía a la realidad concreta, de que no es sólo pura imaginación y deseo, sino que tiene una praxis factible.

Unos pocos años después del fin de las misiones en el Paraguay, en 1776, teniendo igualmente a nuestro continente como escenario, se produce la Revolución de Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, hecho que puede ser considerado como la consumación de la utopía en su versión nacionalista y liberal, basada en la moderna fe en la razón y el progreso. La Declaración de Jefferson es el modelo en el que inspirará, una década más tarde en plena Revolución Francesa, la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, (fundamento esencial de la Declaración de los Derechos Humanos formulada por la ONU en 1949); ya no basada en la moral religiosa, sino en la moral ‘natural’, cuya idea central es que más allá de toda creencia religiosa particular existe una moral común a todos los hombres por

¹⁵⁰ ídem op.cit. p.149

cuanto participan de una misma naturaleza, la humana:

“La declaración de Jefferson, proclamada de nuevo en Francia, se convierte en una Declaración de los Derechos del Hombre que no necesita de la autoridad divina para afirmar: ‘los hombre nacen libres e iguales en derechos’”¹⁵¹.

El valor ahora en primera línea es la libertad, de la cual la justicia es un valor derivado, pues sólo pueden ser justos los hombres libres, la justicia entonces es una consecuencia de la libertad:

“El corolario de este derecho natural es la libertad. Todos los actos que provienen del libre albedrío del hombre dependen asimismo de un derecho absoluto. Al contrario, toda acción que proviene de una presión está tachada de ilegalidad”¹⁵².

La acción que implica presión indebida, apremio, es entonces no sólo ilegal sino injusta, ilegítima. En adelante esta idea de la libertad como bien absoluto del cual se desprenden los demás valores sociales se plasmaría en las constituciones de las naciones que alcanzarían su independencia respecto de sus dominadores, la mayoría de éstos imperios absolutistas de Europa. La justicia se volvería entonces un corolario de la libertad.

La Declaración de los Derechos del Hombre creó nuevas perspectivas para la realización del estado utópico. La república fundada en la nación y los derechos se volvió paradigma de organización política y en la estructura que prometía al fin llevar a cabo los sueños y deseos sociales del hombre durante todo el siglo XIX y parte del XX. Desde la perspectiva que hemos expuesto no resulta extraño que haya sido en territorio americano donde se hayan realizado por primera vez estos ideales políticos, adelantándose al largo proceso de reforma política y social del continente europeo.

¹⁵¹ Ídem op.cit. p.150

¹⁵² Ídem op. cit. p.151

5 Socialismo y utopía

Frecuentemente se tiende a identificar la utopía con la ideología. A través de este capítulo hemos establecido que el pensamiento utópico tiene raíces muy antiguas, tanto como la sociedad y la cultura mismas. Las ideologías, en cambio, son producto original de la Ilustración y la aplicación del estudio racional al curso de las “ideas”. Con el tiempo devinieron en modelos normativos sociales, cuyos defensores intentaron llevar a la práctica.

A partir del siglo XIX la utopía, al estilo del pensamiento humanista ilustrado, es asimilada por las nacientes ideologías, cuya innovación consiste en aplicar el positivismo y el racionalismo a la idea básica de “deber ser” de la sociedad; en otras palabras, las ideologías justifican el cambio a partir de las ideas abstractas, de la experiencia y de la ciencia, y lo asocian con la idea de progreso, puesto que suponen una evolución natural de la sociedad hacia más elevadas y perfectas estructuras de organización.

La presencia de una justificación o legitimación científicista para postulados de orden esencialmente valórico o normativo es lo que califica a las ideologías. Aunque la visión de una sociedad ideal también está presente en la utopía, ésta no se sustenta en una comprobación racional o empírica; por el contrario, no se fundamenta más que en un imaginario individual o social difuso, en el deseo general de justicia y en la capacidad creativa. Por ello la utopía siempre se asocia con la libertad, como condición necesaria para la realización de los cambios: En su obra, More sugiere –no impone- un modelo a imitar, apelando a la sensibilidad “común” a todos los hombres respecto a lo justo.

En el contexto del siglo XVIII, el liberalismo como ideología en ascenso, extiende la idea de una sociedad mejor y más justa basada en la libertad. Este fue el germen de los movimientos independentistas americanos y de las revoluciones europeas. Se retoma el ideal político de la Roma pre-imperial –la república- y se consagra como modelo para los nuevos estados. A ello se suma la exaltación de la nación como base soberana del poder y de la identidad.

Las revoluciones hispanoamericanas de independencia respondieron también a este ideal republicano nacionalista que se impone progresivamente en el mundo occidental; por cierto se extendió con mayor rapidez en América Hispana que en su lugar de nacimiento, en Europa, de modo que nuevamente tenemos en este sentido a nuestro continente como espacio para utopías, desde la mentalidad europea.

En todos los procesos revolucionarios posteriores se manifiesta la alianza de intereses entre la burguesía naciente y el pueblo, sea campesino o proletario. En el socialismo del siglo XIX, tanto en su vertiente “utópica” como “científica”, el utopismo burgués y el milenarismo popular se funden para lograr sus objetivos. Aunque el socialismo científico de Karl Marx (1848, Manifiesto Comunista) es contrario al socialismo utópico de Fourier, Proudhon o al anarquismo de Bakunin, participa igualmente del carácter básicamente utópico de la ideología, así como también de la escatología milenarista.

Martin Buber, en la obra ya citada en este trabajo, destaca los elementos del socialismo científico que lo relacionan con la utopía y la escatología milenarista. Argumenta que la Ilustración y la Revolución “arrebataron a la escatología religiosa su esfera de acción” pues “en el transcurso de las generaciones se hizo cada vez más difícil para el hombre creer que en un momento futuro un acto divino redimirá al mundo humano”¹⁵³. Las revoluciones del siglo XIX retomarían el espíritu utópico-milenarista, y bajo la forma de socialismo, crearían la expectativa de una realización efectiva de los anhelos de profundo cambio social en el presente o en un futuro cercano, por medio de la pura acción de la voluntad humana e impulsada por el progreso natural de las fuerzas sociales.

El socialismo posee un claro rasgo utópico milenarista: “El sistema social del socialismo y del comunismo modernos tiene como la escatología, el carácter de anunciación y proclama”¹⁵⁴. La revolución se alimentada de la escatología mesiánica y se encenderá con fuerza suficiente para levantar al pueblo y derrocar viejos regímenes e instituciones. En este proceso el milenarismo se desarrollará en sus dos vertientes, ya mencionadas más arriba; el mesianismo profético y el apocalíptico:

¹⁵³ BUBER M. op.cit. .19-20

¹⁵⁴ Ídem op. cit. pp.19-20

“En la secularización socialista de la escatología actúan ambos por separado: la forma esencial profética en algunos de los sistemas de los llamados utopistas; la apocalíptica, esencialmente en el marxismo”¹⁵⁵.

Nuevamente utopía y milenarismo dividen aguas: ambos desean la realización del paraíso perdido, pero de diferente manera y según gustos diversos, pues generalmente se identifica, de acuerdo al anatema marxista, a los socialistas utópicos como “pequeño-burgueses”, mientras que el materialismo histórico es la “única vía” de redención para la clase obrera, el proletariado.

Sin embargo, el marxismo, según Buber, no deja de tener ciertos rasgos de utopía, además de la proclamación de la “verdad histórica” de corte milenarista e inevitable:

“El punto en que el ímpetu apocalíptico-utópico de Marx se desencadena y convierte todo concepto económico y científico en pura utopía, es cuando habla de la transformación de todas las cosas que *seguirá* a la revolución social. La utopía de los llamados utopistas es prerrevolucionaria, la marxista es postrevolucionaria”¹⁵⁶.

En esta declaración el marxismo revela el deseo utópico básico: la realización de la justicia social, y define la herramienta adecuada: la revolución, encabezada, como ya sabemos por la clase trabajadora y los intelectuales, cuya inminencia es inevitable, tal como la promesa mesiánica. En el siglo XX el marxismo teórico-científico se transformará en paradigma de la “utopía” reinante, e incluso en sinónimo de progreso social, sobretodo a partir de la Revolución Rusa en 1917, después de la cual se establece el primer “paraíso proletario”, el primer estado socialista en el mundo. Tras la sangrienta invasión nazi en la Segunda Guerra Mundial, el llamado “socialismo real” salió fortalecida y convertida en el paradigma de la utopía política y social, el llamado al menos hasta la década de 1970, desplazando por completo a todas las otras formas históricas, doctrinales, literarias e incluso políticas, de pensamiento

¹⁵⁵ Ídem op. cit. p.21

¹⁵⁶ Ídem op.cit. p. 21-22

utopista. La relativamente reciente caída del bloque socialista ha sido señalada, por parte del sistema dominante neoliberal sostenido por el dominio hegemónico de una sola potencia, como el “fin de las utopías” e incluso como el “fin de la historia”. Creemos que esta visión triunfalista es parte de las consecuencias temporales de la monopolización del discurso utópico por parte de un estado ideológico; siendo la historia y las raíces de la utopía tan profundas como la cultura misma, no creemos que lleguen a desaparecer.

BIBLIOGRAFÍA CAPITULO I

BUBER, Martin. "Caminos de Utopía". 2ª ed. México; Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1966. 203 p.

BURKE, Peter. "Formas de Historia Cultural" Madrid, Alianza Editorial, 2000. Capítulos 3, 11 y 12.

BURKE, Kenneth. "Retórica de la Religión: estudios de logología" México, Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1975. 475 p

CAMPANELLA, Tomasso. "La Ciudad del Sol". Barcelona; Editorial Abraxas, 1999. 123 p.

ELIADE, Mircea. "Herreros y Alquimistas". Madrid; Alianza Editorial. 1990. 199 p.

ELIADE, Mircea. "Iniciaciones Místicas". Madrid; Taurus Ediciones, 1989ª. 225 p.

ELIADE, Mircea. "Imágenes y Símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso". Madrid; Taurus Alfaguara, 1989b. 196 p.

FERNANDEZ H., Beatriz. "La Utopía de América: Teoría, leyes y experimentos". Barcelona; Editorial Anthropos. 1992.

FRANKFORT, H. "Egipto y Mesopotamia". En: VVAA "El Pensamiento Prefilosófico". (s.e) México; Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1984. 286 p.

FOLCH, F.J. "Sobre símbolos". 1ª ED. Santiago; Editorial Universitaria, 2000. 224 p.

HEIDEGGER, M. "El origen de la obra de arte" En: "Arte y Poesía" (s.e) México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

HENRIQUEZ U., Pedro. "Introducción" En su: "La Utopía de América". Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978. pp. 3-17.

KUPAREO, Raimundo. "El valor del arte". (s.e). Santiago. Pontificia Universidad católica de Chile Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. 1964. 221 p.

MADERUELO, Javier. "El arte en los espacios públicos". (s.e). En: VVAA "Arte Público: Propuestas específicas". Santiago. Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile. 2006. 95 p.

MONTES R., Luis. "Acercamientos a una noción de arte público". (s.e). En: VVAA "Arte Público: Propuestas específicas". Santiago; Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2006. 95 p.

MORE, Thomas. "Utopía: la mejor forma de comunidad política y la nueva isla de Utopía Librito de oro, no menos saludable que festivo compuesto por el muy ilustre e ingenioso Tomás Moro, ciudadano y sheriff de la muy noble ciudad de Londres". 2ª ed. 4ª reimpresión. Madrid; Colección El Libro de Bolsillo Alianza Editorial. 1984. 221 p.

NOZICK, Robert. "Un marco para la utopía". En su: "Anarquía, Estado y Utopía". 2ª reimpresión. Buenos aires; Fondo de Cultura Económica. 1991 pp.287-319

PAZ, Octavio. "Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo". (s.e) Barcelona; Editorial Seix Barral, Col. Biblioteca de Bolsillo, 1993. 134 p.

PLATÓN. "Critias" En su: "Obras Completas". 2ª ed. España; Colección Obras Eternas Aguilar Ediciones, 1993. Trad. Mª Araujo, F. García; Luis Gil, A. Rodríguez pp. 1183-1200.

SCHULTZ, Margarita. "En torno a las artes". (s.e) Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile y Publicaciones del Magíster en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, (s.a). 143 p.

SERVIER, Jean. "Historia de la Utopía". 2ª ed. Venezuela; Monte Ávila Editores, 1969. 275 p.

SIQUEIROS, David A. "Cómo se pinta un mural". 4ª ed. Chile; Ediciones Universidad de Concepción, 1996. 140 p.

ZACARELLI, Humberto. "Estética de la Imagen (Método de análisis de la pintura)". (s.e) Santiago; Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2001. 86 p.

VVAA "El hombre y sus símbolos" concebido y realizado por Carl G.Jung 1º ed. Castellano. España, Editorial Paidós, 1995 320 p.

Obras de referencia

SOURIAU, Etienne. "Diccionario Akal de Estética" (s.e) Madrid, Ediciones Akal, 1998. 1.087p.

VV AA "Diccionario de las Ciencias Sociales y Políticas". (s.e) España; Emecé Editores, 2001. 776 p.

CAPITULO II

UTOPIA, MESIANISMO E IDEOLOGIA EN EL MURALISMO MEXICANO: DE LA HISTORIA AL MITO

En este capítulo abordaremos el desarrollo del movimiento muralista en México desde sus inicios en los años veinte hasta mediados del siglo XX, pero partiremos de la historia mexicana de fines del siglo XIX para obtener una visión retrospectiva de sus orígenes. Analizaremos la evolución temática de las obras de los “tres grandes” en ese período, para descubrir los aspectos temáticos de la estética muralista que la vinculan con el pensamiento utópico y milenarista, a través de sus símbolos para ubicar sus vínculos mitológicos y con la “historia mitificada”. En nuestro estudio incluiremos las visiones subjetivas de sus protagonistas y los análisis críticos de los observadores del movimiento.

En esta sección hemos considerado tres ejes principales: en primer lugar la génesis histórica del muralismo mexicano y las corrientes políticas, sociales, e ideológicas que confluyen en su aparición; en segundo lugar, las tendencias artístico-pictóricas que dan al movimiento sus matices propios, y a partir de las cuales se alimenta el concepto del arte muralista como arte público, monumental e integral; y finalmente, la identificación de los diversos aspectos vinculados con la utopía y el milenarismo presentes tanto en las condiciones ambientales o externas que rodean al movimiento, como en los aspectos internos – teoría y praxis- que caracterizan la estructura íntima de las obras murales mexicanas.

En esta aproximación al muralismo mexicano hemos considerado a los autores representativos del movimiento como sujetos conscientes que manifiestan exteriormente una voluntad de forma con una intencionalidad expresiva a través del uso de los símbolos como medio para materializar ideas y conceptos que modelan formas de pensamiento determinados. Por ello hemos considerado sus opiniones, principios, postulados y afirmaciones –sobre todo respecto a sus propias realizaciones- como parte de una estructura integrada tanto por la obra como por la mentalidad creadora que intenta verse reflejada a través de ella. En este contexto la crítica tanto contemporánea como extemporánea a la obra y al autor, adquiere un valor relevante pero secundario, pues con frecuencia el juicio histórico y ético que se ha realizado

respecto al muralismo mexicano –salvo excepciones- limita la visión de los aspectos estructurales de la mentalidad que se manifiesta a través del mural y que queremos estudiar en este trabajo.

Nos interesa también reconocer ciertas etapas en el desenvolvimiento de la temática muralista, en las cuales adquieren importancia distintas unidades de significado que tiene relación tanto con el mito como con la historia o la modernidad. En esas unidades – que nos interesan para reconstruir el contexto- constatamos tanto las coyunturas a las que se vieron circunscritos los temas de las obras muralistas – como elemento de cambio- así como la persistencia de esencias propias de la estética expresiva del mural mexicano, su insistencia por integrar de un modo u otro una mentalidad mítica y cosmogónica con realidades diversas y disímiles entre sí como la historia de América, las luchas sociales del período o las preocupaciones de proceso político social mexicano de principios de siglo XX.

En esa continuidad de la obra muralista se revelarían formas atávicas re-actualizadas de pensamiento mítico que forman parte del imaginario utópico y milenarista, que configuran un texto alternativo a la realidad común, caótica y cotidiana. Esta “otra realidad”, compuesta fundamentalmente de significados simbólicos, es reflejo del mundo interno de sus creadores, de su tensión con las fuerzas externas o ambientales que se producen en la sociedad que los cobija. La realidad reflejada en el espacio pictórico de los murales se presenta fundamentalmente como un mundo contradictorio, en conflicto permanente, que no tiene necesariamente una salida o una resolución dentro del propio cuadro-mural, aunque como arte público tenga pretensiones comunicacionales, doctrinales o ideológicas. Ante todo, el arte mexicano es fundamentalmente “expresión”, lo que implica sacar, dar salida o canalizar significados o valores que revelan un interior en el que el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas es permanente, desarrollándose en el tiempo y el espacio; estos parámetros son importantes para definir que tipo de mentalidad es la que se expresa a través de las formas estéticas en forma transversal a los estilos, así como para distinguir diferencias entre los artistas individuales.

1 La historia mexicana: revolución y utopía

El arte muralista mexicano está indisolublemente ligado a la historia mexicana de las primeras décadas del siglo XX, y puede ser considerado a la vez como reflejo y producto de los profundos cambios políticos y sociales que produjo la Revolución Mexicana, proceso histórico que da forma a la historia y la sociedad moderna de ese país desde 1910. A través de los cambios estructurales impulsados por la Revolución, México ingresa en la modernidad a comienzos del siglo XX; dicho cambio se traduce en modificaciones radicales no sólo a las estructuras del poder político, sino a la forma de organización y distribución del poder en la sociedad, heredadas del pasado colonial español y de la burguesía que lideró los movimientos independentistas y nacionalistas durante el siglo XIX. Al mismo tiempo, entre los elementos de continuidad, percibimos que el cambio trae de regreso la realidad social del México profundo, en una reactualización del pasado colonial e indígena, marginado por los intentos modernizadores del liberalismo en el transcurso del siglo XIX.

En el período inmediatamente anterior a la Revolución, cuando surge el muralismo, una prolongada dictadura encabezada por el general Porfirio Díaz desde 1876, llegaba a su fin con su derrocamiento luego de treinta y tres años. La dictadura de Díaz se había iniciado como una prolongación autoritaria de la Reforma Liberal a mediados del siglo XIX, con la cual México intentaba poner en práctica un nuevo régimen constitucionalista, basado en la carta fundamental de 1857, y en las leyes de reforma impulsadas por Benito Juárez, estadista de origen mestizo imbuido en la causa liberal.

1.1 México en el siglo XIX

Desde su independencia de España, en 1821, México había intentado darse un régimen de gobierno estable que le permitiese recomponer la disgregación iniciada por la misma emancipación de la metrópoli. En sus comienzos el movimiento fue dirigido por la acción de los sacerdotes criollos Manuel Hidalgo y José María Morelos, quienes lideraron las revueltas indígenas y campesinas que iniciaron el movimiento contra el imperio español. Estas revueltas, de eminente carácter social, marcaron una gran diferencia con respecto a los movimientos independentistas del resto de la América

Hispana: “La guerra de Independencia fue una guerra de clases y no se comprenderá bien su carácter si se ignora que, a diferencia de lo ocurrido en Sudamérica, fue una revolución agraria en gestación”¹⁵⁷

Este rasgo tuvo como efecto que una parte de la elite oligárquica tradicional de México, de raigambre colonial, reaccionara buscando alternativas políticas similares al régimen monarquista colonial para protegerse, como la tentativa de transformar a México en un Imperio, mientras que los sectores liberales buscaron instaurar directamente un régimen republicano constitucional. La causa de los liberales se relacionaba también con la reforma social, la eliminación de los privilegios coloniales, la modernización económica y el fortalecimiento del estado-nación.

Para Octavio Paz, la reforma liberal, junto con terminar o consumir la independencia mexicana, impulsa un proyecto de refundación nacional que “le otorga su verdadera significación, pues plantea el examen de las bases mismas de la sociedad mexicana y de los supuestos históricos y filosóficos en que se apoyaba. Ese examen concluye en una triple negación: la de la herencia española, la del pasado indígena y la del catolicismo”¹⁵⁸

La idea liberal puesta en práctica era la de una nación que debía transformarse de raíz social, cultural, política y económicamente para integrarse a la modernidad en auge de la segunda mitad del siglo XIX. Al igual que en otras naciones americanas en el período, todo lo vinculado al pasado colonial era visto como una rémora cultural que impedía el progreso del país, tomando como medida y ejemplo cercano la gran expansión territorial y el enorme desarrollo material que los Estados Unidos habían alcanzado desde su independencia un siglo antes. En América Hispana en cambio, para esta perspectiva, la independencia había tenido un efecto adverso pues había continuado la disgregación, la inestabilidad política y el atraso económico.

Estas condiciones especiales y precarias de desarrollo latinoamericano, fueron el campo propicio para el surgimiento iniciativas utópicas de cualquier signo, resumidas en la idea de que “todo esta por hacer”. Según Octavio Paz, “América no es tanto una tradición que continuar como un futuro que realizar. Proyecto y utopía son inseparables

¹⁵⁷ PAZ, Octavio. “El peregrino en su patria: Historia y política de México” vol. 1 México; Fondo de Cultura Económica, 1989. En: Obras completas Tomo p.194

¹⁵⁸ Idem op. cit. p.196

del pensamiento hispanoamericano, desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días”¹⁵⁹. A esta tendencia se oponían los sectores que consideraban la realidad post-independencia como la realización de su propio proyecto político social. De ello da cuenta el enfrentamiento político-ideológico permanente tras la independencia americana entre una tendencia liberal y utópica, “que concibe a la América española como un todo unitario, asamblea de naciones libres” y otra tendencia conservadora, “que rompe lazos con la metrópoli sólo para acelerar el proceso de dispersión del Imperio”¹⁶⁰

A juicio de Octavio Paz, tanto en América como en México las clases dirigentes no fueron capaces de configurar una sociedad moderna, consolidándose más bien como herederos del viejo orden estamentario español, de ahí que la reforma social siempre fuese un tema no resuelto en la mayor parte de las naciones americanas. Por otra parte las oligarquías nativas - propiciaron la desintegración del imperio español en una multitud de repúblicas pequeñas, sin un claro asidero en una realidad histórica o nacional: “Así las nuevas repúblicas fueron inventadas por necesidades políticas y militares del momento, no porque expresasen una real particularidad histórica. Los ‘rasgos nacionales’ se fueron formando más tarde; en muchos casos, no son sino consecuencia de la prédica nacionalista de los gobiernos”¹⁶¹. Entre estas tendencias contrapuestas, los proyectos modernizadores topaban con la carencia de una auténtica base nacional que superara en importancia las diferencias coyunturales entre intereses contrapuestos al interior de las elites.

La incapacidad de la clase dirigente de hacer realidad un proyecto fundacional en Iberoamérica se refleja en el relativo fracaso de la reforma liberal en el propio México; en efecto, ésta no impulsa la formación de una renovada clase dirigente liberal, sino, por el contrario, acentúa el carácter feudal de la sociedad mexicana, promoviendo la redistribución de las tierras eclesiásticas e indígenas “en provecho de un grupo de especuladores que constituiría la aristocracia del nuevo régimen. Surge así una nueva casta latifundista”¹⁶². Este grupo de propietarios fue la base de apoyo social del régimen de Porfirio Díaz, quien había sido parte de los ejércitos constitucionalistas de

¹⁵⁹ Idem op. cit. p.190

¹⁶⁰ Idem op. cit. p.191

¹⁶¹ Idem op. cit. p.192

¹⁶² Idem op. cit. p.200

Juárez.

A pesar de que la dictadura de Díaz organizó el país, estimuló el comercio y la construcción de ferrocarriles y las primeras industrias modernas en México, todo lo cual se encontraba en el proyecto liberal, Díaz fomentó la consolidación social y política de una minoría en contra de la mayoría al apoyar la concentración de la propiedad agrícola del país, y a los capitales ingleses y norteamericanos a quienes entregó amplias concesiones en la explotación de los recursos minerales y energéticos del país. Para el porfirismo esta doble base era el sustento de su idea desarrollista, que relacionaba el liberalismo económico con un régimen políticamente autoritario, que tenía en la persona del dictador su eje central:

“El gobierno de Díaz se caracterizó por el esfuerzo concertado de introducir de lleno al país al siglo XX. Para ello, Díaz estimuló una gran inversión extranjera en México, la cual se alimentaba de un veneno de mano de obra barata y sumisa. Como resultado, extensiones significativas de la tierra agrícola mexicana, así como un gran sector de la infraestructura económica e industrial del país cayeron bajo el control o la injerencia de propietarios, empresarios y especuladores extranjeros.”¹⁶³

El régimen porfirista se inspiraba en las ideas de un grupo de intelectuales positivistas, quienes actuando como burócratas estatales asesoraban las políticas del gobierno alimentándose de las premisas de un “darwinismo social”. Este grupo, “conocido como los *científicos*... llegó a ser la columna vertebral ideológica del régimen, cuyo lema era ‘orden y progreso’. Pero orden era sinónimo de opresión y progreso de bienestar de unos cuantos a costa de una población rural flagelada por la pobreza.”¹⁶⁴ El contrasentido que esto contenía era que, queriendo constituir una verdadera burguesía liberal y republicana, el régimen de Díaz fomentó una nueva casta minoritaria que actuó como la aristocracia colonial.

En este sentido el régimen cayó en la impostura de tomar de liberalismo sólo aquello que le convenía para justificar el status quo imperante; el régimen “se esfuerza

¹⁶³ ROCHFORD, Desmond. “Pintura Social mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros” (s.e) México; Editorial Limusa, 1997 p.11

¹⁶⁴ Idem. op. cit. pp. 11-12

por creer, por hacer suyas las ideas adoptadas. Simula en todos los sentidos de la palabra”¹⁶⁵. La inautenticidad se transforma en una forma de evitar el reconocimiento del verdadero fondo histórico y cultural del país, y en el discurso oficial se muestra como expresión de esa “mala conciencia” imperante revelando el oculto deseo de querer “ser otro”. En consecuencia el espíritu original de la Reforma, “el gran proyecto histórico mediante el cual México se fundaba a sí mismo como una nación destinada a realizarse en ciertas verdades universales, queda reducida a sueño y utopía”¹⁶⁶.

1.2 La Revolución

Hacia principios del siglo XX una nueva clase media y grupos de intelectuales descontentos con el régimen vieron en su debilitamiento a principios del siglo XX la oportunidad histórica de cumplir por fin el programa liberal, aglutinándose en círculos como “El Ateneo”, en los cuales manifestaban las ideas críticas que preceden al inicio de la Revolución. Uno de esos intelectuales de clase media, Francisco Madero, propicia la caída del régimen a través del movimiento anti-reelección, promoviendo el sufragio directo como primer paso hacia la democratización. En esta etapa inicial “la Revolución se muestra como una exigencia de verdad y limpieza en los métodos democráticos, según se ve en el Plan de San Luis”¹⁶⁷. El triunfo de Madero en 1911 señala el fin del régimen de Porfirio Díaz y el inicio de la lucha con la burguesía porfirista, que en concomitancia con los Estados Unidos, propicia el asesinato del presidente Madero en 1913 y la imposición del general Victoriano Huerta como dictador.

La Revolución entró en una fase nueva con el traspaso del mando del país al general Victoriano Huerta en 1914; a partir de este momento de inicia una guerra generalizada, liderada por el caudillo principal, Venustiano Carranza, y las fuerzas rebeldes de Francisco Villa en el norte, Álvaro Obregón en el noroeste y Emiliano Zapata en el sur agrario: “No había ningún acuerdo que ligara a los revolucionarios. Había solamente un enemigo en común Huerta- y un impulso común por obtener un lugar satisfactorio en la vida. Además, a medida que la ola revolucionaria comenzaba a

¹⁶⁵ PAZ, Octavio. op cit. p.204

¹⁶⁶ Idem op.cit. p.204

¹⁶⁷ PAZ, Octavio. op cit. p.207

avanzar –‘Muerte a Huerta, abajo los extranjeros, México para los mexicanos- se revelaban también un conjunto no articulado de odios comunes’¹⁶⁸.

El surgimiento de caudillos como Emiliano Zapata en el sur, quien dirige un poderoso levantamiento de campesinos, supone a entrada de un nuevos actores en escena: indígenas y campesinos. Zapata propone como alternativa su propio programa, conocido como Plan de Ayala, que bajo el conocido lema “Tierra y Libertad”, proponía un reparto masivo de las tierras entre los campesinos, el cual “no significaba una adquisición gradual de estas cosas en el futuro; significaba tierra y libertad ahora mismo por medio de una acción directa”¹⁶⁹.

El despertar revolucionario de las masas campesinas no estaba previsto por la elite liberal que inició la insurrección contra Díaz. Tras el levantamiento de Zapata y los campesinos se despertaría el deseo popular de revertir una situación de injusticia originada en el siglo XVIII –la servidumbre rural y la propiedad concentrada de la tierra en pocas manos- y que se había agudizado durante la dictadura: “Los campesinos mexicanos hacen la Revolución no solamente para obtener mejores condiciones de vida, sino para recuperar las tierras que en el transcurso de la Colonia y del siglo XIX les habían arrebatado encomenderos y latifundistas”¹⁷⁰. El Plan de Ayala venía a hacer justicia al reponer las tierras comunitarias de los campesinos –los antiguos *callpullis* indígenas-, que habían sido protegidos durante gran parte de la Colonia por las Leyes de Indias- mediante un reparto de títulos recuperados, esta vez, a la fuerza.

Según Octavio Paz la revolución mexicana no adscribe a ningún conjunto organizado de ideas, es decir, no obedece a ninguna ideología: lo único que aglutina a los rebeldes mexicanos es el rechazo al presidente nominado, a la intervención norteamericana -preocupada por sus intereses petroleros en la costa del Golfo de México-, y un difuso nacionalismo que más bien era una reacción contra el gigante Estados Unidos, visto como amenaza real a la soberanía del país. Esta falta de ideología y programa convierte a la revolución mexicana en una revolución totalmente diferente a las venideras durante el siglo XX, peculiaridad que, según Paz, “le otorga originalidad y autenticidad populares. De ahí provienen su grandeza y sus

¹⁶⁸ BRENNER, Anita op.cit. p.44

¹⁶⁹ BRENNER, Anita. “La revolución en blanco y negro: la historia de la revolución mexicana entre 1910 y 1942” 1ª ed. en español. México; Fondo de Cultura Económica, 1985. p.43

¹⁷⁰ PAZ, Octavio. op cit. p.212

debilidades”¹⁷¹.

Por espacio de cinco años –entre 1914 y 1919- México se convirtió en el escenario de una extendida guerra de guerrillas, duelos entre los distintos grupos en lucha liderados por sus respectivos caudillos, cada uno con un estilo propio para luchar, que era “una proyección del tipo de vida diaria de cada región”¹⁷². Los rigores y precariedades de la guerra civil se impusieron sobre los distintos grupos de la población, distribuida entre los diferentes bandos en lucha: “El campo de batalla estaba en todos lados y cada habitante llegó a acostumbrarse a vivir provisionalmente, a estar listo para migrar con rapidez en la retaguardia de un ejército o huyendo de otro, para obtener comida.”¹⁷³.

Derrocado Huerta, en 1915, el duelo militar decisivo se estableció entre Obregón y Villa, y se decidió finalmente a favor del primero y permitió a Venustiano Carranza ocupar el poder. Durante el mandato de Carranza se produce el acuerdo de 1917, entre los distintos bandos en pugna, lo que permitió elaborar una Constitución. Obregón lidera el grupo constitucionalista y despliega sus habilidades como político, obligando a Carranza a aceptar la incorporación de las organizaciones obreras urbanas a la lucha armada, y en consecuencia, a aprobar leyes sociales sobre salarios, horarios de trabajo, propiedad de la tierra, educación laica y estatal, que son incorporadas a la Constitución: “Obregón liberó la fuerza que estaba debajo de la lucha por el poder y poco a poco la guerra fue dejando de ser una lucha por el botín y la emoción para recalcar las bases de una vida mejor de trabajo.”¹⁷⁴. También estableció la nacionalización de los recursos energéticos. Además de las medidas sociales, la Constitución configuró para la organización del Estado los parámetros básicos de un estado liberal, con una democracia representativa con división de poderes y un gobierno federal.

Reflejando la tensión interna de la Revolución, el diseño de esta constitución acoge casi en una misma proporción medidas que podrían considerarse como propias de un estado liberal –como las libertades de creencia y de trabajo- junto con medidas

¹⁷¹ PAZ, Octavio. op cit. p.207

¹⁷² BRENNER, Anita op.cit. p.50

¹⁷³ Idem

¹⁷⁴ Idem op.cit. p.52

propias de un estado socialista, tendientes a resguardar los derechos de los trabajadores y campesinos: “Cada artículo que ataca o limita los intereses estatuidos establece al mismo tiempo protecciones. La Constitución es entonces un documento de Jano (que ve el pasado y el porvenir) que destila en palabras las luchas del congreso que lo escribió.”¹⁷⁵. Con este diseño, depende de los énfasis aplicados por los distintos gobiernos la orientación hacia alguno de los extremos políticos, el resultado de su aplicación a la realidad social, con la única salvaguarda de impedir un retorno al traumático pasado pre-revolucionario.

La Constitución de 1917 significaría— visto desde un punto de vista de largo plazo— la consumación teórica del ideal liberal del siglo XIX, pero manifiesta igualmente la incapacidad de la Revolución de elaborar un paradigma propio más acorde con la herencia cultural e histórica del país; en esta perspectiva Octavio Paz señala que la misma falta de ideología produjo que la revolución no tuviese “ más remedio que hacer suyo el programa de los liberales, aunque con ciertas modificaciones. La adopción del esquema de los liberales fue consecuencia de la falta de ideas de los revolucionarios.”¹⁷⁶

Para Octavio Paz, una de las mayores originalidades de la Revolución se encuentra en el radicalismo de la sublevación agraria, representada principalmente por el caudillismo de Zapata.. El zapatismo, al rescatar la forma precolombina de organización de propiedad comunitaria de la tierra —el *calpulli*—, no sólo reivindicaba la “parte válida de la tradición colonial sino que afirmaba que toda construcción política de veras fecunda debería partir de la porción más antigua, estable y duradera de nuestra nación, el pasado indígena”¹⁷⁷

El movimiento agrarista recoge el pasado negado por los paradigmas teóricos del siglo XIX. Por otro lado reconoce la existencia de una realidad presente vinculada a ese pasado, una verdad ancestral que buscaba expresarse y romper con los esquemas políticos tanto conservadores como liberales. El ambiente generado por la revolución permitió que los grupos sociales que componían la base olvidada por los afanes

¹⁷⁵ Idem op.cit. pp.54-55

¹⁷⁶ PAZ, Octavio. op.cit. p.217

¹⁷⁷ Idem. op.cit. p.215

modernizadores, saliese a la superficie y reclamara no sólo el lugar que tenía antaño bajo la relativa protección del sistema colonial, sino que fuese más allá ahora que había ejercitado por primera vez el poder en igualdad de condiciones:

“Los mundos separados de los indios y de los blancos, del amo y del siervo, de la ciudad y la parcela de maíz, que habían integrado a México desde la Conquista, se habían mezclado violentamente y al mayor parte conocía ahora algo que nunca antes había sentido: su poder. Habían comenzado sin nada y se habían abierto paso luchando hasta una victoria indisputada. Habían roto el yugo ellos mismos y ahora todas las cosas buenas de la vida de México serían suyas, comenzando de inmediato, pues ¿Qué otra cosa era la Revolución?”¹⁷⁸

Paz reconoce en estos aspectos del movimiento revolucionario la realización de un *leitmotiv* que asocia la historia con el mito: el regreso a la “edad dorada” de los tiempos originales, común a todas las revoluciones, en las que se vuelve a un estado social que “permitía a los hombres realizarse y expresarse. Esa edad prefigura y profetiza la nueva que el revolucionario se propone crear. Casi siempre la utopía supone la previa existencia, en un pasado remoto, de una ‘edad de oro’ que justifica y hace viable la acción revolucionaria”¹⁷⁹.

Este regreso al pasado presupone de alguna manera el tema arquetípico del regreso a la Madre, que se puede advertir asimismo en la proclama zapatista de ‘Tierra y Libertad’, donde la tierra representa el regreso a la Madre: “Vuelta a la tradición, reanudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y una vuelta a la madre. Y por eso, también es una fiesta...como las fiestas populares, la Revolución es un exceso y un gasto, un llegar a los extremos, un estallido de alegría y desamparo.”¹⁸⁰.

El tema histórico permanente en el México independiente es el enfrentamiento consigo mismo. La ilusión de liberalismo como receta para el encuentro se desvirtúa con la dictadura porfiriana y termina por caer con la revolución. Sin embargo el deseo

¹⁷⁸ BRENNER, Anita op.cit. p.49

¹⁷⁹ PAZ, Octavio. op.cit. p.215

¹⁸⁰ Idem.. op.cit. p.220

utópico básico permanece vigente en la búsqueda de un paradigma social que satisfaga esas ansias de realización. Los mexicanos del siglo XX, en su búsqueda de una filosofía particular, terminaron mezclando elementos tanto modernos como antiguos, como liberalismo, socialismo, agrarismo colonial, industrialismo, y nacionalismo, todos los cuales se acomodan pragmáticamente a la realidad mexicana sin ser expresiones auténticas del pensamiento del país.

Esta búsqueda intensa de lo nacional, como aquella esencia definitivamente identificatoria y pura de la mexicanidad, se convertiría en la obsesión cultural del país durante los años 20', como parte del proceso de autodescubrimiento iniciado con la Revolución. En esta exploración el pasado histórico y la mezcla de culturas adquirieron renovada importancia como fuente posible de esa esencia definitoria de lo mexicano, búsqueda que se configura en objetivo nacional a partir del primer gobierno revolucionario que se logra consolidar al inicio de la década del veinte.

En efecto, tras el derrocamiento de Carranza, el gobierno de Álvaro Obregón se inicia en 1920 con una pacificación general en el país, y con las primeras medidas para implementar el proyecto contenido en la constitución de 1917. Se genera una ambiente positivo, constructivo, libre, donde lo que importa es la materialización de los sueños sociales largamente postergados por la dictadura y la guerra:

“La gente joven veía su futuro a través de puertas abiertas. Había un sentido de fuerza liberada: mucho trabajo por hacer, todo se estaba iniciando, libertad de acción para que cualquiera se abriera camino con tanta independencia en la paz como en la guerra de guerrillas. Habría lugar para que todos pudieran ser útiles con dignidad, pudieran aprender, construir, ser libres. Las desigualdades, las injusticias, las pobrezas impotentes del pasado ahora ya no podían seguirse aceptando, y tendrían que ser destruidas irreverentemente.”¹⁸¹

El gobierno de Obregón se estructura en torno a unas cuantas secretarías de importancia estratégica, mientras las restantes son repartidas entre los generales revolucionarios, entre civiles con estudios y experticia en temas específicos, generalmente hombres de clase media entusiastas e idealistas. Entre los nuevos

¹⁸¹ BRENNER; Anita. op.cit. p.61

proyectos se encuentra la creación de una Secretaría de Educación Pública, que era vista como el germen de un cambio estructural fundamental para todas las realizaciones futuras, por lo tanto de la mayor relevancia.

La orientación del gobierno revolucionario hacia la formulación de una política cultural centrada en la realidad mexicana es alimentada por la fuerte influencia de los intelectuales que formaban parte de “El Ateneo”, entre los cuales destacan Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos, quienes “tomaron la ideología del Patriotismo Liberal y no sólo la transformaron en una idea de nacionalidad mexicana sino, hecho de igual importancia, en la base de una teoría del nacionalismo específicamente mexicano.”¹⁸². En este contexto de exaltación revolucionaria, la problemática de definir una “cultura nacional” se transformó en objetivo político e ideológico, apelando a la mitología que rodeaba el proceso de independencia y en cierta medida también al pasado colonial y a la tradición indígena.

1.3 La cosmovisión de Vasconcelos

El entusiasmo del período de Obregón se ve representado particularmente en la figura del filósofo y escritor mexicano José Vasconcelos, nombrado primero rector de la Universidad de México, en 1920, y un año más tarde ministro de la Secretaría de Educación Pública, creada bajo su auspicio. Los objetivos primordiales de Vasconcelos, como rector, serían crear las bases para un “ministerio con jurisdicción sobre la federación entera y capaz de coordinar a *escala nacional* la política educativa del gobierno; luego emprender una acción dirigida a la mayoría de la población, promover una educación *fundamentalmente popular*”¹⁸³.

Vasconcelos es el promotor de una educación pública y laica, orientada a toda la nación mexicana, con un énfasis en el rescate del carácter particular de la cultura popular del país; ese era, en resumen, el proyecto dirigido por Vasconcelos, entre los años 1921 y 1924: “Cuatro años de actividad incansable traducida en numerosas reformas, circulares, decretos, informes, artículos, discursos, conmemoraciones,

¹⁸² ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.15

¹⁸³ FELL, Claude. “José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario” México : Ediciones Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 p.18

debates acalorados en la cámara de diputados”¹⁸⁴

La parte más urgente del trabajo vinculado a mejorar la situación educacional y de salubridad de la población, pasa por la Secretaría. En el ambiente progresista generado por el gobierno de Obregón, se acogía cualquier idea o proyecto que pudiese significar una mejora en las condiciones de vida de los mexicanos: “La Secretaría de Educación, que ocupaba un convento acondicionado lleno de andamios de los muralistas, era el foro de la mayoría de los proyectos de interés humano que se tenían que realizar de inmediato.”¹⁸⁵

El ideario político de Vasconcelos se basaba en la noción de que la revolución social en el México independiente tiene como principal motivación “romper con el sistema de castas impuestas por el sistema colonial”¹⁸⁶, transformación estructura que debía realizarse a través de la erradicación del analfabetismo, la promoción y difusión de la cultura a través de la educación popular, la edición de libros a bajo costo y la promoción de eventos culturales masivos: “Durante la gestión de Vasconcelos se publicaron y distribuyeron libros y revistas por miles. A quienes con dificultad podían leer o escribir antes de la revolución se les brindó acceso al mundo de la literatura a través de sus programas de educación pública”¹⁸⁷.

Vasconcelos impulsa al mismo tiempo un plan nacional de salud y alimentación destinado a erradicar la desnutrición, pues no era posible la educación de pueblo sin solucionar el grave problema del hambre y las condiciones higiénicas de la población, planteamiento que refleja de alguna manera la filosofía que reconocía como su inspiración, una mixtura de las ideas de los idealistas griegos, desde Platón a Pitágoras.

Desde los años previos a la Revolución, estas ideas giraban en torno del exclusivo círculo de intelectuales que formaban parte de “El Ateneo”, grupo que era la antítesis doctrinaria al positivismo oficial. Relacionado con otros intelectuales americanos de la época, el Ateneo era un “movimiento de corte irracionalista, antipositivista y vitalista, que algunos investigadores, de acuerdo con la formulación de Francisco Romero, han considerado, a nuestro juicio incorrectamente, como uno de

¹⁸⁴ Idem. op.cit. p.79

¹⁸⁵ BRENNER, Anita. Op. cit. P.64

¹⁸⁶ FELL, Claude. op.c it. p.103

¹⁸⁷ ROCHFORD, Desmond.op. cit. p.21

los *fundadores* de la filosofía latinoamericana”¹⁸⁸.

Las acciones de Vasconcelos en el gobierno se basaban en los postulados filosóficos del Ateneo, que se situaban en la búsqueda de un pensamiento propiamente nacional. En él confluyen heterogéneas influencias, entre las cuales se encuentran los clásicos idealistas griegos, el gnosticismo pitagórico, la filosofía hindú, el nacionalismo, y el bolivarismo, con las cuales Vasconcelos aspiraba a construir su propio sistema: “La obra filosófica de Vasconcelos es ante todo un intento por constituir una especie de nuevo sistema filosófico con todos sus componentes necesarios como cualquier otra filosofía de envergadura y con todas las funciones propias: cosmovisional, humanista ideológica, práctico-educativa, pedagógica, ética, axiológica.”¹⁸⁹.

El núcleo de su sistema se hallaba en la filosofía griega clásica, entre el pitagorismo y el neoplatonismo. Una influencia notoria en su pensamiento la constituye Platón: “Es evidente que en toda la obra de Vasconcelos hay huellas evidentes muy latentes de Platón, a quien considera ‘el más grande filósofo de todos los tiempos’”¹⁹⁰. El ideal de la educación griega, que aspira a la formación del cuerpo y del alma en armonía, es para Vasconcelos es una función del espíritu que intenta expresar la existencia de un “ritmo” universal, reflejo simultáneo de la belleza como ideal estético y metafísico. Del pitagorismo Vasconcelos extrae la idea del conocimiento como una acción mística centrada en la contemplación de un ritmo o movimiento universal ‘regular e infinito’ de las cosas: “Es este ‘movimiento’, este ‘ritmo’ lo que interesa a Vasconcelos más que el descubrimiento de la ‘divina proporción’ o de la famosa ‘sección áurea’”¹⁹¹.

Esta estética es la que impulsa a Vasconcelos a ver la educación y el aprendizaje como un proceso esencialmente místico e iniciático, que tiene como verdadero eje la sabiduría –una comprensión intuitiva- más que el mero cultivo de destrezas intelectuales. En este proceso se integran las funciones corporales y sensoriales en ejercicios que estimulan la contemplación y la meditación como medios de aprendizaje. En este sentido adquirirían gran importancia las artes, principalmente la

¹⁸⁸ GUADARRAMA GONZÁLEZ, Pablo. “El monismo estético de José Vasconcelos” En: “José Martí y el humanismo en América Latina”.(s.e) Colombia; Edición del Convenio Andrés Bello. 2003. p.169

¹⁸⁹ Idem. op. cit. p. 187

¹⁹⁰ Idem. op. cit. p. 171

¹⁹¹ FELL, Claude. op.c it. p.369

música, la literatura y las artes plásticas, como vías de conocimiento intuitivo, directo y sensible de la realidad. Desde esta perspectiva “se puede decir que, para Vasconcelos, la cultura es menos la adquisición de conocimientos que la práctica de esos ‘ejercicios’ espirituales destinados a disciplinar el cuerpo y a elevar el alma”¹⁹². Para ello modeló actividades culturales públicas que combinaban recitales de poesía, literatura, música y danza, que en cierta manera son ceremonias iniciáticas cuya finalidad era ser “generadoras de *emociones*, que serán como los resortes secretos e imprevisibles de esa catarsis”¹⁹³.

Vasconcelos concibe la realización del ser social, el ser “en relación”, a través de la intuición del ritmo universal tras la búsqueda del ritmo personal, por medio de la acción artística: “Esta reinsertión rebasa los procesos de la experiencia y de la inteligencia y descansa sobre la ‘intuición de la belleza’”¹⁹⁴, el objeto supremo en la filosofía de Vasconcelos, llamada por esto “monismo estético”

Resalta significativamente en medio de esta filosofía de raigambre clásica, la idea acerca de la posición del hombre americano en el mundo. En su libro “La Raza Cósmica”, publicado en México en 1920, Vasconcelos expone una peculiar teoría acerca de la misión del mestizo sudamericano en la historia, complementada por su noción de América como la futura “tierra prometida”, y que está fuertemente relacionada con los mitos mesoamericanos de las “cinco edades” o “cinco soles” del desarrollo de la cosmovisión indígena, expresada en los códices y los libros sagrados mayas, como el Popol Vuh. Para Vasconcelos el mestizo americano es la “quinta raza”, la definitiva en el plan cósmico, pues reúne en sí todas los atributos de las otras (europeos, orientales, indígenas y africanos); como “raza” síntesis equivale en términos metafísicos a la “unidad primordial” recuperada en el espacio predestinado de América:

“En la América española ya no repetirá la Naturaleza uno de sus ensayos parciales, ya no será la raza de un solo color, de rasgos particulares....lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y la sangre de todas los pueblos y, por lo mismo, más capaz de

¹⁹² Idem. op.c it. p.372

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Idem. op.c it. p.376

verdadera fraternidad y de visión realmente universal”¹⁹⁵.

Esta visión de la historia como cosmogonía finalista o escatológica, Vasconcelos considera tres “períodos”, es decir, tres estados, que son, en orden jerárquico y ascendente, el material o guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético, donde se ubican la búsqueda de la armonía y el ritmo universal: “la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón que explica pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence.”¹⁹⁶. Finalmente la quinta raza es el pueblo elegido, pues es la más apta para el estadio “estético” por el desarrollo de su intuición: “Por fortuna, tal don necesario a la quinta raza, la posee en grado subido la gente mestiza del continente iberoamericano gente para quien la belleza es la mayor razón de toda cosa”¹⁹⁷.

Vasconcelos concibe como escenario profético, por supuesto, la América mestiza: “En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes”¹⁹⁸. Su opción nacionalista mexicana, no puede ser un patriotismo estrecho: es más bien americanista, o si se prefiere, perfectamente bolivariana, pues prefiere buscar los cimientos de la cultura mexicana en aquello que comparte con toda América Latina, esto es, en la cultura precolombina y en la herencia cristiana, española y latina (grecorromana) que la compone.

Vasconcelos consideraba que el proceso revolucionario era, de alguna forma, una suerte de camino de perfeccionamiento o transformación espiritual: “Siguiendo las ideas del pensamiento hindú y de Plotino, parte del criterio de que todas las cosas que existen en el mundo se van depurando en un proceso permanente de perfeccionamiento hacia la divinidad”¹⁹⁹. A partir de idea mística aspira a ser un modelo ético para una nueva intelectualidad y para el servicio público: “La tarea del filósofo debe ser la combinación de lo profano con lo sagrado en la búsqueda de un camino

¹⁹⁵ VASCONCELOS, José. “La Raza Cósmica: misión de la raza iberoamericana” (s.e) París; Agencia Mundial del Libro, 192?.

p.18

¹⁹⁶ Idem. Op. cit. p.27

¹⁹⁷ Idem. op. cit. p. 38

¹⁹⁸ Idem. op. cit. p.15

¹⁹⁹ Idem.op. cit. p.176

que no lo facilitan ni las ciencias ni la política, ni la religión, ni el arte...la filosofía es una especie de integración de todos esos saberes, que debe plantearse la búsqueda de una especie de articulación para conformar un hombre superior, con una dimensión ética muy grande”²⁰⁰.

Los fundamentos doctrinales e ideológicos del pensamiento de Vasconcelos revelan una preocupación por la justicia, valor central en utopías y milenarismos, y por la libertad, pero subordinadas al principio más universal de la armonía. Su sentido místico del conocimiento como camino de sabiduría, llevada a la praxis colectiva en una política cultural dirigida en beneficio del hombre común, lo acercan más a las tradiciones religiosas y místicas que al racionalismo y las ideologías.

La visión de la historia como un camino de redención y sabiduría es el elemento que enlaza la experiencia del individuo con la humana global. Así América aparece como espacio predestinado para la realización del sueño utópico-mesiánico: el México revolucionario de los años 20 era para Vasconcelos un momento axial, una oportunidad histórica para realizar la sociedad perfecta, en otras palabras, la recuperación del paraíso perdido.

En este encendido ambiente idealista Vasconcelos convoca a un grupo de jóvenes pintores y artistas -quienes ya venían desarrollando algunas ideas renovadoras en el arte mexicano- para encargarles la ejecución de obras pictóricas no sólo para ornamentar antiguos edificios, sino para reflejar esta vasta y monumental cosmovisión fundacional, y así darle una imagen visual, una característica gráfica que representase al mismo tiempo el proceso histórico que vivía un país que quería recuperar su pasado y rescatar su identidad para construir su presente y su futuro.

²⁰⁰ Idem.op. cit. p.190

2 La etapa inicial del movimiento muralista

El muralismo se inicia con las comisiones encargadas por Vasconcelos a los pintores a principios de la década de 1920, sin embargo es producto también de una ruptura producida en las concepciones funcionales y estéticas sobre las artes plásticas surgida como reacción crítica al “academicismo” que caracterizó a la enseñanza y la creación pictórica neoclásica durante el período porfirista. Esta reacción se inició una década antes de la Revolución y tuvo como antecedentes el auge del arte popular mexicano a fines del siglo XIX y el surgimiento del arte moderno en Europa, particularmente la “Escuela de París”. Estos convergieron con los cambios históricos y culturales propiciados por la Revolución mexicana, que sirvió de recipiente para el cruce de ideales estéticos, doctrinales, ideológicos y cosmovisionales que acabaron por configurar una forma nueva de pintura.

Como hacer ver Desmond Rochfort (1994), el muralismo revela una imbricación muy cercana con la historia del país que le da origen, que este autor interpreta como la forma de expresión plástica de las vicisitudes de una sociedad en gestación abriéndose camino a la modernidad:

“La obra mural de Orozco, Rivera y Siqueiros se extiende por espacio de cinco décadas desde principios de los años 1920 hasta, en el caso de Siqueiros, principios de los años 1970. Durante este período México experimentó una enorme transformación, de una sociedad revolucionaria nacionalista semi analfabeta y en su mayoría rural a un país desarrollado, moderno y en gran medida industrializado. Los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros reflejan el desarrollo de una relación extraordinaria y presumiblemente única entre un movimiento artístico y una sociedad moderna del siglo XX”²⁰¹.

La mayor parte de las obras principales de movimiento muralista mexicano se distribuyen entre los pintores más representativos del movimiento, llamados los “tres grandes”: José Clemente Orozco (1883 -1949), David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974) y Diego Rivera (1886 -1957). No son, por cierto, los únicos representantes del

²⁰¹ ROCHFORT, Desmond. Op.cit. p.11

movimiento muralista; su protagonismo en el escenario de la pintura mexicana obedece a la difusión comercial de sus obras fuera del espacio mexicano, y la repercusión que generaron no sólo en el contexto de la pintura mundial, sino también en la estrecha relación entre las figuras personales de algunos de ellos con las tendencias ideológicas y los acontecimientos históricos de la primera mitad del siglo XX, relación que es particularmente especial en Rivera y en Siqueiros.

Hacia finales del siglo XIX la creación y la enseñanza del arte en México estaba dividida en dos grandes vertientes: la oficial, constituida por la “Real Academia de San Carlos”, institución que desde sus orígenes en 1780 abrazó el neoclasicismo dominante en la época, reemplazando la tradición barroca que se venía desarrollando en el arte colonial desde el siglo XVII, y la tradición de arte popular. Durante el siglo diecinueve, resistiendo a los cambios y revoluciones, la “Academia” se convirtió en el referente estético de la ascendente oligarquía burguesa cuyos paradigmas artísticos continuaron apegados a lo neoclásico.

La Academia entraría en crisis a medida que desde Europa llegaban una serie de movimientos revolucionarios en la plástica que terminarían por configurar el arte moderno, y que de alguna manera lograron influir a los pintores jóvenes mexicanos de fines de siglo. Jean Charlot (1898 -1979), francés naturalizado mexicano, quien tendría un papel en el surgimiento del muralismo, expresa con lenguaje vehemente –similar al que utilizaría Siqueiros más tarde- una crítica generalizada a las artes decimonónicas en 1923:

“El ACADEMISMO más corruptor predominó entre nosotros por cerca de un siglo, destruyendo todo esfuerzo superior de acción colectiva y racial: se importaron o se inventaron entonces los métodos pedagógicos académicos más absurdos ("la copia del yeso", "estudio de paños", "Academia de desnudo", "el sistema Pilot", etc., etc.), que nulificaban con rapidez increíble los temperamentos más dotados y los esfuerzos más enérgicos.”²⁰²

Como afirma Octavio Paz, “no frente a la Academia, sino al margen e ignorada

²⁰² CHARLOT, Jean. “El Movimiento actual de la pintura en México: El egoísmo individualista” (Artículo) México, 19 de julio de 1923. En: <http://www.hawaii.edu/jcf/Escritos/charlotescritos02.html>

por ella, hubo una tradición más popular y espontánea, compuesta por pintores que realizaron su obra en la provincia. Se les ha llamado, alternativamente, populares o regionales²⁰³. Estos artistas provinciales compartían el relativo aislamiento y tenían como modeo principal la cultura tradicional y las enseñanzas de las escuelas locales de arte, pequeñas academias o “un estudio en donde un maestro impartía las lecciones de dibujo, pintura y escultura. Era una tradición que venía de los siglos anteriores”²⁰⁴.

En la tradición del arte popular los temas eran frecuentemente escenas de la cotidianidad, retratos familiares o individuales hechos por encargo, fiestas y costumbres populares. El mayor representante de esta corriente fue el grabador mexicano José Guadalupe Posadas (1852-1913), quien a través de sus crónicas satíricas y dramáticas de la vida diaria mexicana, tratadas con el estilo de la caricatura, registraba las conductas de la época, los vicios y las virtudes, buscando expresar el pathos y la alegría del pueblo mexicano : “El arte de Posadas tiene orígenes humildes: los caricaturistas que ilustraban los periódicos mexicanos en el siglo XIX, influidos a su vez por los caricaturistas europeos, sobretudo los franceses. Muy pronto Posadas creó un estilo propio, enriquecido sin cesar con sorprendentes variaciones. ¿Cómo podría definirse su técnica? El mínimo de líneas y el máximo de expresividad. Así pues Posada pertenece, por derecho de nacimiento, a una manera que ha marcado el siglo XX: el expresionismo”²⁰⁵.

Las obras de Posadas revelan un tema transversal al arte mexicano tradicional desde los tiempos prehispánicos: la relación entre el ser humano y la muerte, vínculo que está representado de manera expresiva en la figura de la *Coatlícue*, la diosa azteca que representaba la dualidad de vida y muerte a través de lo terrenal y lo femenino. De esta especial consciencia de la muerte proviene la necesidad de expresar con intensidad el momento vital: “La palabra que le conviene al arte mesoamericano es *expresión*. Es una arte que *dice*, pero lo que dice o dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo”²⁰⁶.

²⁰³ PAZ, Octavio. “El Águila, el Jaguar y la Virgen” (Prólogo al Catálogo de la Exposición de arte de México Museo Metropolitano de Nueva York 1989) En: Obras completas Tomo VII, “Los privilegios de la vista II” (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 p.59

²⁰⁴ Idem op. cit. pp.59-60

²⁰⁵ Idem op. cit. 62

²⁰⁶ PAZ, Octavio. “EL Arte de México: materia y sentido” (Prólogo al catálogo de la exposición de arte mexicano de Madrid 1997) En: Obras completas Tomo 7, “Los privilegios de la vista II” (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 p.83

Para Octavio Paz la visión común generalizada sobre el muralismo como mero producto de la Revolución “es verdad, pero no toda la verdad”, puesto que los artistas que participan en él “se habían educado en las academias y escuelas del régimen anterior, pertenecían a la misma generación, habían pasado por experiencias similares y tenían propósitos y ambiciones semejantes”²⁰⁷. La reacción en contra del “academicismo” habría sido inspirada principalmente por el surgimiento del arte moderno en Europa, que posibilitó el surgimiento de una nueva actitud frente a la plástica popular: “..el muralismo mexicano fue también el resultado de otra revolución, no nacional, sino europea, no política sino estética: el movimiento del arte moderno...el arte moderno les abrió, literalmente, los ojos y les hizo ver con una mirada nueva el arte antiguo de México”²⁰⁸.

La dictadura de Porfirio Díaz había fortalecido en México a una clase de terratenientes ricos que ejerció el mecenazgo artístico, con la colaboración del gobierno, que “fomentó dentro de la tradición paternalista del Estado patrimonial español, las actividades artísticas”²⁰⁹. En ese ambiente se impusieron en la Academia las ideas estéticas que satisfacían el gusto de la oligarquía reinante y los asesores positivistas de la dictadura, que se inclinaba por un arte racionalista rígidamente imitativo de la realidad.

2.1. Los años de la Revolución

La Revolución proporcionó las condiciones necesarias para iniciar un redescubrimiento de la tradición mexicana, tanto colonial como indígena, aún presente en el arte popular. S diferencia de otras revoluciones modernas la mexicana ubicó lo novedoso en el pasado, en “el redescubrimiento de la patria y de sus artes y tradiciones populares: la palabra Revolución fue sinónimo de otra llena de resonancias religiosas: Resurrección”²¹⁰. La Revolución apuntó el deseo utópico hacia el corazón del pasado histórico y la tradición cultural del país, identificándola como la verdadera fuente original de lo mexicano.

Esta necesidad de recuperar del pasado se manifiesta en Rivera cuando se

²⁰⁷ PAZ, Octavio. “El Águila, el Jaguar y la Virgen” En: Obras Completas Tomo VII p.63

²⁰⁸ Idem. pp. 63-64

²⁰⁹ Idem. p.61

²¹⁰ Idem. p.63

encuentra en Europa, explorando la estética moderna: como declara en su autobiografía “cuanto más progresaba en las formas académicas europeas menos me gustaban y me sentía más inclinado a viejo arte mexicano”²¹¹. Asimismo, afirmaba su admiración por José Guadalupe Posada, a quien reconoce como maestro: “Fue él quien me reveló la belleza inherente a la gente mexicana, sus luchas y aspiraciones...y él fue quien me enseñó la suprema lección de todo arte: que nada puede expresarse si no es a través de la fuerza del sentimiento”²¹². José Clemente Orozco también recuerda la influencia directa que recibió de Posadas, pues estudiaba en la misma ciudad donde el grabador tenía su taller: “En la misma calle y a pocos pasos de la escuela, tenía Venegas Arroyo su imprenta en donde José Guadalupe Posada trabajaba sus famosos grabados”²¹³. El hecho de que los muralistas hayan hecho escuela en las academias locales, como el taller de Posadas, haya hecho la diferencia al momento de seguir un camino estético propio o entregarse a las tendencias renovadoras pero estandarizadas del arte europeo.

La importancia de Posadas es ser el precedente nacional de una nueva actitud que rompería el estricto academicismo; la revaloración del arte popular logra permear en las nuevas generaciones de artistas, cuando éstas tienen una mirada receptiva. Sin embargo no serían los pintores jóvenes de la generación de los “tres grandes” quienes articularían por primera vez una propuesta rupturista. Ese mérito corresponde, de acuerdo a lo expresado por los autores y a los propios muralistas, al pintor Gerardo Murillo (1875-1964), conocido también con el seudónimo de “Dr. Atl”²¹⁴. Este pintor y vulcanólogo de profesión, quien conocía el arte europeo clásico y moderno gracias a sus viajes por el viejo continente, sería la influencia temprana más decisiva en el grupo de artistas jóvenes de principios del siglo XX que formaban parte de la Academia, y en especial en Orozco, Rivera y Siqueiros: “La profunda influencia del Dr Atl sobre los pintores jóvenes de este período hace que su presencia sea un elemento inseparable de la historia del nacimiento del muralismo mexicano”²¹⁵.

²¹¹ RIVERA, Diego. “Diego Rivera: Mi arte, mi vida” 1ª ed. en español. México; Editorial Herrera, 1963 p.34

²¹² Idem. op. cit. p.36

²¹³ OROZCO, José Clemente. “Autobiografía” (s.e.) México; Ediciones occidente, 1945.p.9

²¹⁴ “Atl”, es un término náhuatl –idioma de los pueblos mexicas-que significa “agua”

²¹⁵ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.20

De acuerdo a Rivera, el Dr. Atl era “políticamente anarquista, un producto de la clase media descontenta”²¹⁶, un pintor y al mismo tiempo un activista social, una figura anómala en su época, pero que con su actitud crítica frente al régimen imperante marcaría la pauta de la futura alianza entre el arte y el compromiso político. Según Rivera “en 1904 Murillo Atl era la influencia dominante entre los jóvenes artistas aspirantes, que se hallaban descontentos con el academicismo”, y además el promotor directo del viaje del propio Rivera a España y a Francia, para conocer el arte contemporáneo”²¹⁷. Orozco también reconoce en Atl una influencia importante, el único artista que predicaba con entusiasmo acerca del arte monumental del Renacimiento, específicamente sobre los grandes murales del *Quattrocento*:

“Poco después encontré a Atl en la Academia; tenía ahí un estudio y asistía con nosotros a los talleres de pintura y de dibujo nocturno; mientras trabajábamos, él nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa y su vida en Roma; nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! ¡Los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misterioso como las pirámides faraónicas, y cuya técnica se había perdido por cuatrocientos años!”²¹⁸

Murillo *Atl* no sólo es un apologista de la pintura renacentista, sino que también preconiza una actitud de compromiso social y político uniendo al artista con la vocación pública destinada a la construcción de una nueva sociedad, conceptos que Atl adquiere también luego de sus viajes por Europa, principalmente del socialismo y nacionalismo italianos:

“Este pintor que hasta renegó de su nombre, Gerardo Murillo –tal vez por resultarle demasiado colonial-, cambiándolo por un apelativo injustificado, el de Doctor y un nombre azteca, Atl, que significa agua, revelando con ello que quería ser mexicano precolonial, volvió de Europa enardecido por la belleza de

²¹⁶ RIVERA, Diego. op. cit. p.40

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ OROZCO, José Clemente. Op. Cit. p.19

la pintura al fresco de los antiguos italiano. También venía inflamado por las teorías del socialista italiano Enrico Ferri. Una vez en su tierra preconizó lo monumental, la pintura al fresco, para sitios públicos, par ser disfrutada por todos, en contra de la pintura doméstica, del pequeño cuadrado de hogar. Despertó el amor por las Artes populares. Organizó a los obreros capitalinos en *batallones rojos*. Se preocupó de los materiales nuevos para pintar. Fue, en suma, un fermento revolucionario²¹⁹.

Siqueiros en sus escritos posteriores, pormenoriza con gran detalle las contribuciones del Dr. Atl a la conformación del nuevo paradigma pictórico; en una extensa lista de “se le debe”, Siqueiros enuncia las ideas de Atl que son el fermento inicial del muralismo: el “primer entusiasmo a favor de la pintura mural”; “la primera militancia política directa de los artistas de México en las filas de la Revolución –foco indiscutible del rencuentro de nuestras culturas nacionales”; la “admiración por el arte popular mexicano”; “la primera inconformidad con los materiales tradicionales”; “la primera inconformidad, en México, con las rutinas académicas de composición y perspectiva”; “un sistemático y permanente alejamiento de museísmo, del primitivismo, del retrospectivismo”; “una incuestionable persistencia en el espíritu de lo monumental”; y finalmente, “un sentido cosmogónico, panorámico si caben los términos, del paisaje”²²⁰.

Es la agitación impulsada por Atl en su taller nocturno, al cual asistían Orozco y Siqueiros, la que prepara el terreno para pasar de la crítica a la acción: “En aquellos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz del Doctor Atl, el agitador, empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un truco de comerciantes internacionales; que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquier otra. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y de los extranjeros, pero podíamos hacer tanto o más que ellos. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino”²²¹.

La revalorización de lo propio, el descubrimiento de la propia identidad, impulsó

²¹⁹ MORENO VILLA, José. “Lo mexicano en las artes plásticas”. México; Fondo de Cultura Económica, 1948 pp.45-46

²²⁰ SIQUEIROS, David Alfaro. “No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna”. México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945 pp.21-26

²²¹ OROZCO, José Clemente.op. cit. p.23

a los artistas a romper con el contexto local. La aparición en público de los discípulos del Dr. Atl se produce en la exposición organizada por el pintor anarquista en 1910 como repuesta a la exposición de arte español organizada por la dictadura para conmemorar el centenario del “Grito de Dolores”. En esta muestra alternativa los alumnos de la Academia expusieron sus propios trabajos para señalar el contrasentido que suponía exhibir arte español en la celebración de la independencia nacional. Sobre la exposición alternativa Orozco comenta que “fue de un éxito grandioso, completamente inesperado. La española era más formal y pomadosa, pero la nuestra con todo y ser improvisada, era más dinámica, más variada, de más ambición y sin ningunas pretensiones”²²².

Las ideas de los intelectuales del Ateneo de alguna manera estaban sincronizadas con la vocación espiritualista del Dr. Atl, y confluyeron en la admiración común por el arte público renacentista: “La admiración del Dr. Atl por los murales del renacimiento italiano se basaba no tanto en la noción de que representaban el modelo de un nuevo arte social sino que para él reflejaban su concepción de lo ‘espiritual’ en el arte”²²³. Vasconcelos tenía conocimiento de estas tendencias y del grupo del Dr. Atl, simpatizaba con sus ideas del arte público y cuando asume la Secretaría de Educación una de sus primeras iniciativas fue enviar a sus discípulos a estudiar el arte italiano: el movimiento sintonizaba perfectamente con la filosofía del Ateneo y particularmente con las ideas político-místicas de Vasconcelos.

El éxito de la primera exposición impulsó al Dr. Atl a organizar un Centro Artístico, cuyo objetivo será encontrar muros en los edificios públicos de la ciudad para realizar murales, proyecto que queda truncado por el estallido de las primeras revueltas revolucionarias en el mismo año 1910. Un año más tarde se produce una huelga general entre los alumnos, que pronto deriva en una manifestación política en contra del régimen de Díaz; los estudiantes “se oponen al realismo analítico y objetivo que en su opinión constituía un reflejo de la ideología gobernante prevaleciente del positivismo científico de la dictadura de Díaz.

²²² Idem op. cit. p.31

²²³ ROCHFORD, Desmond op.c it. p.18

Se oponían al arte producido en la Academia, el cual veían como un eco de esta filosofía, promoviendo en su lugar una visión del arte de carácter esencialmente espiritual y simbólico”²²⁴.

El estallido de la Revolución impone un largo paréntesis y proporciona la oportunidad para concretizar el compromiso del artista militante; en 1914 el Dr. Atl decide participar en el bando de Carranza, de quien recibe el nombramiento como director de la Academia de San Carlos, e invita a sus alumnos a unírsele: “La influencia de esta posición ideológica se hizo sentir con toda claridad cuando en 1914 persuadió a Siqueiros, Orozco y otros estudiantes de la Academia a unírsele en su apoyo a Carranza y al ejército constitucionalista en la evacuación de la ciudad, y a mudarse a la ciudad de Orizaba”²²⁵. En esa ciudad organizaron, con imprentas tomadas de la Academia, el periódico *La Vanguardia*, en el cual Orozco se inicia como caricaturista y Siqueiros colabora como corresponsal de guerra. En Orizaba también se instala la sede de la Casa de Obrero Mundial, organización de trabajadores con la que Álvaro Obregón había pactado su apoyo a la causa carrancista.

El activismo en Orizaba, entre 1914 y 1917, lleva a los pintores participar directamente en las alegrías y las violencias de la Revolución. Según Orozco, “la vida en Orizaba fue lo más ameno y divertido. Todos trabajábamos con entusiasmo. La población estaba muy animada: Músicas por todas partes”²²⁶. Pero no todo era fiesta; la revolución mostraba también su dimensión cruda y violenta: “Sin embargo, la tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los trenes eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos”²²⁷. La visión de las dos caras de la Revolución marcó profundamente a Orozco, y ello se manifestaría profusamente en sus posteriores trabajos.

²²⁴ Idem op. cit. p.17

²²⁵ Idem op. cit. p.20

²²⁶ OROZCO, José Clemente.op. cit. p.44

²²⁷ Idem op. Cit. p.55

El mismo Dr. Atl impulsa a Siqueiros a enrolarse en el ejército revolucionario, llegando ascender al grado de capitán. Desde su primer encuentro, en 1914, Siqueiros comienza a recibir el influjo directo de sus ideas: “En sus *memorias*, Siqueiros recordaría la influencia que ejercieron en él las ideas del Dr. Atl acerca del arte del renacimiento italiano, así como sus esfuerzos para introducir nuevos métodos de enseñanza”²²⁸. Siqueiros sería el tributario más estricto de los planteamientos teóricos del Dr. Atl, y en base a ellos definiría más tarde sus ideas acerca de una arte público con fines radicalmente más ideológicos en sus manifiestos de los años veinte.

Diego Rivera durante los años de la Revolución estuvo recorriendo Europa, principalmente España, Francia e Italia, donde recibió la influencia de las corrientes de la pintura moderna y de la Escuela de París, principalmente del impresionismo y del cubismo. De los tres muralistas fue quien poseía la mayor formación teórica y técnica, y fue el transmisor de las corrientes modernas en su grupo en México. En su paso por Europa pudo admirar el conjunto de las obras de los pintores españoles, italianos y flamencos: “Los maestros españoles hacia quienes me sentí más atraído eran Goya, Velásquez y EL Greco. También descubrí nuevos deleites en los maestros holandeses, flamencos e italianos, y en los primitivos castellanos, catalanes y aragoneses. Y me volví discípulo reverente de maestros imperecederos como Brueghel, Lucas Cranach, Hyeronimus Bosch y Pastinor”²²⁹.

Pero la predilección de Rivera fue el cubismo, con el cual toma contacto en París: “En 1914 había llegado a la fase cubista de mi desarrollo. Trabajé durante todo ese año y la primera mitad de 1914 en mis pinturas cubistas, porque todo lo relativo al movimiento me fascinaba y me intrigaba”²³⁰. Rivera declara sentirse atraído por la dimensión revolucionaria del cubismo, pues “rompió las formas que habían sido aceptadas durante siglos, y con los fragmentos procedió a crear nuevas formas, nuevos objetos, nuevos moldes y, finalmente nuevos mundos.”²³¹. Este acercamiento sería temporal, pues más tarde se sentiría más atraído por el cezannismo: “...es indudable que Diego no dejó el cubismo por la pintura social; tampoco se aventuró por

²²⁸ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.28

²²⁹ RIVERA, Diego. op. cit. p.43

²³⁰ Idem . op. cit. p. 81

²³¹ Idem

nuevos territorios: regresó a Cézanne²³². Hacia 1919, cuando regresa a México, Rivera no habría estado ni siquiera relativamente cercano al muralismo que se gestaba en México de la mano de Atl, Orozco y Siqueiros; el primer contacto sería recién en 1920, cuando recibió la comisión del gobierno para viajar a Italia a aprender del arte mural renacentista, auspiciado por el embajador mexicano en Francia, Alberto Pani: “En Italia Diego se enfrenta con los mosaicos bizantinos de Ravena medita la lección del *Quattrocento* y estudia a los maestros de Siena.”²³³.

Siqueiros también recibiría la misma comisión de estudiar el arte antiguo italiano. Entre 1919 y 1921 Siqueiros toma contacto con el arte moderno en Francia, donde recibe la influencia del pintor Léger, con quien comparte el hecho de haber sido un artista ex-combatiente: “Mientras que Siqueiros experimentó el combate en la revolución mexicana, Léger estuvo con el ejército francés durante la guerra europea de 1914-1918.”²³⁴. En esta etapa Siqueiros, al igual que Rivera, se siente atraído por Cézanne, de quien habría admirado una solidez y una realización moderna de la monumentalidad que el impresionismo había dispersado en fragmentos de luz y el cubismo en fragmentos de forma²³⁵, además de considerar los volúmenes geométricos como base estructural de la obra.

La siguiente influencia importante en Siqueiros habría sido el futurismo italiano, movimiento que admiró más profundamente incluso que el *Quattrocento*, y de éstos habría heredado la concepción del movimiento y la direccionalidad, además del interés por explorar la estética de las máquinas: “Su identificación con el interés de los futuristas en la descripción del movimiento, su preocupación por la estética de la máquina y el carácter a todas luces subversivo de sus manifiestos, anticipa gran parte de la obra, tanto teórica como práctica, que Siqueiros emprendería en los años 1930 cuando estableció los fundamentos de su estética radical.”²³⁶. De los muralistas italianos del Renacimiento se habría sentido más cercano a Masaccio, cuya pintura le habría demostrado la monumentalidad que el Dr. Atl admiraba del arte italiano.

En Europa Siqueiros y Rivera entablaron una relación que en las décadas

²³² PAZ, Octavio. “Re/visiones: La pintura mural” (Artículo) *En*: Obras completas Tomo 7, “Los privilegios de la vista II” (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 p.199

²³³ *Idem* op. cit. p.200

²³⁴ ROCHFORD, Desmond. *op. cit.* p.30

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ *Idem*

siguientes estaría plena de encuentros y desencuentros, polémicas, acusaciones e incluso agresiones. Pero a principios de los años 20 ambos compartían el estudio el arte italiano renacentista, y ciertamente las discusiones que mantuvieron en Europa, maduraron las ideas que servirían de base para el primer manifiesto llamado “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana: Influencias perjudiciales y nuevas tendencias”, que apareció en la revista española “Vida Americana” en 1921.

Por su parte Orozco había permanecido en México, colaborando estrechamente con el diario revolucionario del Dr. Atl. Por su extenso trabajo en los periódicos revolucionarios se lo consideraba más como caricaturista que como pintor, por lo cual estuvo a punto de quedar fuera de las comisiones encargadas por Vasconcelos.

El último pintor en unirse al grupo fue el pintor de origen francés Jean Charlot, quien llegó a México en 1921, que también recibió encargos del gobierno para pintar los muros de edificio de la Secretaría de Educación Pública, y al igual que Siqueiros y en colaboración con él, escribiría numerosos artículos acerca de la nueva pintura mexicana y sus postulados estético-sociales.

2.2 La pintura muralista en los años 20

En 1921 las circunstancias, los actores y los temas estaban preparados para dar el impulso inicial a la nueva pintura mexicana. La Revolución se había estabilizado e inauguraba una nueva coyuntura histórica, con políticas sociales y económicas conformes a una nueva Constitución que garantizaba el equilibrio entre los grupos sociales y promovía el desarrollo de la nación mexicana. Por su parte los artistas plásticos venían desarrollando un movimiento de renovación y búsqueda de lo propio que se consolidó en torno a los jóvenes seguidores del Dr. Atl. Todos estos elementos confluyeron en el programa de pintura mural que Vasconcelos, a cargo de la Secretaría de Educación Pública, inició en 1921 convocando a los principales exponentes de la nueva pintura:

“El programa de pintura mural de Vasconcelos comenzó invitando a los pintores Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma y al Dr. Atl, para que decoraran la antigua iglesia Jesuita de San Pedro y San Pablo.

Vasconcelos pensó acerca de la preparación de otros pintores que podrían trabajar en dicho programa, éstos eran Rivera y Siqueiros. Rivera estaba entonces en Europa y Siqueiros estaba en busca de él, bajo el apoyo de Vasconcelos. Ambos pintores viajaron a través de España e Italia donde, al tiempo que aprendieron las técnicas de los períodos pre- renacentista y renacentista, publicaron una proclama política para los pintores de América. Después de esto, regresaron a México para empezar el importante programa de pintura mural²³⁷.

José Clemente Orozco describe acertadamente este momento inicial: “La pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920, o sean veinte años²³⁸”.

El propósito de las primeras comisiones organizadas por Vasconcelos es cubrir las superficies de algunos importantes edificios públicos seleccionados por su valor patrimonial o simbólico; las primeras superficies son asignadas directamente por él desde su cargo en la Secretaría. La temática de los primeros murales guarda una relación directa con las ideas filosóficas del mecenas mexicano, y se inspiran en temas esencialmente cosmogónicos, bíblicos o religiosos, que derivan luego a obras con temas históricos y sociales, con orientaciones que reflejan las preocupaciones sociales y coyunturales que se apoderan de los muralistas a partir de 1924:

“Los murales pintados por Rivera, Orozco y Siqueiros durante dicha década se dividen en dos grupos. El primero lo constituyen las obras ordenadas por Vasconcelos y terminadas antes del final de su gestión en la Secretaría de Educación Pública en 1924, y que reflejan el marco ideológico y estético de su propia visión filosófica particular. El segundo grupo son obras –algunas de ellas encargadas por Vasconcelos e incluso realizadas durante su gestión en la

²³⁷ RIVERA MARIN, Guadalupe. “Política y arte de la Revolución mexicana” (Conferencia dictada en la Universidad Simon Fraser de Vancouver, BC, septiembre 1997) En: <http://www.vcn.bc.ca/spcw/gpemarin.htm>

²³⁸ OROZCO, José Clemente. o p. Cit. p.79

Secretaría-con temas y estilos que se apartaron de esa visión para crear un arte abiertamente didáctico, político y populista, con el que se asocia más comúnmente el movimiento mural mexicano”²³⁹.

La primera etapa del muralismo, entre 1921 y 1924, coincide con los años en que Vasconcelos permanece en la Secretaría de Educación Pública, y en las obras de los ‘tres grandes’ se plasmaron nítidamente las preocupaciones metafísicas de su especial filosofía. A través de la elección de temas cosmogónicos es posible reconocer la intención de Vasconcelos de vincular su trabajo como ministro con una praxis que podríamos calificar de simbólico-ritual; las obras pueden verse como acciones ceremoniales, concebidas para parte de la fundación de una nueva etapa -un nuevo México-, la tierra mestiza que toma conciencia de sí misma para convertirse en la tierra prometida del siglo XX. Por ello este período puede considerarse como “fundacional”, en cuanto son la instauración simbólica de una nueva realidad.

Esta intención fundacional toma del arquetipo del mito de origen su fundamento inspirativo, y encuentra en “La Creación”, el primer mural realizado a la encáustica por Diego Rivera, su expresión más completa. Los temas cosmogónicos se reflejaron también en la obra de Siqueiros, quien recibió el encargo de pintar los muros del Colegio Chico, donde realizó “Los Elementos” y “Los Mitos” en 1922, usando las mismas técnicas de Rivera. Orozco, por su parte, se integró más tardíamente al grupo con el encargo de pintar sus obras en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, donde también aborda los temas religioso-míticos con un estilo italianizante en su mural “La Maternidad”. La intención de significar o simbolizar un acto “creacional” no sólo se materializa en la elección de los temas, sino también en el deseo de dar al trabajo del artista un nuevo significado que lo proyectase hacia las tendencias dominantes del nuevo siglo.

La afortunada confluencia de los ideales y aperturas producidas por la Revolución con el influjo místico y filosófico de Vasconcelos y el movimiento renovador de la nueva generación de pintores, produjo una síntesis inédita cuyo producto no sería la sumatoria simple de sus factores: la presencia de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública aglutina y dota de orientación a lo que de otra manera posiblemente

²³⁹ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.33

hubiese sido un movimiento marginal. En otras palabras, el esfuerzo del Estado mexicano revolucionario puede entenderse como una manifestación colectiva del deseo utópico de crear una nueva sociedad involucrando una concepción de la obra de arte comprometida con el desarrollo espiritual de la nación.

El espacio de libertad originado por la carencia de un fundamento ideológico revolucionario, permitió una búsqueda heterogénea y ecléctica, donde la diversidad es la expresión del ser esencial que subyace a la creación, en este caso, “lo mestizo”: mezcla de elementos diversos, combinando el liberalismo nacionalista con el socialismo utópico y el anarquismo, la filosofía clásica con el indigenismo, las ideas del arte renacentista con el arte moderno y el arte popular. La novedad no radica en el origen de estos elementos, sino en la coexistencia en la que se impone un criterio universalista. Una de las observaciones de Octavio Paz al respecto es que el mural fue “una pintura social pero no ideológica, nacionalista y con tendencias que no sé si llamar populistas o humanitarias. Las mismas de la Revolución Mexicana, que no tuvo nunca la índole doctrinal y dogmática de las otras revoluciones de este siglo. De ahí que sea más pertinente hablar de inclinaciones y tendencias que de ideas y doctrinas”²⁴⁰.

Esta coexistencia permitió que los muralistas, aunque funcionarios del Estado, tuviesen la libertad necesaria para innovar siguiendo sus propias opiniones al tiempo que cumplían con las orientaciones filosóficas de Vasconcelos, en un acuerdo casi idílico entre artistas y Estado -propio de una auténtica república utópica-, que pudo sobrevivir a sus inspiradores. Con Vasconcelos en la Secretaría de Educación los pintores tuvieron libertad de creación en todo el proceso, algo que distingue al muralismo de otras formas de arte público, pues si bien en “su política artística se inspiró no sólo en el ejemplo de la gran pintura religiosa de la Edad Media y del Renacimiento, sino en el de Nueva España, sobretudo el del siglo XVI: en casi todos los conventos de esa época la pintura mural tiene un lugar de elección. Pero Vasconcelos, a diferencia de la Iglesia, dejó en libertad a los artistas”²⁴¹.

Este entusiasmo “desinteresado” impregna también la idea del artista como un hombre común situado en su contexto social e involucrado en las necesidades de su

²⁴⁰ PAZ, Octavio. “El Águila, el Jaguar y la Virgen” En: Obras Completas Tomo VII p.64

²⁴¹ PAZ, Octavio. “Re/visiones: La pintura mural” En: Obras completas Tomo VII. p.189

época. Los muralistas realizan sus primeras obras como obreros, vistiendo como obreros y recibiendo un salario, y formando equipos de trabajo, de acuerdo a la idea de arte colectivo del Dr. Atl, y en contraste con el estereotipo del artista solitario y bohemio de fines del siglo XIX: “Los pintores y los escultores de ahora serían hombre reacción, fuertes, sanos, instruidos; dispuestos a trabajar como buen obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y subieron a sus andamios...Liquidó toda una época de bohemia embrutecedora”²⁴². En el mismo sentido que Orozco, la historiadora Anita Brenner procura reflejar en todos sus matices este ambiente de entusiasmo y entrega personal a nuevos ideales sociales y estéticos desatados durante los primeros años del muralismo:

“Los pintores obtuvieron de la Secretaría de Educación contratos para pintar murales, cobrando la misma tarifa que los enlucidores, y se contoneaban en sus overoles sobre andamios astillosos, plasmando el significado de la revolución en los muros públicos, con las figuras tres veces mayores que su tamaño natural. Lo que pintaban no se parecía nada que hubiera echo antes cualquiera de ellos. Había algo que sentían hondamente y querían comunicarlo con fuerza. Los críticos extranjeros vieron el trabajo que se estaba realizando y dijeron asombrados que éste era el primer gran arte moderno de América”²⁴³.

Se pueden apreciar la falta de ideología en el hecho de que el propio discurso político-revolucionario quedó postergado en la primera elección de temas: “Los primeros murales de Orozco, iniciados en la Escuela Nacional preparatoria en 1923, mostraban las mismas contradicciones que los que pintaron antes Rivera y Siqueiros: imágenes creadas en medio del clima de optimismo revolucionario y fervor nacionalista, pero que reflejaban poco de ambos”²⁴⁴. Se podría decir que la Revolución actuaba como una matriz o receptáculo que acogió ideas o tendencias que superaban

²⁴² OROZCO, José Clemente. op. cit. p.85

²⁴³ BRENNER, Anita. Op. Cit. p.63

²⁴⁴ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.36

su alcance social o político, como el misticismo de Vasconcelos, pero mantenía con ellas una relación inspirativa a través de su particular ministro de educación.

Desde sus comienzos el muralismo reflejó el problema de definir cuál era la verdadera identidad nacional; la herencia cultural y artística indígena surgió entonces con fuerza como depositaria de la esencia cultural mexicana. Progresivamente fue tomando terreno una visión idealizada del pasado clásico mesoamericano y lo indígena, que nacía de la necesidad de recuperar un conocimiento perdido tras un siglo de indiferencia liberal y reivindicar a los descendientes de los pueblos originarios, muy presentes en la nación mexicana.

Vasconcelos fue un activo promotor del redescubrimiento del arte popular, y decididamente es él –además del Dr. Atl- quien impulsa a los muralistas a mirar en esa dirección: “...Vasconcelos también poseía identidad y creencias nacionalistas. Su deseo de enviar a Rivera a Tehuantepec en el sur de México a fines de 1922, con el objeto de familiarizarlo con su país después de una ausencia tan prolongada, se convirtió en la clave de los cambios que ocurrieron más tarde en la obra de Rivera. Tehuantepec resultó ser toda una revelación para el pintor, quien no conocía ninguna de las exóticas regiones del sur de México”²⁴⁵. El deseo de Vasconcelos es darle a su política cultural una impronta reivindicativa en favor de la población indígena: ...estaba firmemente decidido a utilizar la amplia reforma cultural iniciada por él, para apoyar la igualdad social y racial de la población india, proclamada en la Revolución, y a favorecer la integración cultural y la recuperación de una cultura mexicana propia, después de siglos de opresión católica-hispánica”²⁴⁶.

Resulta particularmente llamativo que algunos de los ejemplos más notables conservados hasta el presente de pintura mural se encuentran en las antiguas civilizaciones prehispánicas mexicanas: las pinturas murales en las ruinas de Teotihuacán, en la desértica meseta central mexicana y el famoso sitio maya de Bonampak, en la selva de Chiapas, no fueron descritos científicamente hasta la década de 1940.²⁴⁷ Sin embargo era conocido por los muralistas que los antiguos habitantes

²⁴⁵ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.34

²⁴⁶ KETTENMANN, Andrea. “Diego Rivera 1886-1957: un espíritu revolucionario en el arte moderno”. 2ª ed. Alemania; Editorial Taschen, 2003 p.23

²⁴⁷ El primero en informar sobre la Bonampak fue G.G Healey en 1946, fotógrafo quien dio a conocer su hallazgo al Instituto Nacional de Antropología de México y al Carnegie Institution de Washington.

de México practicaban algunas formas de pintura mural -similares al fresco europeo- porque posiblemente tenían noticias de las pinturas de Tepantitla, sitio arqueológico asociado a la cultura teotihuacana, e incluso acerca del uso de técnicas especiales que ocupaban el jugo del nopal –una especie de cactus muy abundante en México-, como aglutinante y fijador de pigmentos. Rivera habría obtenido parte de esa información de su padre, y había sido la justificación para adoptar el fresco: “Rivera abandonaría el uso del encausto a favor de la técnica al fresco que es más sencilla. Sin embargo, lo hizo sólo después de que Xavier Guerrero, su asistente en la creación de sus primeros paneles de la Secretaría de Educación entre 1923 y 1924, contribuyó a la creación de una técnica al fresco que su padre había empleado, al descubrir en visitas al sitio precolombino de Teotihuacan, que era similar a las técnicas usadas en la antigua sociedad tolteca”²⁴⁸.

Sin embargo, la pérdida de la tradición oral acerca de estas técnicas no permitió su aplicación satisfactoria a pesar de los experimentos realizados por Rivera, por lo que debió recurrirse simplemente a la técnica europea de pintura al fresco, que reemplazó a la encáustica. La búsqueda de una conexión con el arte de origen precolombino mexicano, a menos en cuanto a sus técnicas, constataba así la falta de una continuidad con la tradición indígena y revelaba también la gran ruptura o separación del México presente con el de sus antiguas civilizaciones.

El interés por vincular lo más estrechamente posible al muralismo con el pasado precolombino e indígena, se iría haciendo más intenso a medida que se radicalizaba la búsqueda nacionalista de lo mexicano: el pasado prehispánico y la conquista española se convirtieron en un tema obligado para poder definir posiciones al respecto y también ayudarían a revelar diferencias entre los tres muralistas principales en cuanto al mundo precolombino a través de sus obras, oscilando entre la idea de un pasado glorioso y utópico, y la imagen de un período de opresión.

2.3 Las obras de la etapa fundacional

El mural “La Creación” fue realizado en 1922 por Diego Rivera en el escenario del Anfiteatro Bolívar en la Secretaría de Educación Pública, con la asistencia del pintor mexicano Xavier Guerrero y del francés Jean Charlot, y es una representación de los

²⁴⁸ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.36

mitos cosmogónicos de origen judeocristiano y griegos. Rivera escogió la técnica de la encáustica, en un intento de ensayar las complejas técnicas murales renacentistas que había adquirido en su viaje por Europa.

El muro elegido está delimitado por dos pilares y cubierto por un arco ligeramente convexo. En su parte interior inferior el muro se encuentra horadado por un espacio destinado a albergar un oratorio. De este modo el espacio del muro posee dos planos; uno frontal expuesto al exterior sobre el cual se concentra la luz, y otro interior que se proyecta hacia el interior de la construcción y que por su forma cóncava es sombrío. Rivera aprovechó este rasgo para organizar su composición en dos planos: uno en donde se encuentran los elementos relacionados con las luminosas fuerzas celestes, y otro en el espacio cóncavo inferior, que contiene elementos que se relacionan más bien con las fuerzas telúricas o terrestres. De este modo la obra nos remite a la idea de lo creado como resultado de la interacción de una dualidad de fuerzas que se oponen entre sí: la luz-celeste con lo oscuro-terrestre, ubicados, en claro contraste.

En esta diferenciación espacial se revela además un orden o jerarquía del ser: el aspecto celeste es superior mientras que el terrestre es inferior. La composición también tiene una ordenación lateral o transversal, de acuerdo a una geometría que le proporciona a la obra un equilibrio simétrico en el que Rivera resuelve los elementos que participan del drama cosmogónico. Los costados corresponden a las polaridades básicas de la vida: al derecho lo masculino y a la izquierda lo femenino. Esta estructura del universo dividido así en dos ejes, puede verse expresada en el siguiente mito de origen griego, en el que además podemos reconocer la idea de orden y movimiento a través de la cuadripartición del mundo terrestre y los ciclos de los astros:

“Otros dicen que el Dios de todas las cosas –quienquiera que fuese, ya que algunos lo llaman Naturaleza- apareció súbitamente en el Caos, separó la tierra de los cielos, al agua de la tierra y el aire superior del inferior. Después de separar los elementos, los puso en su debido orden...Por encima de ellos situó el firmamento rotantes salpicándolo de estrellas, y asignó posiciones a los cuatro vientos. Asimismo pobló las aguas con peces, la tierra con animales, y el cielo con el sol, la luna, y los cinco planetas. Finalmente creó al hombre (quien,

a diferencia de los demás animales, elevo su rostro al cielo y observó el sol, la luna y las estrellas), a menos que sea cierto que Prometeo, hijo de Jápeto, formó el cuerpo del hombre con agua y arcilla, y que el alma le fue otorgada por ciertos elementos divinos errantes que habían sobrevivido desde la Primera Creación”²⁴⁹.

En el mito el ser humano esencial participa como creación de Prometeo, el héroe civilizador griego que robó el fuego a Zeus para dárselo a los hombres, quien junto a su hermano Atlante,²⁵⁰ se encuentra vinculado simbólicamente a la tierra y sus promontorios montañosos (donde se esconde el fuego que roba a los dioses). De manera que es posible identificar la figura central, ubicada en el espacio cóncavo inferior, compuesta por un triángulo con apariencia vegetal sobre el cual el torso de una figura humana extiende sus brazos hacia los lados, con los hermanos míticos Prometeo y Atlante, y es el eje sobre el cual se sostiene de toda la obra. Según Rivera, esta figura representa el “Árbol de la vida” –de raigambre bíblica hebrea -, cuyo simbolismo, como ya se ha señalado en el primer capítulo, alude a la idea del “Centro del Mundo”, el lugar mitológico que comunica los niveles del Universo según la interpretación de Mircea Eliade. El símbolo está acompañado por los cuatro animales que forman la visión de Ezequiel en el Antiguo Testamento, y que representan los cuatro elementos naturales: “En el Árbol de la Vida había cuatro animales simbólicos, en los que se podían reconocer los rasgos del león, el buey, el caribú y el águila. En su ápice estaba el torso de un hermafrodita con los brazos estirados a izquierda y derecha”²⁵¹.

Los colores del conjunto central son tonalidades de verde, rojo ladrillo y ocre, que evocan fuertemente la idea de tierra y materia vegetal, los elementos que componen el paisaje natural y alimentan al ser humano; podrían simbolizar la naturaleza en su estado virgen, la materia prima de la creación. Los cuatro seres que lo rodean refuerzan esta idea al relacionarse con la teoría griega de los elementos básicos, agua, aire, tierra y fuego, y por su disposición se asimilan con la idea de un

²⁴⁹ GRAVES, Robert. “Los mitos griegos”. 2ª ed. Madrid; Alianza Editorial Col. El libro de bolsillo, 2001. p.41

²⁵⁰ Atlante y Prometeo pertenecen a la generación de dioses-titanes de la mitología griega, antagonistas de los dioses olímpicos.

²⁵¹ RIVERA, Diego. op. cit. p.102

universo cuatripartito. Sobre ellos, como la quintaesencia, el ser humano, mostrado aquí como síntesis de macho y hembra, y ubicado precisamente en el vértice superior del triángulo sugiriendo probablemente nacimiento, eclosión del ser a partir del “agua y la arcilla”.

Los brazos abiertos del “atlante” que se yergue sobre el triángulo parecen sostener las figuras que coronan la obra en la parte superior del muro, la parte “celeste”; allí aparece un semicírculo con tres radios provenientes desde un centro rematados en manos puestas en la forma que representa el poder divino del Mesías, rodeado de una luminosidad cuyo color dorado recuerda vivamente al sol. Rivera describe de la siguiente manera esta parte superior del mural: “El ‘arco iris’ de formas humanas estaba cerrado por la mitad de un círculo azul debajo de la clave del arco, desde la que salían tres rayos de luz que se materializaban en manos que señalaban hacia abajo y hacia los lados del mural, hacia la tierra, y que representaban la energía solar, fuente de vida de todo”²⁵².

El arco iris que refiere Rivera está compuesto por los frutos de la creación, del encuentro entre el cielo y la tierra, y describe un universo estético-místico, compuesto por belleza y sabiduría: las artes musicales, literarias, el teatro, las virtudes esenciales y finalmente el hombre y la mujer; las ideas universales preceden incluso al hombre y la mujer. Siguiendo con la descripción de Rivera:

“A la derecha, al pie del árbol, estaba sentado un macho desnudo, dando la espalda al espectador, conversando con la Sabiduría y la Fábula. Detrás de ellas estaban las figuras sedentes de la Poesía, la Pasión, la Tradición y la Tragedia. En un plano ligeramente más alto un grupo de figuras de pie representaban la Prudencia, La Fuerza y la Continencia. Sobresaliendo como la figura más elevada, la Ciencia...A la izquierda del Árbol aparecía una mujer sentada, para que posó Lupe. Estaba escuchando a la Música, que tocaba una doble caña dorada, y mirando a la Danza. Sentada al lado de la Música estaba la Canción, para la que también había servido de modelo de modelo Lupe, vestida con una falda púrpura y un chal rojo, y directamente detrás de estos

²⁵² Idem.. op. cit. p.103

dos estaba la Comedia”²⁵³.

La distribución lateral y vertical de las figuras refuerza la concepción de un mundo dualista; las artes musicales y la danza se asocian a lo femenino, mientras que literatura y virtudes se relacionan con lo masculino. Las fuerzas se intersectan—como en una cruz— en la figura del “Atlante”, que al integrar rasgos masculinos y femeninos también simboliza la unión de los opuestos; en términos jungianos, es el héroe mitológico que encuentra la armonía entre su ánima y su ánimos, entre los lados femenino y masculino de su psique, y como tal sostiene sobre sus hombros la responsabilidad del cosmos.

Se puede apreciar que las figuras antropomorfas poseen una apariencia física similar a la del mestizo latinoamericano, lo que puede considerarse una contextualización de la obra en la identidad cultural del país en que se desarrolla este drama cósmico; es la interpretación mesiánica del mestizo como pueblo “elegido” o “señalado” para la futura sociedad ideal.

A nuestro juicio, este mural contiene una síntesis de los ideales filosóficos y estéticos de Vasconcelos, combinadas en una obra que reactualiza el acto de la creación a través de una composición simbólica: “La escena parece representar esquemáticamente la ideología de Vasconcelos: fusión de razas, ilustrada aquí con la pareja de mestizos; educación mediante el arte; ponderación de las virtudes que propaga la religión judeocristiana; sabia utilización de la ciencia para dominar la naturaleza y conducir al hombre a la verdad absoluta”²⁵⁴. Esta resuelta mezcla estilos contiene, según nuestra impresión, la idea básica de las realizaciones de la Revolución Mexicana: una mezcla de elementos de diverso origen provenientes del pasado para establecer una nueva realidad.

José Clemente Orozco comenzó en 1923 con el encargo de realizar un proyecto más vasto de murales en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Consistió en pintar los muros de las tres plantas del edificio dedicando a cada nivel un tema particular; cada tema representa una particular síntesis de su autor acerca de la realidad, con más rasgos críticos que descriptivos.

²⁵³ Idem. op. cit. p.102

²⁵⁴ KETTENMANN, Andrea. op. cit. p.24

Estos murales están ordenados de acuerdo a una secuencia temática, que parte desde una visión del origen, abordan visiones de la Revolución y el pueblo mexicano en el segundo y tercer piso, para configurar una ácida crítica acerca de los males del mundo actual, apartado de los ideales del origen: “Tres temas fundamentales, podríamos decir, dan coherencia absoluta y dependencia –unos de otros- a los tableros: ‘La Maternidad’, como eterno símbolo de fuente de vida; el esfuerzo hasta el sacrificio del hombre por sus ideales, ya sea en la gran empresa de la conquista de América o en las luchas revolucionarias, y , por último, la crítica a las falsedades o corrupciones sociales, todo resumiéndose en ese reflejar la vida – el hombre, tal cual es- en distintas circunstancias”²⁵⁵. Los murales están unidos entre sí por la idea de que la humanidad realiza un recorrido que se inicia con su nacimiento sagrado, tras el cual sobreviene la caída y la degradación que finaliza con el regreso del Mesías, el ser humano original, que viene a restablecer la unidad y la justicia perdidas; así Orozco manifiesta por primera vez su visión cristiana sobre la historia, como un viaje hacia la promesa de una futura redención.

“La Maternidad”, el primer panel de la serie, representa el nacimiento de acuerdo relacionada a los mitos griegos y la tradición mesiánica cristiana. Posee ciertos parentescos con la tradición medieval y con las interpretaciones renacentistas de los clásicos mitos griegos, aludiendo directamente al “Nacimiento de Venus”, de Boticelli. El mito de Afrodita-Venus puede considerarse una forma del mito de origen, pues en él interviene el Deseo como expresión de la fuerza natural que da origen a la vida, según la versión recogida por Robert Graves: “Afrodita, diosa del Deseo, surgió desnuda de la espuma del mar y, montada sobre una concha marina, arribó a la orilla, primero a la isla de Citera. Pero, al ver que era sólo una pequeña isla, pasó al Peloponeso y, finalmente, fijó su lugar de residencia en Pafos, Chipre, que sigue siendo el lugar donde se le adora.”²⁵⁶. La diosa del amor griega que nace de la espuma del mar se emparenta con la diosa Ishtar mesopotámica y con la Isis egipcia.

La composición de este panel está estructurada a partir de una figura triangular que da la impresión de movimiento. El color base es un rojo con matices sanguíneos y terrestres, que puede ser interpretado como símbolo del principio vital básico. En la

²⁵⁵ FERNANDEZ, Justino. “José Clemente Orozco: forma e idea” México; Librería de Porrúa Hnos.y Cía, 1942. p.51

²⁵⁶ GRAVES, Robert. Op. cit. p.61

parte central del cuadro el personaje central, una mujer rubia desnuda y sentada –una Virgen o Madre Universal- sostiene en sus manos a su hijo, -el Mesías- , al que besa mostrando su rostro de perfil; la sombra oscura de lo que parece ser un manto cubre su cabeza y delimita su contorno. Esta disposición atrae la mirada hacia el rostro de perfil de la Madre besando al Hijo, que podría representar a la humanidad. Bajo ellos otro personaje femenino tiene el cabello peinado con la forma de la espiral de un caracol, cuyos bordes evocan la espuma de las olas marinas, símbolos que se relacionan con el surgimiento de la vida.

El centro del mural, con la imagen de rostro de la Madre, es la zona menos dinámica del mural; esto significa que es el punto de origen del mundo. Puede apreciarse el detalle de la oreja del personaje, –símbolo comúnmente asociado por su forma al embrión humano- que está situada armónicamente en torno al centro de la imagen y en ángulo recto con su ombligo; ambos, oreja y ombligo son puntos axiales que señalan la idea de que este nacimiento acontece precisamente en el “Centro del Mundo”.

En contraste, los personajes que se ubican sobre la Madre ponen en movimiento al conjunto, dando la impresión de ingravidez y torsión. Sus figuras de rasgos corpóreos indefinidos evocan a los ángeles bíblicos que protegen o custodian el nacimiento sagrado; en número de cuatro, abriendo sus brazos y dirigiéndolos hacia las figuras centrales indican o señalan rítmicamente hacia arriba –el cielo- y hacia abajo-la tierra. Su vestimenta sugiere, por medio del movimiento, la acción del aire o el viento- el mientras que por el color, parecen señalar en forma más directa al fuego; de esta manera el dinamismo de la obra –y de la creación- está dado por la interacción de los contrarios–agua y fuego, cielo y tierra- que movilizan las vestimentas y los cabellos de las figuras angelicales.

La apariencia nórdica o europea de estos personajes ha sido señalada como un ejemplo de la incoherencia de los primeros murales de Orozco, pues no guardan relación con el fomento de la “mesticidad” tan importante para la Revolución y sus teóricos, y que sí se había reflejado en el primer mural de Rivera: “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 anacrónica²⁵⁷. Es probable que los colores de los personajes representen más bien su filiación solar, es decir, se asocien al simbolismo del sol, como en algunas vírgenes coloniales. Por otro lado hay que tomar en cuenta el punto de vista de Orozco, contrario a la exaltación del mestizaje de Vasconcelos, que el pintor cuestiona como una versión de las actitudes racistas que generan los conflictos entre los pueblos: “La teoría de que México es necesariamente indígena, español o mestizo es una base falsa para definir nuestra personalidad...Las consecuencias de la tesis o de la teoría racial, con exclusión de cualquier otra, son muy graves. El antagonismo de razas está exacerbado...Para lograr la unidad, la paz y el progreso bastaría, tal vez, con acabar para siempre con la cuestión racial.”²⁵⁸.

En los pisos superiores del edificio de la Escuela Preparatoria Orozco abandona los temas cosmogónicos para desarrollar una doble denuncia de la realidad: por una parte una ácida crítica corrosiva con notables matices de humor negro en los murales de la serie “Las Falsedades Sociales”, mientras por otra despliega una visión profundamente intimista y enternecedora, pero también pesimista sobre el sacrificio del hombre y la mujer popular, en los frescos de la serie “El campo y el ideal”.

En “Las Falsedades Sociales” Orozco utiliza toda su experiencia como caricaturista en para destacar los rasgos más grotescos de la burguesía mexicana, exprimiendo al máximo su expresividad crítica, para poner en evidencia la inversión de los valores, el materialismo grosero de las clases sociales dominantes y la dispersión que cunde entre los trabajadores y campesinos: “El colorido violento y ensordecido por los toques negros, juegan un gran papel en estas pinturas que lanzan gritos desesperados contra la falacia de ciertas ideas vulgares y posturas sociales poco humanitarias; desde la Justicia y la Ley, que están de juerga y no cumplen su misión, hasta el concepto de un Dios materializado, con barbas, pasando por el espejismo de la libertad, rompiendo las cadenas de los pobres, mal aconsejados por el demonio”²⁵⁹.

²⁵⁷ GRAVES, Robert. op. cit. p.38

²⁵⁸ OROZCO, José Clemente. Op. Cit. Pp 100-102

²⁵⁹ FERNANDEZ, Justino. op. cit. p. 49

En estos murales, especialmente en “El banquete”, Orozco apunta, con un apropiado juego de luz y color, a la ominosa realidad social mexicana mediante una dolorosa conclusión: los ricos no sólo viven expensas del sacrificio de obreros y campesinos, sino se divierten a costa de sus disputas internas, las que los mantienen divididos restándoles fuerza frente al opresor; Orozco los muestra tanto víctimas como responsables –por errado apasionamiento - de su propia situación.

Resumiendo la idea de un mundo en decadencia –o la destrucción del mundo puro señalado en “La Maternidad”- Orozco dedica uno de los últimos paneles a pintar un gran triángulo –que alude al triángulo del primer mural, formado por montones de basura con apariencia putrefacta, en la que se combinan de un modo caótico los restos de una civilización materialista, es decir, una civilización de la muerte: “¿Que es todo esto, incluyendo a los ricos faltos de caridad, sino una censura a la falsedad, a la incomprensión, a la corrupción? Por eso acaba todo allí, simbolizado en ese montón de basura, en que la carroña de la vanidad y el poder están confundidos con los cadáveres de animales y desperdicios”²⁶⁰. Sobre el montón retorcido de máquinas, armas y desperdicios, la presencia de una ominosa cruz gamada, muy similar a la esvástica nazi, representa la acción destructora del tiempo y de la muerte.

Orozco manifiesta permanentemente su visión del presente como una distopía, es decir, un mundo indeseable donde el mal es esencialmente inversión de valores que refleja el alejamiento de la humanidad de su Creador, representado tanto en el materialismo burgués y la injusticia social como por los idealismos revolucionarios que pretenden liberar al hombre de esas cadenas. La presencia de la muerte es el telón permanente sobre el que se desarrolla el drama del pueblo mexicano, atraída tanto por la ambición del rico por el ciego apasionamiento revolucionario, como en “La Trinidad Revolucionaria”: “*La Trinidad* fue una denuncia particularmente notable del idealismo revolucionario traicionado por su propio celo. La figura central describe a un revolucionario con los ojos vendados por el gorro frigio de la Revolución, blandiendo un rifle. La figura de la derecha con las manos separadas de las muñecas, observa impotente mientras la figura de la izquierda reza por la salvación”²⁶¹. Para Orozco el

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ ROCHFORD, Desmond. op. cit p.42

sacrificio ciego por los ideales puede ser causa de dolor y enajenación, derivando en otra distopía; este es un sello particular que distingue a Orozco como un iconoclasta, y lo contrapone abiertamente a los otros muralistas, que tienden más bien a glorificar a la Revolución presentándola como la definitiva redención del pueblo mexicano.

En la serie de murales del tercer piso Orozco se concentra en mostrar cómo el hombre mexicano –al igual que el resto de la humanidad- debe recorrer un largo camino de lágrimas en espera de redimirse en la promesa mesiánica. La prueba del pueblo elegido en su viaje es el sufrimiento y el enfrentamiento con la muerte, la presencia cotidiana que domina y ensombrece el paisaje humano. Orozco vio en la Revolución una etapa más en este vía crucis que es la existencia: la Revolución libera pero también puede esclavizar, por ello la muerte siempre tiene la última palabra: “Orozco pudo muy bien relacionar el período precortesiano con el revolucionario y sacar la terrible consecuencia de que La Muerte nos ronda en todo momento, rijá la civilización que rijá. Que el sacrificio humano es perpetuo e inevitable”²⁶².

Este escepticismo sería aniquilante si no hubiese cierta dosis de fe. Si bien Orozco es un crítico desencantado de la condición humana, expresa también su esperanza en que la revalorización de lo humano, a partir de la destrucción del viejo mundo, venga por medio de un Mesías, específicamente cristiano; en la imagen en que se aprecia a Cristo rompiendo su cruz, representa su “convicción sagrada” de que el mundo atado al sufrimiento no será permanente y que el hombre universal será capaz de romper sus ataduras con el mundo material, simbolizado en la cruz, logrando su redención y liberación: “Estas pinturas murales tuvieron un aire a la vez de paganismo y de religiosidad.

El nacimiento del hombre, su temprana lucha con la naturaleza, la idea de un cosmos compuesto por los cuatro elementos y por último, Cristo destruyendo la Cruz, demuestran una manera de ver el mundo que en parte sería de considerarse como un retorno al clasicismo y en parte reveladora del escepticismo del artista”²⁶³.

²⁶² MORENO VILLA, José. Op. cit. p.134

²⁶³ FERNANDEZ, Justino. op. cit. p. 43

2.4 El fin del idilio inicial: la salida de Vasconcelos

Las circunstancias que rodearon el surgimiento del muralismo no podían durar demasiado en el dinámico contexto mundial de los años 20. El influjo de la Revolución Rusa, derivada en el estado soviético, tendría una importancia creciente sobretudo a partir de 1924, año en el que Vladimir Lenin, el primer líder histórico de la URSS, fallece dejando la sucesión en el PCUS a Josef Stalin; este cambio significó la consolidación del socialismo centralizado en el Partido Comunista de la Unión Soviética. El movimiento obrero internacional, en manos de Comintern o Internacional Comunista, se alineó con las directrices del PCUS y sus líderes.

Progresivamente las diferencias internas entre los muralistas se harían visibles a la luz de estos cambios, parte de un proceso de radicalización política en el que el movimiento obrero ganaba fuerza, a la vez que surgían también poderosas fuerzas reaccionarias al ascenso del proletariado y la clase media. En este sentido la idea del artista comprometido socialmente –herencia del Dr. Atl–, adquiriría un nuevo significado; la toma de partido o posición se canalizaría en adelante ya no en una adhesión heterodoxa a los ideales de la revolución nacional, sino por una opción ideológicamente definida, una identificación con un modelo más amplio de utopía, encarnado en la ideología del internacionalismo proletario.

Las nuevas orientaciones generarían nuevas lealtades entre los muralistas y una serie de eventos políticos internos contribuirían a catalizar este cambio en la orientación del muralismo. A mediados de 1924 la situación del gobierno de Álvaro Obregón, el carismático líder nacional, adolecía de falta de sucesión: “Para suceder a Obregón en 1924 no había nadie que pudiera igualar sus antecedentes militares y sus recursos políticos, y sobre todo no había quien contara con la simpatía y el respeto de tantas clases diferentes de gente”²⁶⁴. Esto levantó la presión de los grupos militaristas conservadores, que encabezados por Victoriano Huerta intentaron sublevarse, lo que culminó con el asesinato de líder sindical Felipe Carrillo Puerto. Finalmente se impone la elección del sindicalista Plutarco Elías Calles como presidente provisional, quien logra la expulsión del general Huerta a Estados Unidos.

²⁶⁴ BRENNER, Anita.. op. cit. p.73

Para el programa de pinturas murales las consecuencias de este proceso no fueron positivas; Vasconcelos, luego de la sublevación, renuncia a su cargo y se distancia políticamente del gobierno revolucionario: la estrella política de Vasconcelos declinó con rapidez, pues no se había revelado como partidario del radical Obregón: “Su negativa de ponerse de lado de la lucha revolucionaria lo marcó como una figura cada vez más conservadora. La influencia de su radicalismo activo en el cargo de Secretario de Educación Pública se desvaneció, y con ella su capacidad de proteger a los muralistas cuyas obras había encargado.”²⁶⁵. Este hecho, sin embargo, no paralizó el programa; la relación entre los pintores muralistas y el Estado persistiría por largo tiempo, superando incluso crisis coyunturales posteriores, continuidad que se explica por los cálculos de los sucesores de Obregón, quienes mantuvieron su política cultural para legitimarse: “Calles y compañía, como los jefes de la época de Obregón, también tenían que hacer obras revolucionarias lo más ostentosamente posible, porque la obligación de dar pruebas se hacía más pesada a medida perdía velocidad el programa agrario y el número de automóviles, casa, plantas, haciendas y mujeres que mantenían los principales políticos se hacía más flagrante. Hicieron todo lo que podía hacerse sin trastornar sus propiedades ni enfurecer a Washington. Se aumentó el presupuesto de educación. Se construyeron cientos de escuelas”²⁶⁶.

Gracias a esta continuidad el vínculo entre muralistas y el estado mexicano se fue institucionalizando progresivamente, superando incluso el acercamiento de la izquierda mexicana al socialismo soviético. Rivera ingresaría a la vida militante en 1922: “El mismo año en que terminé el mural de la Escuela Nacional Preparatoria di uno de los pasos más importantes en mi vida: me hice miembro del Partido Comunista”²⁶⁷. Esta conversión, para Octavio Paz, es “un ejemplo más de esa gran ola de esperanza que levantó en todo el mundo la Revolución de Octubre, sobretudo en la comunidad intelectual”²⁶⁸. David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero ingresaron también al PCM y crearon el Sindicato de Pintores. Escultores y Grabadores Revolucionarios, el cual sirvió más como manifestación colectiva de los seguidores de muralismo que como una verdadera representación sindical: “En 1923, frente al convencimiento de

²⁶⁵ ROCHFORD, Desmond.. op. cit p.38

²⁶⁶ Idem . op. cit. p.77

²⁶⁷ RIVERA, Diego.op. cit.. p.104

²⁶⁸ PAZ, Octavio. “El Águila, el Jaguar y la Virgen” En: Obras completas Tomo VII.p. 65

que la temática de nuestro primeras obras no correspondía a la función que teóricamente le habíamos señalado a nuestra producción pictórica, resolvimos organizarnos en un Sindicato Profesional”²⁶⁹.

Como comenta Orozco, que también formó parte del Sindicato, el “sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia, pues no era una agrupación de obreros que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialistas contemporáneas, de las cuales los más enterados eran Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero”²⁷⁰.

Los sucesos vinculados al intento de golpe de Huerta encendieron los ánimos revolucionarios de los muralistas agrupados en el Sindicato, y estimularon a Siqueiros a redactar una declaración de principios muralistas que sería conocido como “Manifiesto del Sindicato de Pintores. Escultores y Grabadores Revolucionarios”, aparecido “el 9 de diciembre de 1923 en respuesta al golpe de Adolfo de la Huerta contra el gobierno de Obregón. Se publicó en 1924 en el número siete de *El Machete* y fue firmado por la gran mayoría de los artistas murales”²⁷¹.

Según Rochfort ninguno de los hechos políticos y sociales explica por sí solo los cambios ocurridos en la pintura muralista, visible en las obras posteriores a 1924 sobretudo en las obras de Rivera y Siqueiros, “sin embargo, considerados en conjunto, forman un contexto en el que es posible ver como 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.”²⁷². El término del mecenazgo de Vasconcelos implicó también el fin de la etapa fundacional del muralismo.

²⁶⁹ SIQUEIROS, David Alfaro. “Como se pinta un mural”. 4ª ed. Concepción; Ediciones Universidad de Concepción, 1996 p.22

²⁷⁰ OROZCO, José Clemente. Op. Cit. p.89

²⁷¹ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.39

²⁷² Idem

2.5 El muralismo como manifiesto

Hemos señalado anteriormente que la carencia de una doctrina o de un conjunto de planteamientos definidos caracterizó a la Revolución mexicana distinguiéndola perfectamente de otras revoluciones en que la ideología fue el centro del movimiento, como la revolución socialista en Rusia.

Sin embargo, el ambicioso deseo de refundación nacional proclamado por la Revolución y expresado en un entusiasmo indiferenciado, sería insuficiente para dar continuidad a un esfuerzo de esta naturaleza, e iba a dar paso a la búsqueda de una teoría o una ideología que le diese sustentabilidad en el tiempo. El muralismo manifestaría esta misma tendencia precisamente por la magnitud de la iniciativa estética, sus afanes maximalistas y su proyección educacional y social: “Una pintura con esas ambiciones necesitaba –salvo en el caso de Orozco, dispuesto a dejarse a devorar por los extremos y que siempre se burló de las ideas- el concurso de una filosofía que la justificase y la trascendiera. Esta necesidad no era accidental ni partía del temperamento o del capricho de los pintores mexicanos. Obedecía a las mismas causas que llevaron a Vasconcelos – primer protector de los muralistas- a fundar la educación mexicana en una filosofía de la ‘raza cósmica’ y a la revolución a buscar una tradición universal que trascendiese sus limitaciones nacionales”²⁷³.

Sin embargo, la carencia de ideología no implica que el muralismo no tuviese principios o tendencias que configurasen una identidad; por el contrario, puede advertirse en los intensos esfuerzos de Vasconcelos y el Dr. Atl la intención de dar con “lo propio” en lo estético y en lo plástico, y entre ambos produjeron un núcleo básico de principios y planteamientos transformados en política pública por Vasconcelos, pero que no se encontraban sistematizadas. Quien corrió con la responsabilidad de reunir esas ideas y convertirlas en una declaración teórica fue David Alfaro Siqueiros.

Durante su viaje a Europa Siqueiros pudo decantar las ideas sobre la pintura y el arte que el Dr. Atl promovía entre sus discípulos en el Centro Artístico y luego como director de la Academia en los años de la Revolución, además de vivenciar la monumentalidad de arte público mural del Quattrocento, y madurar su experiencia en la Revolución. Estas ideas tomaron la forma de una primera declaración de principios

²⁷³ PAZ, Octavio. “Los muralistas a primera vista” (Introducción al ensayo “Rufino Tamayo en la pintura mexicana” México; UNAM, 1957) En: Obras completas Tomo 7, “Los privilegios de la vista II” (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 p.184

lanzada por Siqueiros precisamente en su estadía en España; en la única edición de la revista “Vida Americana” aparecida en Barcelona en 1921, con el nombre de “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana: Influencias perjudiciales y nuevas tendencias”.

Siqueiros básicamente convoca a una nueva actitud frente a la plástica; se podría como un llamado a los artistas americanos a buscar un camino propio que a la vez sea universal. Se inicia criticando las influencias “fofas” de la pintura mexicana (el art nouveau), para acoger en cambio favorablemente las propuestas renovadoras del cezannismo al cubismo; asimismo plantea a continuación volver la mirada a la solidez del espíritu del arte antiguo o clásico: “¡reintegremos a la pintura y a la escultura sus *valores desaparecidos*, aportándole a la vez *nuevos valores*! ¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos, seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad”²⁷⁴. Siqueiros intuye este movimiento de renovación, o nacimiento de nuevas tendencias, como un retorno a lo eterno-universal de la cultura: “*Cubramos lo humano-invulnerable con ropajes modernos*”²⁷⁵

El segundo llamamiento resalta la idea del arte como función constructiva en base a la composición geométrica, opuesta a la pintura que enfatiza el color o la línea como elementos que realzan la decoración: “Sobrepongamos, los pintores, el *espíritu constructivo* al espíritu únicamente decorativo; el color y la línea son elementos expresivos de segundo orden, lo *fundamental*, la base de la obra de arte, es la magnífica *estructura* geometral de la *forma* con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes”²⁷⁶.

Un aspecto notable en este manifiesto es la invitación a recuperar el arte de las antiguas culturas mexicanas, evitando la copia estereotipada del arte indígena para rescatar y adquirir las formas en que estas culturas respondieron y se adaptaron a sus medios ambientes: “...acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (*mayas, aztecas, incas,*

²⁷⁴ SIQUEIROS, David Alfaro. “Tres Llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana” (Manifiesto publicado en la revista Vida Americana, Barcelona, España, mayo 1921 [En: http://www.arteamerica.cu/18/memorias.htm](http://www.arteamerica.cu/18/memorias.htm)

²⁷⁵ Idem

²⁷⁶ Idem

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. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas”²⁷⁷.

Este manifiesto carecía de los conceptos acerca del arte público y monumental que se harían explícitos más tarde. Es posible que esta ausencia refleje de algún modo una gradualidad en la maduración de las ideas que se movían en el círculo de los muralistas en el propio Siqueiros, pues la idea del arte público –que se hizo realidad a partir de 1921 de la mano de Vasconcelos- ya formaba parte de los planteamientos del Dr. Atl.

Para Rochfort este manifiesto no tuvo la importancia o el impacto que se puede atribuir a una declaración de esta naturaleza, que considera un “cóctel teórico, una síntesis de las respectivas experiencias y reflexiones propias y de Rivera que habían intercambiado y desarrollado en París”²⁷⁸.

Estas ideas se harían públicas a partir del manifiesto del Sindicato de Pintores publicado por Siqueiros en 1924 en el periódico del Partido Comunista mexicano “El Machete”, momento que señala claramente el fin de la era Vasconcelos y el compromiso ideológico del muralismo con el socialismo. La convocatoria se inicia con un ferviente llamado a las fuerzas sociales de América: “A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía”²⁷⁹. En las declaraciones siguientes Siqueiros postula finalmente su utopía estética, proponiendo la colectivización de un arte público y monumental, puesto en función de un nuevo orden proletario destinado a reemplazar el antiguo individualismo burgués, repudiando la pintura de caballete como expresión de este último:

²⁷⁷ Idem

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ SIQUEIROS, D. A. ”El Machete” marzo de 1924. En ROCHFORT, Desmond op. cit. p.39

“Nuestra meta estética fundamental debe ser socializar la expresión artística y borrar el individualismo burgués.

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 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 combate”²⁸⁰.

Las ideas de un arte público, monumental, comprometido o militante y el rechazo al individualismo, aunque no eran precisamente una novedad, se convierten en ideas-fuerza para los artistas del movimiento, una declaración de su utopía plástica. La novedad la constituye la anatematización de la pintura de caballete, además de establecer la función “ideológica” del arte, en el sentido de lucha revolucionaria; se revela así un distanciamiento insalvable con la idea doctrinal de Vasconcelos de un arte público para una educación popular con finalidades más místicas y espirituales enmarcado en el “renacimiento” de la identidad mestiza.

En este punto se revela un aspecto interesante del movimiento: a pesar de sus encendidos principios, el manifiesto no produce una ruptura con respecto a la estética de la etapa fundacional, pues de alguna manera sobrevive en el muralismo posterior a 1924 una cierta continuidad temática que se relaciona probablemente, con la necesidad esencialmente expresiva del arte mexicano, con el eclecticismo propio de los pintores, y el hecho de que el muralismo ya había obtenido una identidad anterior al manifiesto.

De esta manera, si bien aparecen resueltamente ideológicos en la pintura muralista a partir de 1924, sobre todo en la pintura de Rivera y Siqueiros, estos elementos no anulan los lenguajes míticos, simbólicos y cosmovisionales que persistentemente aparecen en las obras de los “tres grandes”, sobre las que se

²⁸⁰ Idem.

superponen los aditamentos ideológicos; por lo cual no es exacto considerarlo un “arte ideológico” propiamente tal. Como afirma Octavio paz, “la ideología de esta pintura es sólo una cáscara. Si se la aparta, se descubre que es una de las expresiones más altas de nuestra Revolución. Sus mismas limitaciones, su búsqueda de una visión universal que supere nuestras contradicciones, sus deslumbrantes hallazgos son los del movimiento iniciado en 1910.”²⁸¹ . Si creemos posible sostener que gran parte de esta cáscara ideológica está contenida más en la retórica de los manifiestos que en la pintura mural misma.

Las tendencias matrices de los manifiestos de Siqueiros provenían del maestro Atl, las que mezcló con su versión del materialismo histórico, y partían de una opción doctrinal y reivindicativa del arte figurativo, que según Siqueiros venía experimentando un retroceso a partir de del siglo XVIII, cuando el arte medieval y renacentista pierde terreno frente al arte individualista que surge junto con la sociedad liberal y el capitalismo: “Con la terminación del Renacimiento italiano, y de sus ramificaciones posteriores en otros países (principio de 1700) se abrió para el mundo de cultura occidental un período cada vez más profundo de decadencia de las artes plásticas ‘figurativas’”²⁸² .

Siqueiros reconoce asocia el arte de las grandes civilizaciones con lo figurativo y le atribuye una integralidad, es decir, una unidad estético-funcional que actualmente no existe: “En todos los períodos florecientes del arte...la plástica fue integral...Tal unidad plástica se debió, fundamentalmente, a su funcionalidad igualmente integral: funcionalidad por apego a las particularidades climatológicas, a las características del subsuelo y del suelo, a la técnica, a los materiales, a las herramientas, específicas e históricamente correspondientes. Y asimismo, por apego, como objetivo final, fue fiel al cometido social estético de su época”²⁸³ .

La convocatoria es retornar a la funcionalidad y la unidad perdidas del arte antiguo, segregada de la sociedad y de la naturaleza, por tanto carente de autenticidad; es posible identificar en este punto no sólo las propuestas del socialismo utópico y del marxismo acerca de la función social del arte, sin también la aspiración de

²⁸¹ PAZ, Octavio. “Los muralistas a primera vista” En: Obras completas Tomo VII p. 185

²⁸² SIQUEIROS, David Alfaro. “No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna”. p. 9

²⁸³ SIQUEIROS, David Alfaro. “Como se pinta un mural”.p.14

retornar a un arte no centrado en la belleza sino en función de la creencia. La idea de retorno a los orígenes, a la cultura original como fuente de virtudes o nuevas ideas, es un arquetipo perfectamente identificable tras estas propuestas. La idea misma de unidad o integralidad comprende el esfuerzo de retornar o recuperar el valor inicial que se atribuye a la cultura de los “antepasados”. De ahí la necesidad de la reconstrucción histórica de los ires y venires de esta unidad estético-funcional, perdida y reencontrada periódicamente, como lo afirma Siqueiros: “En el transcurso del siglo XIX y lo que va del XX se han producido tres intentos de liquidación o supresión de esa decadencia: el intento de David a Ingres (repercusión de la Revolución Francesa); el intento de Cézanne a Picasso (repercusión de la inquietud político-científico-industria moderna); y el intento mexicano, nuestro intento, comúnmente conocido como ‘el renacimiento mexicano en la pintura’”²⁸⁴.

Aunque el manifiesto del Sindicato fue firmado por todos sus miembros, entre ellos Rivera, Orozco y Jean Charlot, las ideas contenidas en él no eran del común consenso de los muralistas. Orozco, si bien reconoce haber puesto su firma al manifiesto, cuestiona los planteamientos de Siqueiros acerca de la abolición de la pintura de caballete, que no creyó posible ni recomendable: “La repudiación de la pintura de caballete no tuvo lugar en modo alguno. Se vio que no era razonable, pues tal pintura no era cosa opuesta a la pintura mural, sino diferente y tan útil como la otra para el pueblo y los trabajadores”²⁸⁵. Asimismo considera la socialización de la pintura y las obras colectivas como “una promesa a muy largo plazo,.....además había que definir con exactitud el significado de ‘socializar’ en relación con el arte”²⁸⁶. Opuesto a los ideales generalizantes, cuestiona no tanto las ideas como los términos excluyentes en que está expresadas: “Es posible que en determinados casos sea indispensable el trabajo colectivo en una sola obra de pintura o de escultura. El resultado sería muy diferente al producido por el trabajo individual. Pero éste último no puede desaparecer del todo, como pretendía imponerlo el manifiesto”²⁸⁷.

²⁸⁴ SIQUEIROS, David Alfaro. “No hay más ruta que la nuestra...” p.9

²⁸⁵ OROZCO, José Clemente. Op. Cit. p.90-91

²⁸⁶ Idem. Op. Cit. p.90

²⁸⁷ Idem. Op. Cit. p.94

Además Orozco duda de la pintura “combatiente”, pues no cree en el poder de una obra de arte para producir cambios sociales: “¿Cuándo una pintura o una escultura es capaz de provocar en el que la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionarias?...Es verdad que la Iglesia Católica ha usado las artes en general y muy especialmente de las plásticas para avivar la fe y la devoción. El creyente reacciona siempre a la vista de un Crucificado o de una Dolorosa; pero es el caso que en los templos protestantes no hay imágenes y también se nota el mismo avivamiento”²⁸⁸. Considerando estas objeciones llama la atención que Orozco haya participado de su publicación. Posiblemente la opción de los tres muralistas de recorrer un camino propio tras 1924, manteniendo entre ellos una relación de mutua tolerancia, permitió resolver estas contradicciones y por cierto, enriquecer la diversidad de la producción muralista.

2.6 El muralismo posterior a 1924

A pesar de que el cambio de gobierno no significó una ruptura definitiva con el muralismo, no evitó la dispersión del grupo y la autonomía progresiva de los muralistas, entregados a su propio esfuerzo individual para sobrevivir física y artísticamente: “La situación laboral de los muralistas fue entonces crítica: José Clemente Orozco se retiró a su estudio un año y medio y fue hasta 1926 cuando pudo terminar sus frescos de la Preparatoria Nacional; Jean Charlot tuvo que trabajar en Chichén Itzá para la fundación Carnegie...A Xavier Guerrero y a Siqueiros los comisionó por breve tiempo el gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, para pintar murales en la Universidad de Guadalajara”²⁸⁹. Sin embargo la orientación interna del movimiento y sus representantes habían sufrido un desplazamiento más radical: la ideologización del muralismo, señalada a partir de los manifiestos del Sindicato, señaló la forma en que el muralismo mexicano entraría en la contienda social del siglo XX y formaría el rasgo más difundido de su imagen hacia mediados del siglo.

Una de las últimas comisiones encargadas por Vasconcelos a Rivera fueron los murales de la Secretaría de Educación y los murales de la Escuela Nacional de

²⁸⁸ Idem. Op. Cit. p.93

²⁸⁹ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros; de Olvera Street al Río de la Plata” (Artículo).. México; Revista de Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México N° 35 enero-junio de 2008. p.115

Agricultura de Chapingo, que se ejecutaron paralelamente entre 1923 y 1928. Ambos conjuntos, a pesar de los cambios que reflejaron los replanteamientos que se operaban en Rivera, conservaron una gran parte de las ideas de los proyectos originales, y revelan todavía la influencia de Vasconcelos.

Mientras que Orozco realiza un giro progresivo hacia los temas simbólicos en sus murales en la Casa de los Azulejos en Ciudad de México, donde realizó una alegoría sobre la dualidad intrínseca en la naturaleza humana en la obra “Omnisciencia”, Siqueiros abandonaba los motivos cosmogónicos que había abordado en sus primeras realizaciones –llamadas sugestivamente “Los mitos” y “Los elementos”- para enfocarse en la denuncia de los males sociales en su obra “Entierro del obrero sacrificado” en la Escuela Nacional Preparatoria, un homenaje al asesinado líder obrero Carrillo Puerto; esta obra indica el comienzo de Siqueiros como artista comprometido y militante al servicio de sus ideales y del PCM.

En la ciudad de Guadalajara, convocado por la Universidad de ese estado mexicano, Siqueiros realizó sus primeros intentos de murales colectivos, aplicando los principios que había enunciado en su Manifiesto; esta modalidad había quedado desplazada durante la primera generación de obras murales debido, probablemente, a la dificultad de abandonar la tradición de trabajo de autor que tiene la plástica desde el Renacimiento. Para darle una perspectiva que resultara más convincentemente colectiva y anónima, Siqueiros recurrió como modelo inspirativo al arte religioso medieval: “Una importante característica adicional de esta obra es su proximidad espiritual con la pintura religiosa medieval.....esta concepción iconográfica ‘religiosa’ refleja muy de cerca las declaraciones de Siqueiros acerca del poder colectivo y comunicativo del arte cristiano antiguo”²⁹⁰.

Hacia 1928 Siqueiros se dedica por completo a la política de su partido como agente del Comintern, que abogaba por una lucha popular global desde todos los frentes contra el capitalismo, lo que incluía a artistas y trabajadores: “Esta serie de principios marcaron la labor sindical de Siqueiros a corto plazo, y en el exilio llevó a cabo esa labor y ese esquema táctico al campo de la cultura, sobre todo mediante el reclutamiento de futuros militantes comunistas entre los intelectuales y los artistas”²⁹¹.

²⁹⁰ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.49

²⁹¹ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia.op. cit. p.116

Por su parte Rivera desarrolló a través de sus murales en la Secretaría de Educación una visión narrativa y sintética del pueblo mexicano que puede ser contrastada con la mirada expresionista y crítica de Orozco en la Escuela Preparatoria, y a partir de esta oposición podemos encontrar las principales diferencias entre ambos pintores. Mientras Orozco expresa su visión pesimista sobre la deshumanización como eje central de sus relatos, Rivera realiza un retrato del pueblo mexicano en que lo central es el goce en la riqueza y variedad de la vida popular, estructurado también en dos grandes ciclos murales, realizados en los patios interiores del edificio. Según Rochfort “los murales ejecutados por Rivera en la Secretaría de Educación y en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo entre 1923 y 1928, representan la etapa más significativa en el desarrollo del movimiento mural mexicano como un arte público nacional y radical”²⁹².

Los 124 murales trabajados con la técnica del fresco en la Secretaría están divididos en dos secciones, el “Patio de los Trabajos” y el “Patio de las Fiestas”, y pueden asimilarse perfectamente a la obra poética de Hesíodo en “Los trabajos y los días”: una descripción cargada de elementos mitológicos, que refleja la dualidad del universo popular entre la alegría de las fiestas –tanto profanas como religiosas- y las penurias del trabajo. El énfasis puesto en las fiestas revela claramente el motivo utópico de la vida como juego o goce, expresión pura de la alegría de vivir frente a la cual el trabajo es la pesada carga que se soporta por necesidad: “Aquí la gente volvía de sus trabajos extenuantes a su vida creadora, sus alegres matrimonios y sus vivaces fiestas”²⁹³.

Asimismo, en el Patio de los Trabajos Rivera hizo hincapié en reflejar los beneficios de la Revolución como recuperación de la justicia social: “Como en la vida la suerte de los trabajadores no es fácil, pinté a los mineros, por ejemplo, entrando en la mina, en un panel, y saliendo en el adyacente, fatigados y exhaustos. Entre mezclados con esas escenas había otras que mostraban cómo puede el pueblo lograr su redención.

²⁹² ROCHFORT, Desmond. op. cit. p.50

²⁹³ RIVERA, Diego. op. cit. p.106

En un fresco pinté a una profesora rural en su noble misión, mientras campesinos armados hacían guardia; en otro, guerrilleros peleando para liberar a los peones.”²⁹⁴.

Rochfort apunta sobre estos murales la inclinación de Rivera por glorificar la Revolución como esfuerzo redentor socio-cultural del pueblo mexicano, pues “estos murales emanan un aire de optimismo e idealismo revolucionario, creando panegíricos visuales de los logros de la Revolución con su nueva atmósfera de liberación política.”²⁹⁵, en tanto que los frescos de las festividades “se enfocan en la imagen de lo indígenas, presentándolos como la quintaesencia del México real”²⁹⁶.

El ciclo de murales que siguió a este trabajo fue la serie de frescos que Rivera realizó en la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo, en los que desplegó, de una manera simbólica y exhuberante, una declaración de amor a la tierra –y a la mujer- como escenario privilegiado de lo paradisíaco y utópico por excelencia: “Los frescos de Chapingo eran esencialmente un canto a la tierra: a su profundidad, belleza, riqueza y tristeza. Los tonos dominantes eran el violeta, el verde, el rojo y el naranja”²⁹⁷. Usando de preferencia tonos cálidos y abundancia de volúmenes redondeados, Rivera desarrolló una serie de composiciones que evocan –por estilo y tema-, las creaciones de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

Así como en su primer mural, en el que predomina la simetría y equilibrio como resolución de la dualidad, en Chapingo estos parámetros se rompen para dar a su creador la libertad de representar su mundo utópico como explosión vital, en la que lo femenino resulta predominante: la tierra como Gran Madre o procreadora, origen, sustento y destino final de la existencia, es la imagen que Rivera desea entregar -de una manera más bien didáctica para que fuese inequívoca- a los naturales destinatarios, los futuros profesionales de la nueva agricultura mexicana.

En el enorme fresco que ocupa el muro del altar, titulado “La tierra fecunda con las fuerza naturales controladas por el hombre”, Rivera representa a la tierra como una diosa embarazada que apunta su mano derecha al cielo mientras con la izquierda

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ Idem.op. cit. p. 57

²⁹⁶ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.59

²⁹⁷ RIVERA, Diego. op.c it. 110

sostiene la vida -simbolizada en una planta que crece sobre su palma-, y que con sus volúmenes corporales configura los contornos de la tierra misma mientras sus piernas cruzadas ocultan y señalan a la vez la presencia de un secreto virginal. En las palabras de Octavio Paz, Rivera, a través de esta obra “reverencia y pinta sobretodo a la materia. Y la concibe como una madre. Como un gran vientre, una gran boca y una gran tumba. Madre, inmensa matriz que todo lo devora y engendra, la materia es una figura femenina siempre en reposo, soñolienta y secretamente activa, en germinación constante como todos los grandes divinidades de la fertilidad”²⁹⁸.

Asistida por los cuatro elementos, Rivera compendia en la imagen femenina del altar de Chapingo las manifestaciones del mundo físico o material, y declara su fe en un progreso tecnológico sustentado armónicamente sobre ella: “Mi símbolo de la Naturaleza fue una mujer colosal, dormida. Firmemente empuñada en una de sus manos había una planta fálica igualmente simbólica. A su alrededor pinté los elementos: el Viento, el Agua, el Fuego, antes incontrolables, ahora, al mando de la Naturaleza servidores dóciles de hombre”²⁹⁹. Lo masculino aparece bajo la gigantesca figura del altar como la fuerza transformadora, y es representada también en las herramientas agrícolas puestas al servicio de la sociedad por medio de la revolución agraria; aquí la potencia masculina –asociada al campesino revolucionario- es la polaridad fecundatoria de la Madre Tierra, con la que mantiene un perfecto equilibrio.

Rivera distingue dos actitudes frente a la tierra: la del campesino que es amante devoto de la tierra que trabaja que se contrapone a la de los dueños abusivos representados en el panel “Los explotadores”. Rivera ve una lucha en la que la sociedad aparece dividida entre los que trabajan y son humillados, y los que explotan y humillan. Entre ambos se aprecia a un hombre de camisa roja y jardinera azul, “El propagandista”, que desafía a los explotadores e invita a los campesinos a emprender su liberación. Los líderes agrarios, cuyo sacrificio –representado en uno de los tableros- evoca directamente a los Mesías bíblicos o mitológicos, son los modernos redentores: “El agitador revolucionario, verdadero profeta, recuerda aquí al Cristo del Giotto en la capilla de los Scrovegni....Pero la muerte no representa en este caso el final de una grandiosa misión. El idealista muerto resucita, transmutado en las flores de

²⁹⁸ PAZ, Octavio. “Los muralistas a primera vista” En: Obras completas Tomo VII. p.185

²⁹⁹ RIVERA, Diego. op. cit. p.109

color sangre que del árbol irrumpen”³⁰⁰. La idea cíclica de muerte y resurrección se reitera en el fresco en que se aprecian los cadáveres de Emiliano Zapata y Otilio Montaño, abrigados dentro de la matriz terrestre, fertilizando una próspera milpa de maíz. En esta concepción del tiempo la muerte no es el fin de la existencia, idea que las sociedades agrarias grafican a través del ciclo de las plantas: las semillas que engendran el futuro se encuentran en el presente, y son fertilizadas por la simiente que entrega el elemento masculino tras su sacrificio.

De esta manera Rivera asocia los arquetipos míticos a la historia mexicana para encontrar en ella su sentido esencial, en la que el deseo utópico se manifiesta a través de una madre-tierra nutricia que fecundada por los mártires revolucionarios da inicio a una nueva edad dorada, en la que naturaleza y trabajo humano cooperan – mágicamente- para producir la abundancia: “El árbol cargado de frutas y la máquina, cuyo volante imprime a la cabeza de un obrero una aureola de santidad, hablan de trabajo, de abundancia y de la justa distribución de la riqueza...La plena fructificación de la naturaleza y de la sociedad convierten a la tierra, al fin liberada, en un nuevo paraíso; la paz y la armonía reinan sobre el planeta, tanto en el ámbito natural como en el social”³⁰¹.

Las pinturas de Chapingo son consideradas como una de las obras más logradas de Rivera, en las que, además de alcanzar una cierta madurez personal en el estilo, integra armónicamente las influencias del arte renacentista y del arte moderno en una sola composición, además de afianzar y definir la manera narrativa de desarrollar sus temas: “La capilla de Chapingo representa uno de los logros más notables de Rivera. Como una narrativa poética del impulso revolucionario y de la riqueza cultural del país, tiene pocos iguales, tanto en la obra mural del propio Rivera como en la de Orozco y Siqueiros. Rivera creó una síntesis pictórica en la que fusionó en un poema visual la conciencia de la revolución agraria de su país y la de su antigua y profundamente arraigada cultura agraria”³⁰². Estas obras también señalan la primera aparición de los símbolos ideológicos en su obra: en el techo de la nave central de la

³⁰⁰ RODRIGUEZ, Antonio. “Canto a la tierra: Los murales de Diego Rivera en la Capilla de Chapingo” México, UNAM Chapingo, 1986. p.12

³⁰¹ Idem. op. cit. p.13

³⁰² ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.80

capilla de Chapingo, junto a los personajes que representan las fuerzas celestes superiores, Rivera pinta la hoz y el martillo, los emblemas de la Revolución de Octubre, con lo cual indicaba inequívocamente que identificaba su utopía telúrico-agrarista con la ideológica coyuntural en la que participaba.

3 Muralismo e historia en los años 30

Uno de los rasgos más sobresalientes del muralismo en esta década, además de la progresiva radicalización que venían experimentando sus representantes, es la tendencia a la revisión del pasado histórico mexicano. Así como en la etapa fundacional los temas cosmogónicos marcaron la pauta, los años 30 marcan el período historicista, probablemente debido a la coyuntura particular de la década, al intensificarse el enfrentamiento ideológico entre los fascismos en Europa y el ascenso de los movimientos populares revolucionarios.

El proceso político mexicano responde a la necesidad de formular una identidad nacional frente a las poderosas y agresivas influencias ideológicas externas, en un contexto marcado por la presión de los Estados Unidos sobre México y las avanzadas ideológicas y políticas de los regímenes europeos. La búsqueda de las raíces históricas de la nación se convertiría en la fuente de la identidad: “Al final de esa década, el centro de la atención cultural nacional empezó a cambiar de las preocupaciones locales e inmediatas de la Revolución hacia una interrogación del pasado nacional, hacia una redefinición de la identidad de la nación”³⁰³.

En este contexto los muralistas, principalmente Orozco y Rivera, desarrollaron extensos relatos interpretativos sobre la historia mexicana, que abarcaron desde el pasado precolombino hasta la Revolución, diferentes entre sí principalmente por los puntos de vista críticos o complacientes de los artistas acerca de períodos específicos; esta etapa se revela como un debate pictórico acerca del significado del pasado indígena, la Conquista española, la Independencia y la Revolución.

Otro aspecto importante es la salida de los muralistas del contexto exclusivamente mexicano para llevar su obra a otros países, principalmente americanos, donde el muralismo capturó la atención del público e incluso de algunos empresarios acaudalados de ese país con posterioridad a la crisis económica de 1929. Este hecho convierte al muralismo en un producto “transcultural”, que se asimila a otras realidades sociales y estéticas.

³⁰³ ROCHFORD, Desmond.. op. cit p.83

En México el gobierno de Calles mantuvo los encargos proyectados durante el período anterior, a pesar de las militancias de Rivera y Siqueiros. En esta época comienza a notarse el agotamiento de la mística revolucionaria inicial, que no se recuperaría sino hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas en 1934: “Al despuntar la década de 1930, el espíritu de la Revolución se había convertido en una fachada sin vida. La retórica y el afán de poder se concentraron en una autoridad política cada vez más centralizada y viciada por la corrupción”³⁰⁴.

Los gobiernos revolucionarios precisaban de una revitalización de la Revolución, contexto en que el muralismo se convirtió en un medio perfecto para exaltar sus virtudes originales. Como sugiere Octavio Paz, la conveniencia mutua mantuvo el vínculo entre el gobierno y los muralistas: “En la política gubernamental había una dosis considerable de oportunismo y lo mismo debe decirse de la actitud de los pintores. Unos y otros, los artistas y sus mecenas, encontraban ventajoso este compromiso...Nuestros gobiernos se ven como los herederos y continuadores de la Revolución mexicana...Veían la pintura mural como un arte público que, más allá de esta o aquella inclinación ideológica, expresaba el genio de nuestro pueblo y su revolución”³⁰⁵.

Sin embargo esta relación no estaría exenta de dificultades: en 1929, el gobierno de Portes Gil rompe relaciones con la Unión Soviética, el PCM es proscrito y sus líderes e integrantes más notorios, como Siqueiros, son detenidos. Esta persecución motivará el desplazamiento de los pintores a Estados Unidos, donde el muralismo había adquirido cierta notoriedad en los círculos intelectuales: “El resultado es la emigración de muchos artistas e intelectuales progresistas a país vecino, que además ofrece muchas más alternativas para trabajar”³⁰⁶. La persecución finaliza en 1934, cuando asume el presidente Lázaro Cárdenas.

La necesidad de afianzar la unidad nacional mexicana fue el factor coyuntural que promovió el interés por la historia nacional en las obras murales, pues contribuía a afirmar la identidad local y darle resignificación a un momento político presente. Si bien los proyectos murales de esta década apuntan en ese sentido, en lo particular cada

³⁰⁴ ROCHFORD, Desmond. Op. cit. p.122

³⁰⁵ PAZ, Octavio. “Re/visiones: La pintura mural”. En: Obras completas Tomo VII. Pp. 208-209

³⁰⁶ KETTENMANN, Andrea.op. cit. p.45

artista mantuvo un grado de libertad para diseñar sus obras y para expresar sus visiones personales, cumpliendo así con el precedente de la época de Vasconcelos.

En 1929 Rivera inició su mural épico “Historia de México”, en el Palacio Nacional de la Ciudad de México, en el que recorre la historia completa del país desde la Conquista hasta la Revolución. Si bien es un continuo paño de pintura mural, se adapta a las condiciones arquitectónicas en que está ejecutado. Los muros de un gran salón rematan en siete arcos abovedados limitados por las columnas que sostienen el edificio, y dos grandes escalinatas los definen en la parte inferior. La composición general está estructurada en dos ejes; uno horizontal, que establece el orden cronológico, y uno vertical, que intenta reflejar el progreso social, desde la destrucción del mundo indígena por la Conquista hasta la Revolución, apoyado por el aspecto ascendente de la escalera: “Los murales anteriores a éste –todos- habían hecho figuras aisladas y grupos de figuras contra grandes y mudos trasfondos. En este mural me apropié del movimiento arquitectónico de la escalera misma y la relacioné con el dinámico desarrollo ascendente de la Revolución”³⁰⁷. Los frescos de mayor tamaño, ubicados en ambos extremos del mural, están reservados para una visión idílica del pasado precortesiano, y para el momento presente del país, en el que Rivera figura al socialismo y la Revolución como senda para el futuro nacional.

“Historia de México” resulta en una epopeya narrativa e interpretativa de la evolución histórica de ese país. Una abundante presentación de hitos y personajes históricos mexicanos están agrupados como queriendo comprimir al máximo tiempo y espacio: Rivera ve la historia como un fenómeno épico de grandes multitudes, luchando apretadamente entre sí por un espacio o un lugar en el registro. En el panel central de la obra se vincula la historia con los mitos americanos de origen, a través del emblema del águila que devora la serpiente sobre el nopal, proveniente de la leyenda azteca sobre la fundación de Tenochtitlán, y que representa el arquetipo mítico del “Centro del Mundo”: en esta conjunción de símbolos – el cielo con el águila, el mundo con el nopal y el inframundo con la serpiente- se representan la interconexión de los niveles del universo mexicana.

³⁰⁷ RIVERA, Diego.op. cit. p.131

Al asumir los mitos prehispánicos de origen Rivera configura una representación mitificada de la memoria histórica, por tanto apartada del lenguaje histórico racionalista y más cercano a las visiones de la mentalidad colectiva. Los personajes históricos adquieren características de los arquetipos del héroe y el villano, y cada época obtiene un carácter o valoración positiva o negativa, reflejada en el uso de la luz en el espacio pictórico.

En el fresco que corresponde al pasado indígena, la luz y el uso de los colores cálidos y fríos rememoran la madre-tierra de Chapingo, y contribuyen a dar la impresión de un mundo en equilibrio consigo mismo, donde el tlatoani azteca que aparece en el centro, es la viva imagen de la armonía, alineado con el gran sol que aparece arriba en el medio de la bóveda. Rivera ve el pasado indígena como una utopía pasada, una auténtica edad de oro: “La utópica visión social de Rivera es evidente en la pared derecha, la cual describe al mundo de México antes de la Conquista. El legendario dios-rey del mundo prehispánico Quetzalcoátl, el creador de la cultura, la civilización y el saber, se encuentra sentado serenamente en medio de sus súbditos.”³⁰⁸.

La contraparte es la Conquista, representada en la parte más baja del mural, donde con tonos más oscuros se presentan en forma luchas entre soldados españoles y órdenes militares aztecas, los caballeros águilas y jaguares; así se presenta la destrucción del paraíso terrenal por las fuerzas del mal, inequívocamente identificadas con los invasores. La Iglesia Católica aparece como una institución contradictoria: oscuros sacerdotes infligiendo castigos y penitencias se contraponen a pastores franciscanos evangelizando pacíficamente a los indígenas, e intercambiando con ellos productos agrícolas y cultura. El alto clero es visto, más arriba, como aliado de la oligarquía burguesa tras la Independencia, y de los dictadores del siglo XIX; los líderes constitucionalistas, la Revolución y sus héroes agrarios, en cambio, se nos revelan como defensores de los oprimidos indígenas, campesinos y obreros.

El eje central de la obra mural de Rivera, que estructura toda la narración y le proporciona sentido y direccionalidad, es la idea de una historia como lucha perenne entre bien y mal, heroísmo y fechoría, que culminan en la redención revolucionaria presente. La utopía de los tiempos precortesianos –el comunismo primitivo- se asimila

³⁰⁸ ROCHFORT, Desmond.op. cit. p.85

a la construcción de un nuevo México revolucionario y socialista: “Como en gran parte de la pintura histórica, el mural de Rivera lleva al reino del mito cada acontecimiento y cada personaje relacionado con la historia de la nación...en el último panel de la izquierda, pintado en 1935 a su regreso de Estados Unidos, Rivera retrató la absorción de las clases trabajadoras mexicanas en la historia nacional al incluir la imagen de Karl Marx y del Movimiento Comunista y de los Trabajadores. La mitología del mural se continúa en este panel”³⁰⁹. Debido a que esa sección del mural fue concluida tras su paso por los Estados Unidos, es posible que la inclusión de Marx y los símbolos del Comintern en el mural haya sido producto de la radicalización que experimentó en esa etapa; de cualquier manera, estos elementos pueden ser vistos como la continuación ideológica de una visión esencialmente estructurada en torno a los arquetipos mitológicos.

3.1 Los muralistas en Estados Unidos

En el contexto mundial en crisis a principios de los años 30, la ruptura de la ilusión del progreso indefinido fue el preludio de la lucha ideológica y del ascenso de los regímenes totalitarios. La modernidad estaba puesta a prueba: el progreso económico y tecnológico podía elevar la calidad de vida humana tanto como podía llegar a ser una verdadera tragedia. El tema de la modernidad se convirtió en una nueva preocupación de los muralistas, sobretudo al tomar contacto con la realidad estadounidense en el exilio, que se desarrolló paralelamente a la revisión del pasado mexicano.

La intelectualidad estadounidense había sido atraída fuertemente por el arte mexicano de la época, y por vía diplomáticas consiguieron llevar a su país a los principales exponentes del movimiento, apoyada por el gobierno e intereses privados: “Además de la innegable calidad que alcanzó a tener entonces el arte mexicano, su impacto internacional se debió a distintos factores. Uno de éstos fue la promoción que los propios artistas e intelectuales estadounidenses le dieron en su país al llamado renacimiento mexicano. Esta importante labor de difusión preparó e camino para que a partir de 1928, con el apoyo del embajador de los Estados Unidos en México, Dwight Morrow, el sustento de los inversionistas estadounidenses con intereses económicos

³⁰⁹ Idem. op.cit. pp. 92-93

en nuestro país y el beneplácito de las autoridades mexicanas, el arte y los artistas mexicanos llegaron a ocupar un lugar central en la alta cultura estadounidense del momento”³¹⁰.

La emigración a Estados Unidos puso en contacto a los muralistas con la realidad del modernismo en su versión original, a distancia de las búsquedas nacionalistas y las realidades socio-económicas mexicanas, lo que se reflejó en diferentes interpretaciones sobre el tema: “Las visiones del mundo moderno creadas por Rivera, Orozco y Siqueiros entre 1930 y 1940 se ubicaron entre estas realidades contrastantes. Para Siqueiros, constituían las bases de una lectura profundamente parcial del mundo moderno. En el caso de Orozco, los contrastes con frecuencia formaron la premisa de una interrogación valorativa del conflicto entre el ideal y la realidad. En la obra de Rivera, las dualidades del mundo moderno se trataron en una combinación de posiciones contradictorias, sea en una visión acrítica y mitificada de la modernidad estadounidense o a través de la retórica de su socialismo revolucionario”³¹¹. El juicio sobre la modernidad en los murales dependía de las perspectivas doctrinales o ideológicas de los pintores, y de alguna manera pasaron el tema a través del tamiz de su más oculta mentalidad arquetípica.

Rivera, convertido ya en un artista institucionalizado, recibió críticas sobretodo de sus compañeros en el PCM, que lo expulsó de sus filas junto a Siqueiros, a despecho de su reputación en el extranjero, donde “era sin lugar a dudas diferente. En Estados Unidos su imagen era la de un pintor marxista radical cuyas obras se basaban en retratos de la revolución agraria y proletaria y en la historia nacional antiimperialista”³¹². Sin duda esta era la imagen que los últimos frescos realizados por Rivera en Chapingo estaban proyectando hacia el exterior.

En California Rivera se aproximó al modernismo industrial norteamericano cuando aún estaba experimentando los efectos de la Gran Crisis, y representó una suerte de gran desafío personal, artístico e ideológico: “Me entusiasmé enormemente. Ésta sería una prueba crucial de mi técnica muralista, A diferencia de México, los Estados Unidos eran un verdadero país industrial tal como el que originalmente había

³¹⁰ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. Op. cit. p. 123

³¹¹ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.122-123

³¹² Idem. op. cit. p. 123

imaginado, como el lugar ideal para hacer moderna pintura mural”³¹³. Rivera contempla la modernidad norteamericana desde el asombro y la admiración, e inmediatamente concibe la vida del país como la utopía en su expresión tecnológico-industrial, por su capacidad de crear riqueza abundante para las mayorías, la que extrapoló al paraíso de trabajadores que se creaba en la Unión Soviética. Esta asimilación produjo una visión ambigua sobre la realidad norteamericana, aunque logró abstraer la idea esencial del progreso material, presente tanto en el mundo capitalista como socialista: “Con su inclinación a las visiones utópicas, Rivera fue cautivado simultáneamente por el sueño americano de un capitalismo abundante de producción en serie en formación y por el reclamo de socialismo de la factibilidad de una sociedad revolucionaria”³¹⁴. La abundancia infinita, promesa por ambos sistemas, ya había sido simbolizada en la imagen de una Madre Tierra en el paraíso agrario de Chapingo; Rivera en Estados Unidos vinculó este arquetipo mítico con el modernismo industrial en sus dos versiones, y sus obras realzaron este aspecto sincretizando los antiguos símbolos míticos con los modernos –principalmente la máquina-, de cuya realidad Rivera logró extraer el ser esencial.

En su “Alegoría de California”, de 1931, intentó plasmar las impresiones que tenía sobre Estados Unidos y representó nuevamente a la madre naturaleza en su versión anglosajona -a través de la imagen de Helen Wills Moody, campeona de tenis oriunda de California- rodeada por las actividades económicas que identifican a ese estado norteamericano: “En la parte central del muro pinté una figura colosal de una mujer representando a California...a su izquierda, la exuberante Agricultura, sus trabajadores y sus héroes; a su derecha, la Industria, sus construcciones y máquinas y trabajadores representativos...En el techo que había arriba de la pared pinté una mujer desnuda, encima de ondulantes nubes, la cual simbolizaba la Fertilidad de la tierra y la interconexión natural de la Agricultura y la Industria”³¹⁵. Mientras en Chapingo la utopía es exclusivamente agraria, en California se adapta a la realidad local, abarcando también la tecnología industrial, que en la visión de Rivera también se nutre de la tierra; igualmente la máquina es una herramienta útil, un aliado del progreso de la humanidad

³¹³ RIVERA, Diego.op., cit. p. 136

³¹⁴ ROCHFORD, Desmond. Op. cit. p.123

³¹⁵ RIVERA, Diego.op. cit.p.138

en la producción de su bienestar.

Después es invitado a Detroit por el Institute of Arts de esa ciudad, corazón y paradigma de la industria norteamericana, para proyectar un ciclo de murales llamado “Industria de Detroit”. Apoyado por la familia Ford, dueños de la empresa automotriz más grande de Estados Unidos, y por la Comisión de Artes de Detroit, Rivera recorrió durante dos meses recorriendo las fábricas de la empresa Ford, “absorbiendo impresiones de las actividades productivas de la ciudad”³¹⁶, además de explorar las formas de las maquinarias que lo subyugaron: “Mi pasión infantil por los juguetes mecánicos se había convertido en deleite por la maquinaria en sí y por lo que representaba para el hombre –su autosuficiencia y su liberación de los trabajos penosos y de la pobreza-”³¹⁷.

En esta declaración es visible la idea utopista del trabajo como carga indeseable que debe alivianarse o bien convertirse en actividad lúdica; Rivera constata que la máquina cumple ambos objetivos, y no trepida en admirar el modernismo norteamericano, evitando registrar en sus murales aspectos desagradables del industrialismo como la situación de los trabajadores o las condiciones de la ciudad: “Detroit en 1932 era una ciudad flagelada por el hampa, el racismo y el anticomunismo virulento. Había desempleo generalizado y la producción de la compañía Ford era apenas una quinta parte de lo que había sido en 1929...No hay un solo indicio de esta realidad en el ciclo al fresco de Rivera”³¹⁸.

Así como los murales de Chapingo y California son un verdadero “canto a la tierra”, los murales de Detroit son una especie de “canto a la tecnología”, en la máquina aparece como una transfiguración de lo terrestre, intermediario entre el hombre y su sustento: “Por eso colocaba al héroe colectivo, hombre y máquina, más alto que los viejos héroes tradicionales del arte y la leyenda. Sentía que en la sociedad del futuro, como ya ocurría hasta cierto punto en la del presente, hombre y máquina serían tan importantes como el aire, el agua y la luz del sol”³¹⁹.

³¹⁶ Idem.op. cit.p.143

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.130

³¹⁹ RIVERA, Diego. op.cit.p.143

Su estudio de la estética de la máquina lo lleva a asociar sus formas con las líneas geométricas del arte precolombino mexicano; es particularmente interesante cómo entrelaza las una máquina de ensamblaje con la imagen de la diosa azteca Coatlicue, con que representa el continuo entre la vida y la muerte: “La enorme máquina para ensamblar la carrocería se muestra aquí entre engranajes y motores y su configuración parece hacer eco al contorno de la Coatlicue, la diosa azteca”³²⁰. Rivera advierte que la máquina encarna el mismo concepto de creación y destrucción que el arte mesoamericano representó en la Coatlicue: “El tema de la dualidad conduce a Rivera no sólo a la parte central de la pared, donde se simboliza la coexistencia de naturaleza y técnica, vida y muerte, que el pintor utiliza como hilo conductor en todo el ciclo”³²¹. Reforzando la idea de continuidad del tiempo y del movimiento, los murales están enlazados por estratos geológicos dispuestos como ondulaciones u olas, realidades ocultas que encierran los principios que se manifiestan en la superficie: “Y para fortalecer e integrar el conflicto plásticamente decidí establecer en todo el conjunto del mural un ritmo más elemental, más poderoso que cualquiera otro del jardín. Escogí uno de los ritmos dominantes en el proceso de la vida: la ola”³²².

La fuerza que la naturaleza tiene sobre la existencia es el elemento que da un sentido acrítico en las obras de Rivera, pues para el artista muerte y destrucción son ingredientes esenciales de la vida que el ser humano debe simplemente aceptar; máquina y Coatlicue son expresiones simbólicas del movimiento perpetuo e incesante, idea que fascina a Rivera desde sus murales en Chapingo. Este ánimo más contemplativo que militante, lo lleva a soslayar por completo los problemas coyunturales, otorgándole a estas obras un carácter complaciente con la modernidad norteamericana.

Lo siguiente en la trayectoria de Rivera por Estados Unidos fue el mural realizado para el Rockefeller Center en Nueva York (1932). Basado en un encargo específico del millonario norteamericano, que estableció como título “Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Chossing of a New Better

³²⁰ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.127-128

³²¹ KETTENMANN, Andrea. op.cit.p.50

³²² RIVERA, Diego. op.cit.p.149

Future”³²³, el mural “debía ser primero y antes que nada filosófico y espiritual, para persuadir a la gente a detenerse y reflexionar, sobretodo para estimular el despertar espiritual”³²⁴. En este fresco Rivera desarrolla, a grandes rasgos, el tema de una humanidad dividida entre dos grandes sistemas político-ideológicos, contexto en el que Rivera señala su adhesión al socialismo.

En el centro del mural, es decir en la encrucijada, se ubica al “hombre”– representado como un obrero de rasgos europeos- que debe tomar una decisión mientras es observado por multitudes humanas a través de dos grandes espejos o lentes, cuyos reflejos son dos grandes diagonales de una cruz, una de las cuales representa el mundo de los microorganismos y la otra el macrocosmos de estrellas y universos distantes: la oposición de civilizaciones e ideologías está refrendada en los dualismos de la naturaleza, en un mundo en movimiento en que por fuerza siempre hay decisiones pendientes; el dilema alcanza al propio Rivera, presionado para definir una posición abiertamente socialista.

Esta obra representó la oportunidad de Rivera de reivindicarse manifestando inequívocamente su fidelidad al socialismo: “Rivera vio el mural para Rockefeller como el postulado perfecto con el cual salvar algo de su integridad política y el que le permitiría crear un mural público que, en sus palabras, continuaría teniendo valor estético y social”³²⁵. La inclusión de Lenin, Marx y Trotski liderando los pacifistas soviets rusos en el mural –contrapuestos al militarismo occidental que identificó con el fascismo y el nazismo-, generó la indignación del propio Rockefeller, que canceló el contrato con el artista y ordenó la destrucción del mural en 1934.

A pesar de la polémica su paso por Estados Unidos significó a Rivera convertirse “en uno de los artistas más conocidos allí, estimado tanto por la izquierda intelectual y la comunidad de artistas como por los círculos conservadores e industriales”³²⁶. Esta consagración local, sin embargo, no se condecía con su situación política, que se encontraba entre fuegos cruzados, tal como el personaje del mural: “Había sido denostado por la Unión Soviética, cuyos objetivos políticos habían sido durante largos años el tema de sus murales, por no querer doblegarse al ideal del

³²³ “Hombre en la encrucijada observando con esperanza y altura de miras la elección de un nuevo y mejor futuro”

³²⁴ ROCHFORD, Desmond. Op. cit. pp. 130-131

³²⁵ Idem.op. cit. p131

³²⁶ KETTENMANN, Andrea. Op. cit. p.53

'realismo socialista'. Por su parte el Partido Comunista mexicano, orientado al estalinismo de Moscú, había tachado de contrarrevolucionario y expulsado de sus filas al pintor....Por último, las experiencias en los Estados Unidos, la tierra de la industria moderna, habían sido frustrantes³²⁷. Su regreso a México, al iniciarse el período de Cárdenas, significó para el pintor –además de concluir su proyecto en el Palacio Nacional- una posibilidad de reinventarse; volviendo a la pintura de caballete, se alejó del mural hasta 1940, cuando recibe un encargo nuevamente en los Estados Unidos.

3.2 Orozco en Estados Unidos

José Clemente Orozco inició su ciclo de obras en Estados Unidos un poco antes que Rivera. En 1930 realizó un mural para el Pomona College de Clermont, California, su "Prometeo"–una de sus obras más notables desde el punto de vista del estilo - que ocupa un friso ojival en dicho edificio. Orozco se adentró en el semidiós heroico griego con un fin eminentemente expresivo: reflejar la lucha eterna entre el ser humano y el destino, entre las realidades y los ideales³²⁸.

El mural muestra a Prometeo como un gigante desnudo y musculoso semiarrodillado, que parece sostener con sus brazos el vértice del arco, donde una figura estrellada de color anaranjado, sugiriendo luz solar y fuego, representaría lo divino-celeste, mientras el titán dirige su mirada acongojada hacia lo alto. De acuerdo con el mito, Prometeo roba el fuego desafiando la prohibición de Zeus para proporcionarlo a la humanidad. Bajo él una multitud retorcida y apretada con sus brazos estirados busca el calor y la luz, mientras su silueta parece describir el zig-zag de un horizonte terrestre.

Aquí el titán griego está representando no sólo su propio tormento, sino el aspecto eterno del drama existencial humano: el eterno esfuerzo del ser humano contra un universo hostil, el hombre enfrentado contra fuerzas que lo superan, como la muerte, intentando ampliar su conciencia sobre el mundo: "...para el artista el tema no es simplemente la representación del mito antiguo, sino una manera de expresar, a través de él, su personal e interno pensamiento de lo que la vida del hombre es"³²⁹.

³²⁷ Idem. op. cit.p. 57

³²⁸ FERNANDEZ, Justino.op.cit. p.55

³²⁹ Idem. op. cit. p.57

Es posible que Orozco recoja en su personaje las figuras tanto de Prometeo como de su hermano mítico Atlante, sintetizándolas. De acuerdo a una de las versiones del mito recopilada por Robert Graves, Atlante y su hermano Menecio “se unieron a Crono y a los Titanes en su guerra infructuosa contra los dioses del Olimpo. Zeus mató a Menecio con un rayo y lo envió al Tártaro, pero perdonó a Atlante, a quien condenó a soportar el peso de los cielos sobre sus espaldas por toda la eternidad”³³⁰, mientras que Prometeo, haciendo honor a su nombre, “previó El titán disputa con Zeus acerca de las partes de un animal sacrificado que debían ofrecerse a los dioses, resolviendo dejar la carne a los hombres con un astuto ardid; Zeus furioso castiga a los hombres privándolos del fuego. Para ayudar a la humanidad arrebató una tea encendida del “carro solar” que ocultó dentro de una caña para retornar el fuego a los hombres; la terrible venganza de Zeus consistió en encadenarlo en las montañas del Cáucaso “para que diariamente un ave de rapiña devorase sus entrañas que volvían a crecer, en un tormento sin fin”³³¹. En el personaje de Orozco no vemos los detalles del mito, pero si apreciamos una síntesis de los hermanos míticos: un superhombre –Atlante- que parece estar sosteniendo el cielo con sus brazos, mientras que sus manos están en el fuego solar que rodea el vértice, como Prometeo. Por su rebelión contra la implacable lógica divina, ambos hermanos son condenados a ser la materia del mundo –montañas- en lucha contra los elementos del cielo que la desgastan, reflejando así el drama eterno del tiempo.

Otros aspectos relacionados al mito contribuyen a esclarecer algunos significados en el Prometeo de Orozco. Según Graves, el nombre de Prometeo puede ser una versión griega del término sánscrito “pramantha”, que significa “previsión”, que a su vez designa también a “la esvástica o taladro de fuego, que se suponía había inventado él”³³². La esvástica es la cruz gamada de origen indoeuropeo, que “orientada a la derecha es un símbolo del sol, mientras tanto que la orientada a la izquierda es un símbolo de la luna”³³³. La cruz gamada como símbolo del devenir y del movimiento, está asociada al fuego y al sol; señala también el surgimiento de la civilización, a partir del manejo del fuego. Prometeo es el héroe civilizador, el que enseña los secretos de

³³⁰ Graves, R. Op.cit. p.189

³³¹ Ver Graves, R. op.cit. p.191

³³² GRAVES, Robert. Op. cit. p.196

³³³ Idem. op.cit.p. 197

la cultura –la luz o el fuego- a los hombres, por lo cual recibe el castigo de Zeus y experimenta su caída, de manera similar a otros héroes civilizadores, como el Quetzalcoátl de la tradición mesoamericana. La silueta del Prometeo de Orozco recuerda, precisamente, la imagen de una cruz en movimiento incompleta, con sus brazos doblados hacia arriba y su pierna derecha en posición oblicua mientras se sostiene sobre su rodilla izquierda.

Entre 1930 y 1931 Orozco emprendió un nuevo encargo para el New School for Social Research de Nueva York, titulado “La Revolución Mundial”. Siguiendo el estilo de narración y síntesis que ya usó en sus primeros murales en México, Orozco compuso una visión conmemorativa con los principales representantes de los procesos revolucionarios del siglo XX: “Los temas de estas pinturas son como sigue: en el centro, la mesa de la fraternidad universal. Gentes de todas las razas presididas por un negro. En los muros laterales alegorías de la revolución mundial. Gandhi, Carrillo Puerto y Lenin. Luego un grupo de esclavos y otro de obreros entrando a su hogar después del trabajo. En un muro exterior del salón, una alegoría de las ciencias y las artes”³³⁴.

Orozco introduce en esta obra los principios de la “simetría dinámica”, del matemático canadiense Jay Hambidge “que proponía una relación entre el arte y la estructura de las formas naturales en el hombre y en las plantas y luego, basándose en datos históricos y mediciones directas en templos, vasos, estatuas y joyas, precisar con exactitud científica la construcción geométrica de las obras del arte helénico”³³⁵. El sentido de usar los principios de Hambidge tiene un propósito simbólico-espiritualista, que se manifiesta en adaptar la composición de la obra para reflejar la armonía universal: “Herencia neoplatónica y renacentista: la geometría concebida como una estética, es decir, como un sistema de proporciones que reflejan o simbolizan la figura racional del universo y de la mente creadora”³³⁶. De acuerdo con Paz, el pintor se encontraba iniciado en los temas del simbolismo por el Círculo Delfico y sus principales representantes, el poeta Angelo Sikelianos y la escritora Alma Reed: “El movimiento delfico sostenía ciertos principios estéticos y filosóficos –el ritmo universal,, la dinámica

³³⁴ OROZCO, José Clemente. Op.cit.p.140

³³⁵ OROZCO, José Clemente.op.cit. pp. 140-141

³³⁶ PAZ, Octavio. “Ocultación y descubrimiento de Orozco”.(Artículo) *En*: Obras completas Tomo 7 “Los privilegios de la vista II” (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 p.233

de las proporciones y otras herencias del neoplatonismo y el ocultismo –enlazados a la nueva física y mezclados a ideales políticos como el nacionalismo y la paz universal.”³³⁷. Si bien sólo en esta obra es posible observar la aplicación más o menos estricta de estos principios, es posible observar a lo largo de toda su trayectoria un especial interés por la relación simbólica integrada entre los distintos planos de la hechura de sus obras, desde la composición, el color y el dibujo hasta la temática.

Luego el pintor retomó la historia mexicana para realizar una impresionante serie de murales en el Dartmouth College entre 1932 y 1934, que cierran su primera etapa en Estados Unidos. Estos murales mezclan visiones diacrónicas de la historia de México y de Estados Unidos, como culturas o civilizaciones que, aunque presentan diferencias diametrales, siguen caminos que se ajustan al mismo drama humano universal, ya configurado en su Prometeo. Estos murales muestran el manejo consolidado de un estilo narrativo que Justino Fernández define como “síntesis de la realidad”, a través del cual el artista logra comprimir las variables de tiempo y espacio para poder extraer o revelar una idea básica que subyace al conjunto de significados: “la síntesis de la realidad que hasta entonces nos había dado, si bien muy personal, se ajustaba a las formas de la naturaleza, y tendía más bien al gusto renacentista, pero en esta nueva manera, aquella síntesis avanza un paso más, es una especie de interpretación de la expresión ya poseída, una sublimación de lo expresivo personal”³³⁸.

Orozco revela en esta obra su distancia con la equivalente de Rivera acerca de la historia mexicana; en vez de tomar posición por uno de los sujetos o protagonistas del drama histórico, Orozco mantiene una distancia que es igualmente subjetiva, sin exaltar a ninguna de las partes, sino igualándolas frente a su destino, en que el pecado toma la forma de la deshumanización. Como puntualiza Rochfort, “Orozco, vio la idea de la experiencia americana no sólo como una dualidad, sino también como una base sobre la cual pudo proyectar la importante cuestión de la interminable lucha de la humanidad para realizar sus mayores aspiraciones e ideales y su frustración simultánea por su falibilidad innata. Para Orozco, esta dicotomía del carácter humano era trágicamente repetitiva y no podía localizarse de manera adecuada dentro de áreas

³³⁷ Idem.p.232

³³⁸ FERNANDEZ, Justino. Op.cit. p.63

geográficas específicas, épocas históricas, razas o culturas”³³⁹. La profecía, la caída y la promesa de la redención están presentes de principio a fin en los murales del Dartmouth College, y estructuran la temática de la obra a través de los mitos mesoamericanos y del mesianismo cristiano.

La historia se inicia con la “Llegada de Quetzalcoátl”, que presenta al mito mesoamericano como modelo del arquetipo de la muerte y resurrección del héroe-mesías. Quetzalcoátl (nombre náhuatl que significa “serpiente emplumada”) es uno de los personajes míticos prehispánicos más importantes. Su origen se remonta en el tiempo a una tradición que comienza con las representaciones del dios hombre-serpiente-jaguar de la cultura Olmeca en el período formativo (2.500 a.C. -300 d.C)³⁴⁰, continúa luego en el período clásico (300 d.C- 900 d.C) en Teotihuacán, en las tierras altas de México, donde es asociado al dios de la lluvia Tláloc, por los toltecas y alcanza su mayor relevancia como héroe cultural. Finalmente se integra en los ciclos míticos aztecas, donde se asocia con el dios tribal solar Huitzilopochtli.

A Quetzalcoátl se le atribuyen múltiples roles, como dios creador, representante de la dualidad universal—junto a su hermano Tezcatlipoca— y como responsable de enseñar a los hombres la agricultura del maíz:

“Otra vez dijeron los dioses: ‘¿Que comerán los hombres, oh dioses? Ya todos buscan el alimento’. Luego fue la hormiga roja a coger el maíz desgranado que se encontraba dentro del cerro de la subsistencia. Quetzalcoátl encontró la hormiga y le dijo: ¿Dime adonde fuiste a cogerlo’. Muchas veces se lo preguntó, pero ella no quiso contestarle, Luego le dijo que allá (señalando el lugar). Entonces Quetzalcoátl se volvió hormiga negra y, acompañado por la otra, entraron y lo acarrearón entre ambos, esto es, Quetzalcoátl acompañó a la hormiga colorada hasta el lugar donde estaba guardado el maíz, ésta colocaba los granos en la orilla del cerro y enseguida Quetzacoátl los llevó a Tamoanchan. Allí los mascaron los dioses y lo pusieron en la boca de los

³³⁹ ROCHFORD, Desmond. Op. cit.p. 103

³⁴⁰ Sobre el desarrollo del mito de Quetzalcoátl en el México precolombino, ver PIÑA CHAN, Román. “Quetzalcoátl: la serpiente emplumada”. México; Fondo de Cultura Económica, 1977.73 p.

hombres para robustecerlos”³⁴¹.

Como héroe civilizador, es equivalente al Prometeo griego. En las versiones toltecas es al mismo tiempo uno de los dioses principales y título de soberanos y sacerdotes de la ciudad mítica Tollan:

“Adoraban a un solo señor que tenían por dios, al cual le llamaban Quetzacoátl, cuyo sacerdote tenía el mismo nombre Quetzalcoátl, el cual era muy devoto y aficionado a las cosas de su señor y dios...Les solía decir muchas veces que había un solo señor y dios que se decía Quetzacoátl, y que no quería más que culebras y mariposas que le ofreciesen y diesen en sacrificio”³⁴².

Los toltecas habrían disfrutado en Tollan de una época de abundancia y bienestar excepcional bajo la influencia de los dioses-sacerdotes “Quetzalcoátl”, hasta la aparición de su hermano rival Tezcatlipoca, quien asistido por el dios azteca Huitzilopochtli, lo engaña, emborracha y tiente para pecar sexualmente, tras lo cual se proclama el regreso a los sacrificios humanos y se produce la decadencia y destrucción de la próspera ciudad. Quetzalcoátl parte al destierro hacia el este, donde muere y resucita transfigurado en la estrella matutina, Venus: “Se dice que en el año ‘1-acátl’ (uno caña) [Quetzacoátl], habiendo llegado a la orilla celeste del agua divina (a la costa del mar), se detuvo, cogió sus arreos, aderezó su insignia de plumas, su máscara de piedras verdes y todo lo demás. Luego que se había ataviado él mismo se prendió fuego y se quemó...Decían los viejos que se convirtió en la estrella que sale al alba; así como dicen que apareció [por primera vez], cuando murió Quetzalcoátl, a quien por eso nombraban ‘señor del alba’”³⁴³.

En una versión que relata la historia de los soberanos de Tula (la capital tolteca) está contenida la profecía lanzada por Quetzalcoátl antes de partir: “Afirmar de Quetzalcoátl, que estuvo veinte años en Cholula, y estos pasados, se volvió por el

³⁴¹ KRICKEBERG, Walter. “Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas”. 3ª ed. en español. México; Fondo de Cultura Económica, 1995. p.26

³⁴² Idem. p.47

³⁴³ Idem. pp.58-59

camino por donde había venido, llevando consigo cuatro mancebos principales virtuosos de la misma ciudad. Desde Coatzacoahuac, provincia distante de allí ciento cincuenta leguas hacia el mar, los tornó a enviar, y entre otras doctrinas que les dio, fue que dijiesen a los vecinos de la ciudad de Cholula que tuviesen por cierto que en los tiempos venideros habrían de venir por el mar hacia donde sale el sol unos hombres blancos, con barbas largas como él”³⁴⁴.

Orozco asimila estas versiones del mito a su mural, mostrando a un Quetzalcoátl de aspecto blanco, con un rostro que semeja una estrella (Venus, el “señor del alba”), que ordena “al mundo indígena que deje a un lado la codicia, la superstición, los rituales mágicos y el militarismo a favor de la civilización, donde el saber y la cultura triunfan sobre la barbarie y el oscurantismo”³⁴⁵. Su partida profetiza su regreso, transfigurado en astro y luego en la forma de los invasores españoles. El héroe traicionado por las fuerzas oscuras le sirve a Orozco como ejemplo para sintetizar y expresar la idea de un mundo en cuyo seno se encuentra la causa de su destrucción: una lucha dualista en que fuerzas opuestas asistida por la debilidad humana generan constantes ascensos y caídas.

En contraste con Rivera, Orozco es menos inclinado a reconocer utopías en la historia; más bien observa toda época con desconfianza, especialmente el pasado indígena prehispánico: “Orozco ve a la antigua civilización de México con una mezcla de horror y admiración. Admira la grandeza de sus templos y pirámides, le maravillan sus artes y monumentos, le repelen sus mitos y sus ritos... Pero su condenación no es absoluta: los rasgos horribles de la civilización prehispánica son horribles no por ser indios sino por ser humanos.”³⁴⁶.

Esta mezcla de fascinación y repulsión acerca del pasado indígena se manifiesta en su adhesión a la versión mesiánica de Quetzacoátl, cuyos ejes son similares a la pasión cristiana; ambas creencias dan sentido y significado a la historia mexicana. La transmisión oral de este mito entre los indígenas facilitó la penetración de los conquistadores españoles, identificados por los propios aztecas con Quetzalcoátl y asociados con su regreso como Mesías justiciero. Según Octavio Paz “esta

³⁴⁴ Idem. pp.63

³⁴⁵ ROCHFORD, Desmond. op.cit. p.104

³⁴⁶ PAZ, Octavio. “Ocultación y descubrimiento de Orozco” En: Obras completas Tomo VII. p. 237

interpretación, reelaborada y secularizada en el siglo XX, fue la que hizo suya Orozco, siguiendo a Vasconcelos y a otros intelectuales de esa época... Así, Orozco ve a la Conquista como un castigo por la traición a Quetzalcoátl, el civilizador. El héroe del mundo prehispánico, Quetzalcoátl, es también su víctima; a su vez, la víctima se convierte en lengua justiciera que profetiza el castigo de su pueblo. El instrumento de la justicia, el vengador del héroe, se llama Cortés³⁴⁷.

La escena del sacrificio humano revela la caída de hombre americano, y representa lo inverso del Prometeo de Pomona College: aquí el sacrificado es el hombre americano víctima de malignos sacerdotes conspiradores, mientras que Prometeo es el héroe que se sacrificó a sí mismo en bien de otros. La posición del sacrificado, con los brazos y piernas abiertos, sugiere también la cruz en movimiento, con la diferencia de que su cabeza al apuntar hacia el suelo, indica la inversión de los valores: este sacrificio no es un acto divino sino un asesinato abominable. La escena es presidida por Huitzilopochtli, el dios azteca, con sus insignias de guerra, aludiendo a la civilización que mantuvo un imperio en el México central sometiendo por medio de la fuerza militar. El sacrificio humano hecho en nombre de una idea o de una creencia, es algo condenable para Orozco, un símbolo de destrucción, a diferencia de la autoinmolación, que es el modelo de un acto de creación.

La llegada de Cortés representa por una parte, la llegada de la fe cristiana redentora, pero también el advenimiento de espíritu mecanicista europeo moderno. El hombre blanco enfundado en hierro somete por la espada y la cruz a toda una civilización indígena; sin embargo, su acto es más “justiciero” que “justo”, pues es el inicio de una nueva opresión, ahora por el metal de la espada que anticipa a la máquina, una forma moderna de deshumanización: “Cortés se presenta como un esclavizador, cuya presencia introduce una época caracterizada no por los grandes logros del arte y la cultura europea, sino por una superioridad tecnológica que trae consigo un submundo mecánico”³⁴⁸. Nuevamente, en esta idea pendular de la historia, los símbolos de liberación se transmutan rápidamente en una nueva esclavitud, representada en las máquinas que se aprecian a espaldas de Cortés y la cruz.

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ ROCHFORD, Desmond. op.cit. p.106

En los murales siguientes Orozco realiza un quiebre de continuidad para representar el mundo norteamericano contemporáneo en “Angloamérica”, que muestra una visión ambivalente de la educación y el modernismo estadounidense, en el cual Orozco reconoce, tras la apariencia de orden, un conformismo social y una rigidez pragmática carente de crítica: “*Angloamérica* es un mundo conformista. Los niños se colocan de pie obedientemente alrededor de su estricto profesor, mientras que detrás de ellos una multitud de adultos se congrega para una reunión en la casa del ayuntamiento. La expresiva monotonía de sus rasgos habla elocuentemente de un proceso político democrático.....transformado en una rígida conformidad y consenso, en las cuales el orden comedido evade todo sentido de cuestionamiento”³⁴⁹.

En contraste el mundo latinoamericano es representado en “Hispanic America” como un caos social en que convive el idealismo mesiánico de revolucionarios agrarios como Zapata –representado con su figura erguida y serena – traicionado por la degradación de militares corruptos y burgueses ambiciosos; la modernidad mexicana juzgada como una farsa. En ambos mundos hay costos y beneficios: progreso y conformismo de un lado, atraso e idealismo por el otro.

Orozco vuelve a emprenderlas contra el modernismo en el notable mural, “Dioses del mundo moderno”, que muestra el nacimiento de un feto cadavérico dado a luz por una calavera, rodeado de seres igualmente calavéricos con togas y birretes –al estilo de académicos norteamericanos- rodeados por montañas de libros y cadáveres de embriones en frascos. Orozco ve en el mundo académico y científico otra gran impostura, la falsificación del nacimiento verdadero –representado en el mural Maternidad- que en vez de dar vida genera un círculo cerrado de vacío y muerte. La ciencia desprovista de sabiduría y convertida en nueva religión, es el despeñadero de la América anglosajona, así como la corrupción del idealismo revolucionario por el dinero y la ambición de poder representa la caída de la cultura hispanoamericana.

En ambos casos, la víctima es anónima; el hombre común que, como el soldado desconocido, es sacrificado en nombre de ideales y creencias corrompidas por la mala fe; se completa así el círculo de iniquidades históricas con el panel “Sacrificio humano moderno”, reflejo opuesto del sacrificio ritual prehispánico: “.la circularidad del tratamiento histórico de Orozco se hace patente en los dos últimos paneles pintados en

³⁴⁹ Idem.

el extremo más alejado de la pared oeste. En el primero, *Modern Human Sacrifice*, Orozco pintó una imagen en espejo del terrible ritual del mundo indígena antiguo. Aquí, en lugar de recurrir a la superstición o al dios mítico, se presenta el equivalente moderno en la civilización americana: el nacionalismo³⁵⁰.

El mural “Moderna migración del espíritu” completa la obra y es su impresionante resolución del drama histórico desde la perspectiva profético-mesiánica: para Orozco la segunda venida de Cristo, proclamada en el Apocalipsis de San Juan, representa el fin de la historia y del sufrimiento, la humanidad es redimida por medio de una justicia flamígera: un Cristo iracundo y cubierto de llagas encendidas destruye su cruz con un hacha empuñada en su mano izquierda sobre los escombros del mundo moderno, reducido a una montaña triangular de desperdicios provenientes de la cultura. El Cristo, con evidentes rasgos de ícono bizantino, representa, de alguna manera, la redención del héroe Prometeo-Hombre desafiando al destino y sosteniendo en su mano el hacha, símbolo del sacrificador, destruye su atadura a la materia y cierra el tiempo y la historia.

El Cristo se enlaza con el mito de Quetzalcoátl, generando una historia como sucesión de profecías y héroes mártires, en la que el conflicto entre ideales elevados y realidades corruptoras representa la realidad humana a través del tiempo. Orozco utiliza el drama histórico para negar las idealizaciones y reflejar este atavismo dualista que persigue a un ser humano enfrentado permanentemente con su destino: “Su verdadero tema no es la historia de México sino lo que está atrás o debajo, lo que oculta el acontecer histórico...la historia no es para él una épica con héroes, villanos y pueblos, un proceso temporal dotado de una dirección y de un sentido; la historia es un misterio, en la acepción religiosa de la palabra³⁵¹.”

³⁵⁰ Idem. p. 209

³⁵¹ PAZ, Octavio. “Ocultación y descubrimiento de Orozco”. En: Obras completas Tomo VII. pp. 235-236

3.3 De regreso a México

En medio del renovado optimismo de la administración de Cárdenas, Orozco volvió a México en 1934. Sus murales continuaron abordando, desde una perspectiva fuertemente crítica, el rol de las ideologías y de la modernidad como instigadoras de una debacle social, como un funesto presagio profético de un fin de los tiempos que ya señaló en su Cristo de Dartmouth.

“Catarsis”, mural realizado en el Palacio de Bellas Artes, obedece a esta última tendencia, y constituye una visión definitiva del autor con respecto al sentido que él aprecia en la historia moderna. Un conjunto abigarrado de imágenes en que dos temibles grupos de figuras parecen cruzarse entre sí formando una diagonal, estructurando así la composición: “Dos diagonales cruzadas son suficientes para mantener el balance del conjunto agudizando e sentido crucial del tema y donde una sensación de dinamismo que conviene al choque sangriento en que la escena tiene vida”³⁵². El mundo moderno como una cruz en movimiento, una gran rueda mecánica arrastrando multitudes en un infernal desplazamiento circular con un desenlace inevitable. El fondo flamígero alude nuevamente al simbolismo de la cruz y el fuego, continuación del drama de Prometeo.

Las masas compuestas por seres humanos y máquinas, representan la civilización en su estado actual, que Orozco considera como un lugar de perdición y sufrimiento. Asume así el concepto mesiánico hebreo-cristiano acerca de la ciudad como el lugar donde el pueblo elegido sufre sus penosas pruebas, castigado por apartarse de la voluntad divina: la vana riqueza, la lujuria, la ambición, la violencia criminal, la mecanización de la vida, la traición, etc., todos los elementos que señalan la desnaturalización del ser humano creado inicialmente a semejanza de Dios: “Esta imagen de la sociedad moderna no es sino, remozada, la vieja imagen bíblica de Babilonia, la Gran Ramera.”³⁵³.

Este simbolismo se manifiesta en una mujer de espaldas abriendo lujuriosamente sus piernas con su cabeza hacia abajo para señalar la inversión valórica: es la Roma-prostituta de la visión de San Juan, paradigma de la perdición. Un gran taladro mecánico –símbolo fálico- se levanta frente a la entrepierna de la mujer: el

³⁵² FERNANDEZ, Justino.op.cit.p.71

³⁵³ PAZ, Octavio. “Ocultación y descubrimiento de Orozco”. En: Obras completas Tomo VII. p.246

mundo moderno es hijo aberrante de esta unión de la máquina y la ciudad, la gran prostituta. El militarismo y la violencia definen a la humanidad de los años treinta; la obra de Orozco es también un “presagio del fuego que consumiría al mundo moderno cinco años más tarde cuando se precipitó la Segunda Guerra Mundial”³⁵⁴.

En 1936 recibe la invitación para realizar murales en la Universidad de Guadalajara, en el estado de Jalisco. En una composición compuesta por tres grandes frescos que ocupan los muros laterales de un salón del edificio, Orozco retoma la Revolución como tema central y aborda desde una perspectiva místico-filosófica la redención. El deseo de libertad de los pueblos se contrapone a la visión ideológica; los opresores son representados aquí como “profetas de una falsa ideología, donde la presencia despótica de sus secuaces parece prometer la continuación de la miseria, la pobreza y el hambre”³⁵⁵. En el panel “El carnaval de las ideologías” Orozco fustiga directamente a las doctrinas e ideologías excluyentes representándolas como portadoras de la confusión y del mal, y a sus defensores como una procesión carnavalesca de locos y bufones: cruces cristianas, swástizas nazis, fascios italianos, hoces y martillos, incluso emblemas republicanos son igualados en su poder mortífero, y son de alguna manera el corolario de la mecanización del progreso, prefigurada en la conquista española: “La mecanización no es sino un aspecto de la deshumanización universal. El otro es la ideología: la ideología nos deshumaniza porque nos hace creer que sus sombras son realidades y que las realidades, incluso la de nuestro propio ser, no son sino sombras”³⁵⁶.

Especialmente llamativa resulta la crítica que proyecta sobre una Iglesia Católica corrompida por su pacto con el poder, fustigando así el “viejo pecado conservador que empezó, en la historia del cristianismo, con Constantino: la confusión entre el poder y la religión, el trono y el altar. Esta corrupción clerical y política de la fe ha sido el cáncer de América latina, desde la Independencia hasta nuestros días”³⁵⁷. La cruz rota del Cristo de Dartmouth equivale alegóricamente al fin de esta Iglesia venal, que avala la dominación del hombre por el hombre, y equivalente también a los afanes de las ideologías modernas y sus esbirros, encendidos también por el espíritu sectario:

³⁵⁴ ROCHFORD, Desmond.op.cit. p.139

³⁵⁵ Idem.pp.139-140

³⁵⁶ PAZ, Octavio. “Ocultación y descubrimiento de Orozco”. En: Obras completas Tomo VII. p.245

³⁵⁷ Idem.

ambas, doctrinas e ideologías, están poseídas por “el *odio teológico*. Cada secta se cree dueña de la verdad total y está dispuesta a imponerla por la fuerza y por el exterminio de otras sectas.”³⁵⁸.

Para salir de este infierno sobre la tierra Orozco obliga al espectador a subir su mirada al cielo, hacia la cúpula del edificio, repitiendo el arquetipo de la geografía sagrada que sitúa lo sagrado en las alturas. En el espacio circular que rodea el gran tragaluz de la cúpula desarrolló su “Hombre creador”, en el que “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.”³⁵⁹. Con un dramatismo más reconfortante, Orozco explora sin complacencias las potencialidades espirituales del ser humano, estructurando la composición en torno al personaje central, una especie de maestro-arquitecto-filósofo, que blandiendo un libro y con su mano alzada en gesto mágico apunta al centro de lo celeste. Sin este personaje, que refleja el conocimiento profundo de la armonía espiritual, las otras dimensiones, aunque necesarias, quedarían sin rumbo: el trabajo, la ciencia y la rebelión innovadora tienden a perderse si no son guiadas por la sabiduría, encarnada en el maestro: “es el que dirige, el Rex, el hombre creador, el ‘homo sapiens’, el reflejo de Dios en este mundo...magnífica figura del hombre, el arquitecto, que levanta el brazo derecho en actitud de mando, de advertencia, de previsión, con el rostro impassible, la mirada enérgica, ceñudo y reflexivo”³⁶⁰. Este es el nuevo “héroe civilizador”, en el sentido moderno, redimido por la fuerza del espíritu y guiado por su “convicción sagrada”.

En 1937 Orozco dedica una obra mural a la figura del cura Hidalgo, ícono de la independencia mexicana y de las reivindicaciones indígenas y populares, en el Palacio de Gobernador de Guadalajara. Este Hidalgo de tamaño monumental reúne la serenidad y el equilibrio del maestro de la Universidad de Guadalajara y la ira justiciera del Cristo de Dartmouth; el personaje histórico parece provenir de las entrañas de una masa terrestre y volcánica, como el Quetzalcoátl-Venus de Dartmouth, elevándose con su cuerpo enjuto y su cabeza encanecida hacia el cielo. En su mano porta una tea encendida, como Prometeo, encendiendo la lucha por la liberación; por debajo de su

³⁵⁸ Idem

³⁵⁹ ROCHFORD, Desmond.op.cit. p.139

³⁶⁰ FERNANDEZ, Justino. Op.cit. p.75

figura una multitud confusa se entrega al dolor, la violencia desatada y la traición, representando el ideal revolucionario a la vez como castigo y expiación. La imagen del cura-salvador es más una fuerza del destino que personaje histórico: “Hidalgo representado en una pureza mesiánica no es el ideal, sino el instigador de un idea, el catalizador en una rebelión y lucha que se pierde en la confusión y desesperación del mundo moderno”³⁶¹. El fuego actúa como instrumento de un ritual religioso, representando la vía para la purificación; su color ilumina todo el fondo del mural y los elementos de la composición.

La serie de murales en el Hospicio Cabañas (1938 - 1939), también en Guadalajara, cierran toda una década del pintor dedicada a transmitir su visión del devenir del ser humano sobre la tierra, iniciada con el Prometeo. Retoma los temas históricos mexicanos que caracterizaron los murales de Dartmouth, refuerza algunas de sus interpretaciones y agrega nuevos símbolos y matices, además de extenderse más detalladamente en los personajes y las épocas.

Nuevamente el pasado americano indígena es sometido a juicio en los primeros murales de esa serie, como el “Huitzilopochtli”, donde el antiguo dios azteca es un representado como un monstruo sangriento que predica la guerra y el sacrificio humano, asistido por sacerdotes malignos: “...escenas de sacrificios humanos, festines canibalescos y danzas sagradas indígenas...son síntesis maravillosas, logradas con un mínimo de pinceladas, apuntes siniestros de ritos esotéricos”³⁶². Al igual que en otras ocasiones, Orozco construye una composición narrativa en la que Justino Fernández aprecia una estructura de orden piramidal, que refleja y resume toda su trayectoria anterior : “Ante todo las pinturas de la capilla deben verse como una unidad, cuyas partes responden a la coordinación del conjunto, pudiéramos representárnoslo eidéticamente en forma piramidal, en cuyo vértice superior –la cúpula- se encuentra a clave del afán del artista, no sólo expresado en esta obra, sino en toda su obra”³⁶³. La presencia persistente de la pirámide y el triángulo ordenan los elementos, definen el espacio pictórico en que se desarrollan sus narraciones y contienen su significado básico: el mundo en movimiento.

³⁶¹ ROCHFORD, Desmond.op.cit. p.143

³⁶² FERNANDEZ, Justino.op. cit. p.85

³⁶³ Idem. p.81

Para representar las dualidades, Orozco aprovechó la frontalidad de los muros opuestos de la nave del edificio usando un “sistema de contraposición de temas”, pintando en cada tablero un tema e inmediatamente al frente su opuesto: “...en las paredes de esta parte de la nave de la capilla veremos contrapuestos lo trágico (los caballos) y lo banal (la torre), lo desconocido (la figura envuelta) y lo conquistado, lo dominado, lo civilizado (los guerreros y el escudo)”³⁶⁴.

El pintor se apoyó en esta estructura para reflejar la cara y el reverso de cada ideal, las dos caras de la realidad, cada tesis con su antítesis. Así, la imagen de una colonización europea que trae los beneficios de la cultura literaria y la caridad cristiana es contrapuesta a la brutalidad de una conquista que predice la deshumanización mecánica y las atrocidades de la violencia en el presente: “De manera deliberadamente iconoclasta, Orozco contrapuso estas imágenes positivas del legado colonial con los paneles opuestos y adyacentes que describen el despotismo contemporáneo del siglo XX...Es importante destacar aquí que la visión positiva de la experiencia colonial que Orozco decidió transmitir en estas imágenes es contrarrestada por sus vigorosas y aterradoras imágenes del despotismo de la conquista española.”³⁶⁵.

En las bóvedas del techo de la nave el caballo se convierte en la bestia mecánica que transporta al conquistador sobre la tierra americana; el Cortés del Hospicio es un formidable guerrero que destruye con su espada toda la civilización indígena, asistido por ángeles que le susurran al oído; inequívocamente Orozco sostiene que la conquista es obra de un designio fatal e inevitable: “...la Conquista, obra del jinete y su caballo, abre las puertas a la era moderna, la edad mecánica. En la escatología de Orozco la edad mecánica corresponde a la deshumanización de los hombres”³⁶⁶. Los evangelizadores coloniales, los misioneros “armados” con sus cruces, participan de esta ambivalencia, pues “la cruz libera porque enseña a leer y abre el entendimiento a la nueva sabiduría. También esclaviza, engaña, roba y mata.”³⁶⁷.

Asimilando esta imagen del caballo con los jinetes del Apocalipsis de San Juan, Paz encuentra en la narración de Orozco una concatenación de ciclos: “La serie simbólica nos revela un proceso hecho de saltos y caídas: Quetzalcoátl – la traición – la

³⁶⁴ Idem. p.83

³⁶⁵ ROCHFORD, Desmond. op. cit. pp. 112-116

³⁶⁶ PAZ, Octavio. “Ocultación y descubrimiento de Orozco”. En: Obras completas Tomo VII. p.244

³⁶⁷ Idem. pp.238-239

huida – la Conquista – el caballo bicéfalo: espada y cruz –la edad mecánica – la edad mecánica – la deshumanización. La historia no es sino el girar de la rueda de la justicia cósmica”³⁶⁸. Uno de sus símbolos más recurrentes, la cruz en movimiento, aparece en la forma de una enorme y ominoso dínamo mecánico, en el mural “La industria aplastando capas culturales”; ubicada sobre un horizonte gris y un fondo fulgurante, la cruz de fuego encarna en la industria moderna, simbolizando la continuidad en la dictadura del tiempo y de la muerte. De alguna manera esta rueda-cruz en movimiento condensa su visión acerca de la historia: un ciego ciclo de acontecimientos arbitrarios y fatalistas que determinan la progresiva caída o degradación de lo humano esencial.

Nuevamente la salvación o la redención están en las alturas; Orozco usa la cúpula para pintar el punto de quiebre o fuga, la absolución final de la historia, que no proviene de la historia misma, sino de “lo divino” que se encuentra en el interior del espíritu humano: el “Hombre en llamas” corona los murales del Hospicio. En esta reelaboración del “Hombre creador”, Orozco propone directamente “incendiar” la conciencia humana para purgar la deshumanización triunfante: tres figuras humanas forman un anillo en que los miembros se entrelazan, teniendo como ancla a uno de ellos, que al igual que el maestro filósofo -aquí más bien con aspecto de shamán-, une los mundos del cielo y la tierra: “..el hombre creador o el arquitecto, de duro ceño y mirada penetrante, cuyo brazo derecho se extiende como queriendo proyectar hacia abajo, hacia la tierra, la savia de su intelecto, de su espíritu; todo él está transido de serenidad, de seguridad, de dignidad, y, al mismo tiempo, tiene un a re vidente y profético”³⁶⁹.

En el centro de la cúpula, una figura humana parece elevarse hacia el cielo envuelto en un manto flamígero; la liberación de la conciencia por el fuego, la utopía espiritual de Orozco ya presentada en el Cristo de Dartmouth, el Creador de Guadalajara y el Hombre en llamas del Hospicio, todos héroes salvadores del género humano están inflamados por una pasión prometeica. El maestro-shamán –modelo del hombre nuevo - sostiene a un caído al mismo tiempo que apoya con su brazo al “hombre común”, convirtiéndose en el Atlas moderno que soporta sobre sí mismo el peso de la humanidad.

³⁶⁸ Idem.

³⁶⁹ FERNANDEZ, Justino. Op.cit. p.89

Con la finalización de sus ciclos murales de la Universidad de Guadalajara y el Hospicio Cabañas, Orozco transmitió casi hasta el agotamiento su visión mesiánica sobre la historia mexicana, a través de la Revolución y la Conquista: “Dos períodos de la vida de México lo apasionaron: la Conquista y la Revolución. Veía en la primera, con razón, el acontecimiento decisivo de nuestra historia, la gran ruptura y la gran fusión. La segunda es el complemento contradictorio de la primera, la réplica que, al negarla, la consuma”³⁷⁰.

3.4 Siqueiros en los años treinta

La actividad militante de Siqueiros lo mantuvo alejado por bastante tiempo de la pintura, y en consecuencia, no resultó tan prolífico como Rivera u Orozco durante las décadas de 1920 y 1930. Siqueiros había sido un artista más teórico que práctico, dedicado a delinear una teoría del muralismo en sus manifiestos y siempre se mantuvo en la línea de la ruptura. En ese sentido Siqueiros fue el más innovador – en el sentido moderno del término- de los tres grandes.

De acuerdo a las ideas que manifestó más tarde, Siqueiros postulaba que un arte revolucionario debía integrar los avances materiales provenientes de la industria y de las ciencias en la factura de las obras, así como sostenía el principio de que la composición debía adaptarse, como el arte de las grandes civilizaciones, a las realidades físicas e incluso socio-culturales de los lugares donde se desarrolla: “...en lo que se refería a sus murales, ni Rivera ni Orozco manifestaron la necesidad de revolucionar la estética de sus obras en relación con los medios materiales para ejecutarlas...Los dos pintaron en el medio al fresco, tradición consagrada por el tiempo para los pintores murales que se remontaba varios siglos atrás...Encontraste, las prácticas de trabajo de Siqueiros como pintor mural estuvieron influidas profundamente por la innovación técnica de la era industria moderna”³⁷¹

Su labor militante en el PCM imprimió un sello ideológico inconfundible a su obra, al punto que no se puede comprender al artista sin el activista revolucionario: “Siqueiros daba igual importancia a su labor plástica y su militancia política, difícilmente una se superponía a la otra puesto que ambas respondían a un mismo proyecto de

³⁷⁰ PAZ, Octavio. “Ocultación y descubrimiento de Orozco” En: Obras completas Tomo VII. p. 240

³⁷¹ ROCHFORD, Desmond. op. cit. p.145

vida”³⁷². A principios de los años 30 Siqueiros fue delegado en la Internacional Comunista en Uruguay, luego de lo cual regresó a México, en medio de la crisis y la persecución gubernamental al PCM, que lo obligó a entrar en la clandestinidad, para luego ser expulsado en una purga interna. En forma independiente continuó participando en las movilizaciones obreras hasta que es detenido y relegado en la ciudad de Taxco, lugar que era muy visitado por artistas e intelectuales extranjeros que iban a México: “Ahí conoció al arquitecto y diseñador William Spratling, quien era uno de los puentes más importantes entre la intelectualidad mexicana y la elite cultural y política estadounidense; tuvo lugar también el encuentro con el cineasta ruso Sergei Eisenstein, el cual dejó una huella imborrable en la carrera artística y política de David Alfaro”³⁷³. Eisenstein se encontraba rodando su película “¡Viva México!” cuando conoció al pintor; y su influencia sobre él se tradujo en la adquisición de elementos de lenguaje audiovisual, como el movimiento y la fotografía, que Siqueiros comenzó a integrar a su trabajo como pintor.

Para detener su labor activista en México, el gobierno decidió enviarlo a Estados Unidos, como parte de la diplomacia cultural que le permitía también difundir en ese país el “renacimiento mexicano” –que era el nombre que el muralismo recibió en Estados Unidos- como producto cultural de exportación, gracias también al interés que había generado en el mundo intelectual norteamericano. En los Estados Unidos Siqueiros desarrolló cinco obras murales entre 1932 y 1934.

Su primera obra, denominada “Street Meeting”, fue realizada para la Chouinard School of Art de Los Angeles, California, y representaba una escena en que un grupo de trabajadores en una jornada de trabajo se reúnen para escuchar a un orador, un dirigente sindical. La composición se ordena siguiendo los elementos y niveles de la fachada o muro del edificio, en la que el orador se ubica en la planta baja, mientras los obreros, sentados en andamios en cada piso, lo escuchan. Originalmente se proyectó como una pintura al fresco, pero la construcción de hormigón armado obligó a buscar una solución basada en el principio de adaptación de los materiales; su primer intento de pintar sobre una mezcla fresca de cemento y arena fracasó porque el calor reinante aceleró demasiado el secado: “Siqueiros lo resolvió convenientemente abandonando

³⁷² INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES. “Iconografía de David Alfaro Siqueiros” México: Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 25

³⁷³ Idem. op. cit. p. 119

las brochas y usando en su lugar un compresor y la pistola de aire”³⁷⁴. De esta manera se inició la búsqueda permanente en que la experimentación con nuevos materiales para pintar se volvió en uno de los sellos estéticos de Siqueiros.

Su siguiente paso fue el mural en los exteriores del Plaza Art Center, ubicado en el barrio chicano de la misma ciudad. Allí desarrolló su “Tropical America”, que fue un medio para denunciar las condiciones de explotación y discriminación sufridas por los trabajadores inmigrantes mexicanos en suelo norteamericano: “La abundante vegetación del trópico latinoamericano sirvió de fondo para representar, adosado a un templo prehispánico en ruinas, un indígena semidesnudo, atado a una doble cruz en cuya punta se posa una amenazante águila imperial, a la que a la vez acecha sigilosos, dos guerrilleros armados”³⁷⁵. Entre los detalles del dibujo destaca la estilización de las formas vegetales, que semejan un laberinto de gruesas raíces, y el uso de la luz para dar volumen a las formas. Los símbolos prehispánicos sirvieron aquí para denunciar opresiones tanto presentes como pasadas; Siqueiros no encuentra utopías en Estados Unidos ni en el México precolombino, sino más bien lo contrario: su indígena crucificado ofrece un paralelismo con la escena del sacrificio humano de Orozco en Dartmouth.

La factura técnica de esta obra revela la influencia del cineasta Eisenstein sobre Siqueiros: “Él aprovechó la extensión del muro y su visibilidad para diseñar una estructura compositiva capaz de ser contemplada por un observador en movimiento que a la vez recorre un espacio arquitectónico y pictórico. Aplicó para ello una variedad de conceptos cinemáticos manejados por Eisenstein, tales como *camera eye*, *montage* y *moving perspective*.”³⁷⁶. La perspectiva en movimiento, que integra a la obra las diferentes perspectivas que tiene de un espacio un espectador móvil, se convirtió en una herramienta de composición frecuente en sus obras posteriores.

Siqueiros posteriormente viaja a Uruguay, donde se dedica a organizar a los intelectuales locales. En 1933 se muda a Argentina invitado por la Sociedad de Amigos del Arte, donde dicta charlas, organiza un Sindicato de Pintores y redacta un tercer manifiesto titulado “Un llamamiento a los plásticos argentinos”: “David Alfaro perseguía

³⁷⁴ ROCHFORD, Desmond.op. cit. p. 146

³⁷⁵ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia.op. cit. p. 128

³⁷⁶ Idem. op. cit. pp. 130-131

la idea de crear en este país, en Uruguay y en el resto de América del sur las bases de un movimiento de plástica mural al descubierto que fuera multi ejemplar para las grandes masa proletarias³⁷⁷. Concibiendo este rincón del mundo como un posible espacio de realización de su ideal internacionalista, Siqueiros desarrolla en estos años un fuerte vínculo con el cono sur, que poco después lo llevará de México hasta Chile, en el otro extremo de Latinoamérica.

En Argentina realiza una única obra ciento por ciento experimental, denominada “Ejercicio Plástico”, en la que pone nuevamente a prueba las técnicas de composición y de materiales que realizó en sus obras en los Estados Unidos. El más notable de estos experimentos es que el denominó “composición en perspectiva poliangular”: “La pintura fue concebida como un complemento orgánico del espacio arquitectónico pensado en función de un espectador en movimiento envuelto por este mismo espacio, y no en una figura estática añadida al muro. Con esta propuesta Siqueiros se adelantó al cinetismo pictórico de la segunda mitad del siglo XX³⁷⁸. Básicamente consistió en registrar distintas perspectivas desde el punto de vista del espectador colocado en distintos puntos del piso del edificio hacia el techo de la estructura, donde pintaría su mural, lo que resultaba en “la formulación de varios puntos de perspectiva diferentes que se desvanecían y que entrarían en el campo visual conforme el espectador se moviera alrededor de la habitación hacia las posiciones de observación óptimas sobre el área del piso”³⁷⁹.

Estas experiencias, así como las realizadas con materiales, no pueden considerarse por cierto, como de valor meramente estético; para el pintor el sentido de la innovación plástica no tiene sólo interés formal, pues el objetivo que subyace es procurar mejores los medios para transportar un mensaje preciso hacia el pueblo trabajador. El arte combatiente moderno precisaba de integrar los avances industriales a la plástica para poder dirigirse a esas masas, lo que implicaba abandonar el frágil fresco y los muros interiores para ocupar los muros exteriores abiertos al “público” con pinturas más resistentes al tiempo y los elementos: “La era del trabajador industrial fue para Siqueiros la era de las masas. Esto requería de un arte mural exterior que pudiera

³⁷⁷ Idem. op. cit. pp. 136

³⁷⁸ Idem.

³⁷⁹ ROCHFORD, Desmond. op.cit.p. 148

dirigirse a estas masas”³⁸⁰. En estas premisas se basó su trabajo sucesivo a su regreso a México, tras un período de intenso trabajo militante que lo llevó incluso a combatir del lado republicano en la Guerra Civil Española.

Su obra “Retrato de la burguesía”, realizada en 1939 para el Sindicato de Electricistas de la Ciudad de México, resume toda la experiencia anterior en una obra de carácter monumental. Para empezar aplicó su ideal de trabajo colectivo –aunque no anónimo- reuniendo un grupo de pintores mexicanos y españoles, que había conocido durante su permanencia como combatiente en España: “Siqueiros concibió el trabajo de este equipo mural sobre una base totalmente igualitaria. Todos debían recibir la misma paga e insistió asimismo, al menos en todas las cuestiones relacionadas con el proyecto, sobretodo las referentes a la forma y contenido del mural, deberían ser por completo libres”³⁸¹.

La obra se desarrolla en un espacio cúbico interior del edificio ubicado frente a un conjunto de escaleras. Las tres paredes y el techo, terminadas en ángulos rectos, representaron un desafío que el grupo resolvió rompiendo visualmente la rigidez rectilínea mediante líneas curvas y perspectivas ascendentes que crean la ilusión de estar contemplando un plano. De esta manera crearon una estructura de apariencia piramidal, cuyo vértice superior se ubica en el techo, que subordina a los elementos ubicados en las paredes laterales. Aplicando sus experimentos con pinturas químicas industriales Siqueiros y su grupo utilizaron en esta obra la recién creada piroxilina, desarrollada a instancias suyas por el químico José Gutiérrez.

El paño del techo simula un cielo cuyo centro es un sol semicubierto por nubes y hacia el cual parecen converger largas torres de alta tensión y chimeneas industriales, en una de las cuales ondea en lo alto una bandera roja, y cuya posición aplana la perspectiva en el vértice cúbico del muro. En el muro lateral se aprecia un edificio de estilo neoclásico ardiendo en llamas, mientras en el muro del fondo se puede ver un grupo de hombres con traje, cascos y máscaras antigases, uno de los cuales sostiene una bayoneta en que se encuentra clavado un rojo gorro frigio, que contemplan o vigilan el funcionamiento de una gran máquina de cuyo interior a la vista

³⁸⁰ Idem. p.147

³⁸¹ Idem.p. 152

brota dinero. Un gran figura voladora metálica –símil simbólico del águila de “Tropical América”- planea amenazante sobre la escena, mientras masas de soldados caminan desde un horizonte oscuro, también portando máscaras antigases. En el muro lateral siguiente se puede ver el rostro gigante de un soldado, un guerrero revolucionario tal vez, inspirado en un soldado republicano español, dispara su rifle hacia la máquina de guerra que parece avanzar hacia él.

La calidad fotográfica de las imágenes, procurada por el trabajo del pintor y fotógrafo español José Renau, y el brillo de los colores sintéticos le dan a la obra un cierto ingrediente de realismo moderno y documental, en el que los símbolos adquieren un valor icónico netamente comunicacional: “En muchos aspectos, la influencia fotográfica dio a la obra su calidad periodística y contemporánea, creando una forma de arte técnicamente avanzada a la vez que popular”³⁸².

La obra puede ser vista como un mensaje y a la vez como un presagio de la guerra devastadora que se avecinaba, simbolizando el advenimiento de un nuevo militarismo. El águila prehispánica de “Tropical America” se convierte en un monstruo mecánico, vinculado a los poderes de la época, mientras los hombres con traje son la burguesía industrial, que utiliza los beneficios del maquinismo sólo para producir ganancias monetarias y armar enormes y devastadores ejércitos. Siqueiros representa así la alianza entre el capitalismo y los fascismos europeos, enemigos declarados de la causa obrera en aquella época. El viejo orden republicano, simbolizado en el Palacio destruido por las llamas y en el gorro frigio clavado en la bayoneta de un soldado, es anulado por la nueva fuerza de las armas y del dinero, como en la Europa de los años treinta.

Las visiones de Siqueiros en los años treinta no intentan aludir a la memoria histórica mexicana como la extensa obra que paralelamente desarrollaron Orozco y Rivera. Por el contrario, se preocupa de la coyuntura inmediata, del presente en llamas por la fuerza de los acontecimientos que se aproximaban a su desenlace, que en el mural del Sindicato desatan un apocalipsis moderno. El mural también porta un claro mensaje ideológico, “con su marcado tema anticapitalista y antifascista que reflejaba e conflicto mundial contra el nacionalsocialismo alemán...el sentimiento anticapitalista, que tendía a identificar el capitalismo con el fascismo en este período, se reunió en

³⁸² Idem.p. 157

torno a las banderas del socialismo radical”³⁸³.

La labor militante de Siqueiros continuaría hasta muy avanzada edad, entre la cual distribuyó su irregular producción pictórica. Como parte de esa actividad participó en el primer atentado en contra de León Trotsky en México en 1940, -en un momento en que el estalinismo se fortalecía en las filas de la Internacional- lo que le valió la cárcel y posteriormente un nuevo exilio, producto del cual llega a Chile, invitado por el gobierno radical de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941) para realizar murales en la ciudad de Chillán devastada por el terremoto de 1939. Labor artística y militante se funden en una sola personalidad que promueve un movimiento pictórico a la vez que sus propios postulados estéticos, diferentes de las prácticas de los otros muralistas, logrando combinar la producción de obras, con la enseñanza artística y la acción política. Sobrevivió, además, a la temprana muerte de los otros dos muralistas, por lo cual fue el único de los tres grandes que se proyectó hacia la segunda mitad del siglo; precisamente es en los años cincuenta cuando Siqueiros corre en solitario como representante del muralismo “histórico”, y es en esa época cuando desarrolla la mayor cantidad de sus obras murales.

3.5. Los murales del fin de una época

A partir de los años treinta el movimiento artístico mexicano había rebasado los límites nacionales para convertirse en una forma de arte “transcultural”³⁸⁴. En principio se expandió primero a los Estados Unidos, donde exploró los procesos históricos y sociales y se introdujo en la estética de la industria de una manera renovadora y audaz, que no había sido realizada todavía. Se hizo atractivo para las elites culturales norteamericanas, que probablemente vieron en este movimiento una manera de romper con la dependencia cultural de Europa. Más tardíamente el muralismo se expandió hacia el sur del continente, principalmente gracias a los pintores viajeros y activistas como Siqueiros y Xavier Guerrero.

En los años cuarenta el movimiento comenzó a experimentar los beneficios y las vicisitudes de la fama, debido a su transformación en “arte oficial” del estado mexicano: “Como creadores de obras que se consideraban parte delpreciado

³⁸³ Idem.

³⁸⁴ El término fue acuñado por Alicia Azuela de la Cueva para caracterizar al muralismo como realidad artística que se expandió a otros países del continente, en la obra suya que hemos citado en este trabajo.

Patrimonio Nacional, Orozco, Rivera y Siqueiros adquirieron de manera gradual carácter institucional durante el período de la posguerra³⁸⁵. Su conversión en imagen “oficial” de México y en dogma estético, debilitó y desperfiló al muralismo, al punto que a principios de la década de los cincuenta ya no representaba en modo alguno una vanguardia artística.

Por otro lado la modernización parcial del país, efecto de la mayor influencia norteamericana sobre México, permitió cierta elevación del nivel de vida que hizo cambiar la percepción social acerca del discurso social o revolucionario: “La influencia creciente de Estados Unidos sobre la sociedad mexicana en los años del maccartismo tuvo en efecto de particular importancia. El establishment cultural mexicano toleraba cada vez menos la retórica social radical del arte post-revolucionario”, lo que contribuyó a crear el fértil terreno sobre el cual la cultura estadounidense del consumo comercializado pudiese echar raíces en México³⁸⁶.

Diego Rivera regresó a la pintura mural en 1940, cuando recibe nuevamente una invitación desde Estados Unidos, esta vez para realizar un mural para la exposición Golden Gate de San Francisco, California. La obra “Unidad Panamericana” se compone de varios paneles que representan lo que su autor llamó un “matrimonio de la expresión artística del sur y del norte de esta continente³⁸⁷. Usando como fondo la bahía de San Francisco, los cinco paneles desarrollan dos niveles de narración: uno superior, en que se muestra el espacio urbano californiano y la cultura tecnológico-industrial norteamericana, mientras en el nivel inferior, a la manera de una viñeta, se representan escenas de trabajos, realizaciones y personajes de la cultura mexicana e indígena de una parte y de la cultura norteamericana por otra.

En el centro se mezclan sincréticamente los mitos precolombinos con el modernismo, pues no hay conflicto sino complementariedad. La figura de la diosa Coatlicue –que aparece repetidamente en la obra de Rivera- se asimila a una enorme máquina industrial, aprovechando la similitud entre la geometría de ángulos rectos que caracterizan a los tubos y émbolos de la máquina y los diseños aztecas. Juntos forman una sola entidad, aboliendo distancias temporales y culturales para establecer una

³⁸⁵ Idem. p.162

³⁸⁶ ROCHFORD, Desmond. op.cit.p.161

³⁸⁷ RIVERA, Diego.op. cit.p. 190

concepción cíclica del cosmos: “Simbolizando esta unión –y como punto focal de toda la composición-estaba una colosal Diosa de la Vida, mitad india, mitad máquina. Ella sería a mi visión de la civilización americana lo que Quetzalcoátl, el gran padre de México, era para los aztecas”³⁸⁸. En la asociación de la diosa azteca con la máquina se resume la lectura mítica del mundo moderno que Rivera intuyó en su encuentro con la industria norteamericana en Detroit, y que se esconde tanto en los símbolos prehispánicos y los monstruos modernos: la máquina –al igual que Coatlicue- destruye para crear; sus procesos internos son los ciclos en que se procesa o recicla la materia y los elementos, como los que silenciosamente ocurren constantemente en la naturaleza.

Los paneles de la izquierda reflejan los de la derecha para encontrarse en el centro; de esta manera hay un paralelismo en la descripción de ambos mundos, a través del cual Rivera parece querer dar cuenta del genio creador de ambos mundos. Por una parte los amerindios con sus ciudades bien planificadas y su arte; en el extremo opuesto, la América anglosajona, con sus pujantes trabajos de explotación de los recursos y sus avances científicos. En estos paneles extremos se advierte una suerte de anclaje fijado a través de la columna de piedra del primer panel, sobre la que varios indígenas tallan inscripciones, equivalente del tornillo de madera en el que trabajan algunos obreros norteamericanos en el último panel; por su verticalidad sugieren cierta connotación fálica, que posiblemente alude al acto de fundación –símil de la procreación- de mundos o civilizaciones.

La integración de ambas realidades es representada a través de la cabeza de Quetzalcoátl penetrando en plena bahía de San Francisco mientras la cultura estadounidense dinamiza con su tecnología la realidad mexicana: “En la misma medida en que la tradición del sur penetraba en el Norte, el poder mecánico creador del norte enriquecía la vida del Sur”³⁸⁹. La cooperación mutua y el intercambio cultural quedan reflejados en la escena en que la actriz norteamericana Paulette Goddard sostiene un árbol-símbolo mientras interactúa amistosamente con un mexicano: “...pinté un retrato de Paulette Goddard sosteniendo entre sus manos lo que había de llamar en una entrevista de prensa ‘el árbol de la vida y del amor’. Representando a la

³⁸⁸ Idem.

³⁸⁹ Idem. p. 191

juventud femenina de Estados Unidos, aparecería en amistoso encuentro con un mexicano”³⁹⁰.

Rivera se detiene a reiterar esta integración añadiendo algunos personajes que forman parte de su círculo íntimo; Frida Khalo, su esposa, aparece de pie en el centro de la obra junto a Paulette Goddard, ligada sentimentalmente al cineasta y comediante norteamericano Charles Chaplin, a cuyas obras cinematográficas dedica toda la parte inferior del cuarto panel, donde aparecen imágenes conmemorativas del “El Gran Dictador”, aprovechando de incluir un mensaje antifascista en el que aparecen Hitler, Mussolini y un personaje de grandes bigotes con capucha y un gran bigote.

En los años posteriores Rivera vuelve a realizar murales en el Palacio Nacional de México, que demoró varios años en completar. En esta serie llamada retoma el mundo de las civilizaciones mexicanas precortesianas, pasión alimentada de cierta manera por largos períodos de estudio en los que se aficionó también a recuperar y coleccionar objetos arqueológicos mexicanos:

En el período de posguerra las nuevas condiciones socio-políticas en México se reflejan en la producción de los muralistas; en el caso de Rivera, las grandes visiones utópicas sobre el pasado o el presente ceden acogen temas más intimistas que tratan de reflejar o resumir lo que fue la experiencia de sus protagonistas en el tiempo. En este contexto crea su “Sueño de una tarde dominical en el parque de la Alameda central”, fresco que se realizó en 1947 en el muro del comedor principal del Hotel del Prado en Ciudad de México, obra que es una síntesis de la historia de México en la que se integra la vida del propio Rivera: “..es el último mural de temática histórica que pinta Rivera, y sin duda lo más autobiográfico”³⁹¹. Escogiendo la Alameda central de la capital mexicana como escenario, Rivera representó algunos y hechos notorios de la vida mexicana- como la Inquisición colonial, la ocupación del ejército norteamericano en 1848, la constitución de 1857 y Benito Juárez en el extremo izquierdo del panel y la Revolución en el derecho-, componiendo una galería de personajes en procesión por el parque, protagonistas de las luchas entre la opresión y la libertad.

En la parte central, Rivera, se representa a sí mismo como niño, rodeado por

³⁹⁰ Idem.

³⁹¹ KETTENMANN, Andrea. op. cit. p. 73

personajes que representan aspectos importantes de su vida; inmediatamente a su lado y llevándolo de la mano aparece “La Calavera Catrina”, personaje popular creado por el grabador José Guadalupe Posada, a quien Rivera reconoce como su maestro, con quien camina del brazo. Más atrás su esposa Frida Khalo, con una mano sobre el pecho sosteniendo el símbolo del ying y yang del Tao Te King chino.

La Calavera Catrina y Posadas son los ejes sobre los que gira toda la escena, ocupando la posición más central en el mural. Los significados que encierra la Catrina pueden ser múltiples; una primera lectura nos remite directamente a su diosa favorita, la Coatlicue, que es representada en las estatuas mexicanas como una mujer con cráneo de calavera; la serpiente de plumas enroscada en su cuello emblematisa a Quetzalcoátl: “Con la diosa madre, aquí también madre o tutora de Rivera, se representa el origen de la vida y del espíritu mexicanos, así como el principio de la mitología prehispánica, que encuentra su equivalente en el símbolo Ying-Yang de la filosofía china, símbolo que en el mural lo sostiene en una mano Frida Khalo”³⁹². Asimismo en el cinturón de la Catrina encontramos un círculo con una cruz, muy similar a las representaciones ideográficas del hollín, símbolo del movimiento y de la oposición de los contrarios. Fiel a su concepción dualista del cosmos, Rivera complementa a la Catrina con la figura masculina, a un tiempo sobrio y alegre, de Posadas; ambos personajes aparecen como los respectivos madre y padre espirituales del autor.

El dualismo también se expone en la distribución de la obra, pues del lado izquierdo los siglos de la opresión colonial y decimonónica dan paso en el lado izquierdo a la libertad y conquistas sociales logradas por la Independencia y la Revolución; un niño harapiento que roba el bolsillo de un burgués da paso a un niño vendedor sosteniendo una rebosante bandeja de frutas. Las figuras oscuras asociadas al dinero en el conjunto derecho pueden sugerir el tema de la Revolución traicionada por el período de Calles y sus seguidores.

En el sector derecho los frutos de la Revolución son representados como la justa reivindicación de todo lo postergado por el siglo XIX: la herencia indígena reposicionada junto al arte popular, los campesinos encarando a la policía, la clase media paseando con sobria dignidad por el escenario de la historia mexicana: esto es,

³⁹² Idem. p. 72

de alguna manera, la realización del imaginario personal propio de Rivera, la satisfacción de sus propios deseos de justicia utópicos.

También la última década de Orozco como muralista está marcada por el alejamiento de las extensas narraciones de los años treinta y su regreso al mural de un solo panel con tema mitológico o histórico, al estilo de su Prometeo. Las cuatro obras que realizó en los años cuarenta tienen a México como espacio, y en ellas intentó dar visiones de su país desde ángulos diferentes; subyace en todas ellas la manifestación de una preocupación o de un temor oculto por el porvenir de México, al cual el artista parece ver amenazado por las fuerzas combinadas de la modernidad, la creciente influencia norteamericana y la inminente pérdida de identidad.

En 1940 realiza el fresco “Alegoría de México”, en la pared de fondo de la Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan. En una compleja composición el autor evidencia una transición incompleta hacia las formas abstractas a partir de una ruptura de las líneas, desprovista ahora de la ironía mordaz, y con un estilo en que combina lo mitológico con lo moderno. Basada en el mito de fundación de Tenochtitlán, Orozco representa a una mujer blanca de rostro serio y plácido sentada sobre el lomo de un fiero jaguar que camina sobre un lecho de espinoso nopal, mientras la sombra amenazante de una triple figura que combina águila, serpiente y un jaguar al acecho pende sobre sus cabezas.

Esta es una representación del drama presente del México actual; una tierra ubicada entre las fuerzas del cielo, la tierra y el mundo subterráneo, cuya lucha permanente es la expresión mítica del devenir histórico. Asimismo estas fuerzas parecen provenir del norte: mexicas y norteamericanos, viejos y nuevos opresores, llegan desde allí. La placidez de la iluminada figura central hace contrapunto con el agitado y oscuro escenario, probablemente encerrando un núcleo de integridad o tradición cultural capaz de sobrevivir a las grandes catástrofes: “En la parte derecha del mural, tres figuras femeninas que representan la Ley, la Libertad y la Justicia se alzan como guardianas de México independiente y sus libertades”³⁹³. Portando fusiles, las tres figuras aparecen como guardianas de la mujer-nación mexicana; la identidad propia conquistada por la Independencia y la Revolución.

Su “Alegoría Nacional”, realizado en 1947 en uno de los muros exteriores de la

³⁹³ ROCHFORD, Desmond.op. cit. p. 164

Escuela Nacional de Maestros, es una reelaboración experimental del anterior. Orozco, al igual que Rivera, se había mantenido al margen de la innovación técnica y conceptual que propugnaba Siqueiros, pero en esta obra hizo una excepción notable, pues no sólo aplica el principio de integración arquitectónica, sino que también busca aproximarse a la figuración abstracta,: “Alegoría Nacional incluye parte del mismo folklore tradicional y nacional que Orozco utilizó en Alegoría de México. El águila y la serpiente están presentes, con esta última sujeta nuevamente con firmeza por las garras estilizadas del águila”³⁹⁴.

Por su parte Siqueiros, en el mural “Nueva Democracia”, practica un nuevo estilo de narrativa pictórica en la que el movimiento, expresado a través de las formas humanas y el alargamiento apuntado de las figuras, es la nueva característica de sus composiciones. En esta obra los cuerpos musculosos establecen no sólo un dinamismo, sino también una dirección: los brazos de la figura principal –una versión modernizada de la “República” de Delacroix, con su característico gorro frigio- se liberan de sus cadenas y apuntan hacia un objetivo situado fuera del cuadro indicando con su antorcha un camino. La “nueva democracia” es el resurgimiento de los antiguos ideales republicanos de la Revolución Francesa, traicionados por la burguesía en su “Retrato” de 1939, y recuperados por la idea de la democracia popular, modelo político que toma fuerza en el socialismo tras la Segunda Guerra Mundial.

El dinamismo de sus figuras humanas –que expresa la movilización de las masas- ya está presente en una obra anterior, “El Coronelazo”, un autorretrato realizado en el mismo Palacio de Bellas Artes; el artista aparece con su brazo izquierdo extendido y la mano empuñada hacia el frente, llevando la mirada del espectador más allá del cuadro, como queriendo salir o trascender del espacio pictórico, una invitación a la lucha revolucionaria tanto dentro del ámbito del arte como fuera de él. De esta manera Siqueiros consigue una amalgama estético-social, en que combina su pasión por la innovación técnica, su cariño por las ideas revolucionarias y socialistas, y su interés por reflejar en su arte estas preocupaciones.

³⁹⁴ Idem. p. 165

4 Mito, historia y utopía en el muralismo

Hasta ahora hemos abordado el desarrollo histórico, temático y estético del muralismo mexicano para identificar y contextualizar los mensajes simbólicos contenidos en el repertorio de las obras de sus tres principales autores. A través de esta diversidad hemos reconocido algunas etapas en el desarrollo temático de los murales mexicanos entre 1920 y 1950. A partir de un período fundacional en que predominaba los temas cosmogónicos, el mural derivó a las preocupaciones socio-políticas, relacionadas con temas-fuerza de la época en el país; la continuidad de la Revolución, la influencia de la ideología y la apelación a la historia como fuente de la identidad nacional. La estrecha vinculación que hemos constatado entre el mural y la mitología se encuentra articulada por medio del lenguaje simbólico visual, que utiliza o convoca los elementos de los mitos para dar expresión a un mensaje que proviene de las particulares cosmovisiones de los artistas

En este apartado nos concentraremos en el lenguaje mitológico que encontramos en el muralismo en términos de las mentalidades a las que da expresión. Intentaremos partir de la vinculación del muralismo con los mitos y la historia para determinar de que manera refleja el modo de pensar utópico, que en el primer capítulo caracterizamos de acuerdo a dos categorías: el pensamiento utópico propiamente tal, vinculado al arquetipo de los femenino o de la “madre universal”, y el pensamiento mesiánico, al que asociamos con la figura complementaria del padre.

La relación del muralismo mexicano con los mitos se verifica en dos planos diferentes: en primer lugar, a través de las figuraciones inspiradas en mitos particulares provenientes de alguna tradición específica, como la judeo-cristiana, la griega o la mesoamericana, que se caracterizan por ser relativamente explícitas en el lenguaje de las obras; y en segundo lugar, en la utilización por parte de los pintores del lenguaje simbólico vinculado a los mitos para expresar visiones críticas sobre la realidad histórico-social pasada o contemporánea. En este último aspecto resulta interesante plantear la búsqueda o voluntad de sentido a través del mito como motivación para desarrollar discursos teleológicos o finalistas sobre el tiempo histórico.

El primer plano ya lo hemos analizado a través de las obras específicas en las que hemos reconocido figuraciones e incluso narraciones mitológicas, como los mitos de origen, la leyenda de Quetzalcoatl o el Prometeo en la obra de Orozco; sin embargo, creemos que este aspecto iconográfico-simbólico dista de encontrarse explorado en forma suficiente, pues ello requeriría un esfuerzo mayor y más exhaustivo del que este trabajo se propone. Al respecto sólo hemos tratado con los aspectos más evidentes del uso de mitos particulares en el muralismo con propósitos expresivos.

En un tercer plano de análisis deseamos detenernos en los modos en que el universo propio de los mitos es transversal a las obras murales, cuando aflora en la forma de arquetipos que probablemente de una manera involuntaria revelan una determinada manera de entender la realidad; estos esquemas –que estarían contenidos en la memoria colectiva a un nivel más bien inconsciente- nos conducen a categorías de pensamiento que permanecen latentes en la mentalidad que no corresponden al discurso lógico racional que caracteriza el pensamiento occidental.

4.1 Realidad y mito

Para caracterizar el tema del uso de la narrativa mítica en el muralismo nos referiremos al trabajo de Laura Collin Harguindeguy titulado “Mito e historia en el muralismo mexicano”³⁹⁵ en el cual esta autora explora el vínculo entre los murales y la “historia mitificada”, en el cual reconoce la tradición discursiva del Quattrocento italiano y de los códices mexicanos prehispánicos: “Pretendo demostrar que los murales expresan un discurso orientado a la reproducción del mito y la historia, o más bien de la historia mitificada en la conciencia de los mexicanos y que al recurrir a la pintura con funciones narrativas continúa una tradición visual que se remonta a los códices y las pinturas murales prehispánicas retomada en los métodos de catequización por medio de pinturas durante la época colonial”³⁹⁶.

Concibiendo el mural como una forma de lenguaje no verbal, en otras palabras concebir las pinturas murales como textos que se pueden decodificar, Collin establece que subyace a ellos la misma finalidad que toda forma de comunicación, es decir,

³⁹⁵ COLLIN HARGUINDEGUY, Laura. “Mito e historia en el muralismo mexicano” (Artículo) Buenos Aires; CONICET Revista Scripta Ehtnologica, N° XXV, 2003. En: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/148/14802502.pdf>

³⁹⁶ Idem. p. 25

transmitir y compartir significados: “La constante en el muralismo, el de los famosos y el de los ignotos, es su intención de comunicar un mensaje con un afán didáctico y, para ello, recurren a símbolos sencillos y compartidos que les permiten la interacción con los espectadores. Un mensaje histórico, mítico y de identidad”³⁹⁷. Podemos verificar esta afirmación en los afanes educacionales el período inicial del muralismo, surgidos de la inspiración de Vasconcelos que lo llevaron a concebir la pintura mural como un medio estético público para generar una nueva conciencia en los mexicanos planteada para la fundación de una nueva época: “La revolución es un hecho en el imaginario colectivo, representa una partición de aguas en la historia, un antes y un después”³⁹⁸. En el plano ideacional, estos esfuerzos conducían a construir una nueva idea de la identidad, que para Vasconcelos y la intelectualidad de su época, como hemos visto anteriormente, tenían relación con el ser esencialmente mestizo de la nación mexicana. La intención didáctica subsistió al tiempo y se mantuvo en las obras, aunque haya superado los objetivos espiritualistas de Vasconcelos.

Collin asocia estas funciones con las que caracterizaron a las historias – también mitificadas- del pasado prehispánico mexicano, conservadas en los códices aztecas o mayas que se conservaron gracias al esfuerzo de los “tlacuilos” o escribanos indígenas los cuales dejaron “testimonios manuscritos pictóricos (imágenes) y pictográficos (escritos mediante dibujos), con un fin de registro y comunicación”³⁹⁹. Entre la gran cantidad de información registrada por ellos se encuentra “información científica y cultural, creencias, ritos, ceremonias, genealogías e historia”⁴⁰⁰.

De acuerdo a su planteamiento, la Revolución fue almacenada en la memoria colectiva de los mexicanos en forma de narración mítico-histórica, de manera similar a los códices que registraron información del pasado indígena prehispánico; los muralistas, como parte integrante de esa tradición, habrían heredado esta forma de narrar para aplicarla en sus obras: “La historia pintada en el área mesoamericana mantiene vigencia hasta la fecha,, de manera tal que los muralistas la retomaron, actualizándola y aprovechándola para crear un nuevo mito de origen el de la Revolución mexicana”, de tal manera que “la versión popular de la revolución, la

³⁹⁷ Idem. p. 28

³⁹⁸ Idem. p. 31

³⁹⁹ Idem. p. 28

⁴⁰⁰ Idem. p. 29

versión mitificada quedó plasmada en los murales donde la imagen sintética, esquematizada, expresa un lenguaje similar⁴⁰¹. Collin reconoce esta mitificación en los arquetipos con que se estructuran los discursos de la historia secular en el mural: el enfrentamiento entre el bien y el mal, héroes y villanos, reflejos de antagonismos ancestrales: “En los murales los bandos se oponen físicamente. En un extremo la oligarquía es representada por los *catrines*, los hombres con bombín y levita, las mujeres enjoyadas en sus calandrias o acompañadas por un sirviente con la vista baja en señal de sumisión...Del otro lado se ubican los revolucionarios: Madero ostentando como su aureola de santo el lema *sufragio efectivo no-reelección*; Zapata a caballo rodeado por sus soldados⁴⁰² También se reconoce la tendencia a concebir el tiempo como un devenir compuesto de ciclos que se suceden unos a otros: “Una concepción que en vez de considerar la historia de manera lineal, a la manera evolucionista, parte de la existencia de ciclos que se suceden a la concusión del anterior...Apela también a la noción de muerte y resurrección donde cada mural puede ser interpretado como un episodio del mito⁴⁰³”.

Collin destaca que el discurso revolucionario mexicano se adaptó a esta mentalidad, adquiriendo la forma de mito fundacional que identifica a un pueblo mestizo emergente: “Como todo mito fundacional, la revolución es también el origen de un pueblo nuevo, en este caso el pueblo mestizo, auténticamente mexicano.....El mestizo aparece como el prototipo del mexicano, hijo de la revolución, heredero de las culturas prehispánicas y del proceso colonial, un pueblo que intenta emerger en la independencia pero es opacado por el criollo que se apropia de México, pero que finalmente obtiene el papel protagónico con la revolución⁴⁰⁴. Los héroes revolucionarios, demiurgos fundadores del nuevo orden, adquieren cualidades casi sobrenaturales, que los colocan más allá de la crítica y más próximos al mito: “El ser protagonistas de un acto fundacional convierte a los revolucionarios en héroes y dioses del panteón de la revolución y, por tanto en arquetipos....Su identificación con lo

⁴⁰¹ Idem. p. 31

⁴⁰² Idem.

⁴⁰³ Idem. p. 33

⁴⁰⁴ Idem. p. 34

sagrado le confiere el estatuto de *incuestionado*⁴⁰⁵. Los muralistas habrían compuesto una visión de la historia mexicana que fuese comprensible a las masas a través de la asociación de los personajes históricos con los arquetipos, y además identificarían deificarían la nueva historia mexicana a partir de la Revolución, contribuyendo a convertirla en un nuevo objeto de culto o reverencia religiosa.

Concordamos con la autora mencionada en el enfoque del mural mexicano como texto que narra una historia en forma de arquetipos reconocibles para la mentalidad colectiva mexicana; sin embargo discrepamos en su tratamiento del muralismo como un movimiento homogéneo, pues creemos que esta caracterización se ajusta más exactamente a la obra de Rivera, y en cierta medida también Siqueiros. Como hemos visto a lo largo de este capítulo Orozco manifiesta una abierta disidencia con respecto a su visión de la historia, sobretodo en cuanto a la Revolución, pues evita identificar héroes o villanos sino más bien victimiza a todo el género humano bajo el signo de la deshumanización. Esto no significa que se sitúe por fuera del terreno de los mitos, sino que usa los lenguajes mítico-simbólicos para que se dar un noción divergente respecto del tiempo, la historia y el ser humano a la que encontramos en los otros muralistas.

Para caracterizar estas diferencias de una manera satisfactoria nos resulta muy útil referirnos al texto clásico de Mircea Eliade "El mito del eterno retorno"⁴⁰⁶, en la que este reconocido historiador de las religiones descubre , a través del estudio de una gran cantidad de mitos de diversas etnias en el mundo, la circularidad de los parámetros de espacio y tiempo que se ocultan en la mentalidad arcaica o "primitiva" del hombre pre-lógico, y su rechazo inherente a la idea de una historia lineal de acontecimientos singulares como la que se usa en Occidente. La mentalidad "primitiva" de Eliade se asimila con la mentalidad colectiva que referimos en el primer capítulo y que, a falta de una denominación concluyente, hemos preferido considerarla genéricamente como "mentalidad creadora de mitos", pues encuentra en el mito y en el símbolo sus medios expresivos más frecuentes.

⁴⁰⁵ Idem. p.p. 33-34

⁴⁰⁶ Esta obra fue escrita por Eliade entre 1945 y 1947 y luego publicada en Francia por primera vez en 1949

Según Eliade, para la mentalidad creadora de mitos todas las potencialidades posibles del ser están contenidas en el acto de la creación sobrenatural, por lo tanto toda acción posterior es la mera repetición de algunos de sus aspectos o del conjunto; la originalidad en el sentido estricto no existe, el hombre no “crea”, pues no innova a partir de la nada sino de algo que ya establecido con anterioridad: “En el detalle de su comportamiento consciente, el “primitivo”, el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, otro que no era un hombre. Lo que él hace, *ya se hizo*. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros.”⁴⁰⁷. La realidad que conocemos vino al ser por que es una emanación de los arquetipos celestiales, como expresan los mitos de origen, y esta cualidad de origen “celeste” o divino de las cosas les confiere sentido y realidad en cuanto fueron creadas por ese “otro” sobrenatural. En consecuencia, entre la realidad terrestre y la celeste opera una relación refleja con carácter normativo de la misma: la realidad humana o terrestre no sólo se asemeja a la celeste o divina, sino que ‘debe’ ser lo más semejante posible, pues en ella tiene su origen.

El simbolismo de las ciudades como expresiones del arquetipo del Centro del Mundo es una de las manifestaciones de estos fenómenos de repetición percibidas por la mentalidad mítica. El acto de fundación de una ciudad es una imitación del acto de creación original, y se considera su espacio como sagrado y real porque es hecho a semejanza de la “ciudad” celeste: “El hombre construye según un arquetipo. No sólo su ciudad o su templo tienen modelos celestes, sino que así ocurre con toda la región en que mora, con los ríos que la riegan, los campos que le procuran su alimento, etcétera...El establecimiento en una región nueva, desconocida e inculta, equivale a un acto de creación”⁴⁰⁸. Eliade encuentra en la conquista española de América el ejemplo que valida esta estructura de pensamiento circular: “Los ‘conquistadores’ españoles y portugueses tomaban posesión, en nombre de Jesucristo, de las islas y de los continentes que descubrían y conquistaban.

⁴⁰⁷ ELIADE, Mircea. “El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición”. Buenos Aires; Emecé Editores, 2001. 112 p. Versión en PDF en: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/eliade-mircea/el-mito-del-eterno-retorno.pdf> pp.7-8

⁴⁰⁸ Idem. pp. 10-11

La instalación de la Cruz equivalía a una “justificación” y a la “consagración” de la religión, a un “nuevo nacimiento”, repitiendo así el bautismo (acto de creación).⁴⁰⁹.

Asimismo, todo acto de creación, humano o divino, implica una diferenciación del ser, una jerarquía del estatus ontológico: del “caos” original surge un “orden” o “cosmos”, en el cual se manifiesta la voluntad de orden sobrenatural, confiriéndole así “realidad” o “forma” a la cosa creada, de lo que se desprende que lo sobrenatural —lo que tiene forma— es lo verdaderamente real para la mentalidad mítica: “Por ese hecho, lo real por excelencia es lo *sagrado*; pues sólo lo sagrado es de un modo absoluto, obra eficazmente, crea y hace durar las cosas. Los innumerables actos de consagración —de los espacios, de los objetos, de los hombres, etcétera— revelan la obsesión de lo real, la sed del primitivo por el ser”⁴¹⁰.

En este concepto de “realidad sagrada” los actos repetitivos que imitan el arquetipo ancestral, ya sea ritos, mitos o creencias religiosas, tienen sentido porque participan de lo sagrado. Estos actos rompen la continuidad de tiempo y espacio que percibimos en la existencia cotidiana de para transportar o retornar al ser humano al tiempo y el lugar de los orígenes, cuando los arquetipos vieron la luz por primera vez, produciendo la “abolición del tiempo”. Por el contrario, el tiempo regular o la existencia ordinaria configuran lo “profano”, aquel cúmulo de acciones cotidianas que carece de sentido y de “realidad”, en el sentido esencial del término. La abolición del tiempo y del espacio en este eterno retorno al origen es, por lo tanto, la negación de los parámetros con que está construida nuestra “historia”: “Comprenderemos entonces la significación de esa necesidad, y veremos en primer término que el hombre de las culturas arcaicas soporta difícilmente la “historia” y que se esfuerza por anularla en forma periódica.”⁴¹¹.

La abolición implica la supresión del recuerdo de hechos en forma singular; el acontecimiento histórico, como hecho irreplicable, subsiste en la memoria colectiva por pocas generaciones, luego es asimilado por un molde arquetípico que permite no sólo su conservación, sino que le otorga un significado reconocible para la mentalidad tradicional, integrando la esfera de lo sagrado-real: “el recuerdo de un acontecimiento histórico o de un personaje auténtico no subsiste más de dos o tres siglos en la

⁴⁰⁹ Idem. p. 11

⁴¹⁰ Idem. pp. 11-12

⁴¹¹ Idem. p. 27

memoria popular. Esto se debe al hecho de que la memoria popular retiene difícilmente acontecimientos 'individuales' y figuras 'auténticas'. Funciona por medio de estructuras diferentes; categorías en lugar de acontecimientos, arquetipos en vez de personajes históricos. El personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe, etcétera), mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones míticas⁴¹². Este proceso implica una reelaboración en la que el hecho o personaje es transfigurado, en cuanto categoría no abstracta, sino simbólica; la individualidad desaparece, abandona el molde como una vaga referencia al hecho o personaje, completado por el significado arquetípico.

Eliade atribuye el surgimiento de la historia lineal o "irreversible", en que hechos y personajes son registrados en su particularidad -rescatados de la ciclicidad del tiempo-, a la incorporación a Occidente de las tradiciones mesiánicas, especialmente la judeo-cristiana y la mesopotámica. En general, las religiones monoteístas comparten esta necesidad de registrar los acontecimientos únicos, pues constituyen hitos prescritos por una voluntad superior en un "camino" hacia la redención final, la promesa revelada en la profecía: "Ese Dios del pueblo judío ya no es una divinidad oriental creadora de hazañas arquetípicas sino *una personalidad* que interviene sin cesar en la *historia*, que revela su voluntad a través de los acontecimientos (invasiones, asedios, batallas, etcétera). Los hechos históricos se convierten así en "situaciones" del hombre frente a Dios, y como tales adquieren un valor religioso que hasta entonces nada podía asegurarles"⁴¹³.

A pesar de la historicidad del monoteísmo mesiánico, también contiene una forma de abolición del tiempo, en cuanto la promesa profética augura un tiempo futuro pleno de sentido que cierra el devenir de ciclos y en el cual retorna la pureza del origen sagrado, por intermedio del sacrificio del elegido o Mesías: "Es fácil descubrir también en esas amplias visiones mesiánicas, la antiquísima estructura de la regeneración anual del Cosmos por la repetición de la creación y por el drama patético del Rey. El Mesías asume —en un plano superior, evidentemente— el papel escatológico del Rey-dios o del Rey representante de la divinidad en la Tierra, cuya principal misión era regenerar periódicamente la Naturaleza entera. Sus sufrimientos recuerdan los del

⁴¹² Idem. p. 31

⁴¹³ Idem. p. 65

Rey, pero, como en los antiguos escenarios, la victoria siempre era, al cabo, del Rey. La única diferencia es que esa victoria sobre las fuerzas de las tinieblas y del caos ya no se produce regularmente cada año, sino que es proyectada en un *in illo tempore* futuro y mesiánico.”⁴¹⁴. El “fin de los tiempos” en la escatología mesiánica es la anulación definitiva de los ciclos repetitivos “de una vez y para siempre”, finalismo que también entraña un sentido “antihistórico” para el pensamiento occidental.

En síntesis puede afirmarse que, de acuerdo a Eliade, existe una incompatibilidad básica entre la historia en su forma occidental o “científica”, y la mentalidad de las sociedades tradicionales, tanto las que conciben del tiempo de manera cíclica, como aquellas con pensamiento mesiánico, pues ambas, en distinta forma, asumen la interrupción del continuo de espacio-tiempo como manifestación de lo sagrado. La mentalidad mítica rechaza la visión desacralizada del tiempo en la historiografía; los acontecimientos no tienen valor por sí mismos, sino en cuanto expresan algo más, un sentido que permita al hombre sentirse integrado a un universo sagrado. De ahí que sea necesario asimilar la individualidad a la acción heroica o al sufrimiento como prueba de valor o fe, arquetipos que la liberan de sus ataduras: “Así, para el hombre tradicional, el hombre moderno no constituye el tipo de un ser *libre* ni el de un *creador* de historia. Por el contrario, el hombre de las civilizaciones arcaicas puede estar orgulloso de su modo de existencia, que le permite ser libre y crear. Es libre de no ser ya lo que fue, libre de anular su propia “historia” mediante la abolición periódica del tiempo y la regeneración colectiva”⁴¹⁵

La conceptualización realizada por Eliade acerca de la lógica de la mentalidad tradicional nos sirve para abordar las manifestaciones del mito y la historia en el muralismo. Por una parte, como ya señalaba Collin, los arquetipos del pensamiento mítico sirven para estructurar un relato que de otra manera resultarían incomprensibles para la mentalidad popular, para lo cual los personajes históricos son asociados a arquetipos y de esa manera ser recordados en la memoria colectiva. Este proceso lo podemos verificar en las obras sobre la Revolución y la Conquista de Rivera en primer lugar, y en las visiones sobre la modernidad de Siqueiros en segundo término, que además construyen desde su pensamiento ideológico el significado de

⁴¹⁴ Idem. p. 66

⁴¹⁵ Idem. p. 99

sus protagonistas, en términos de lucha de oprimidos versus opresores; los héroes de Rivera en Chapingo, por ejemplo, son los líderes revolucionarios, quienes además también son asociados a la figura mesiánica -los hombres que se autosacrifican para regenerar al mundo, o la épicas sobre la historia de México, en las que Rivera levanta tanto a villanos como héroes.

Para Rivera la historia mexicana no es un objeto de estudio; no intenta dar una visión científica u objetiva sobre los procesos que la componen, sino más bien, desea dar su visión personal del conjunto, una síntesis interpretativa que facilite una comprensión amplia, apelando al lenguaje de los arquetipos míticos que evoca los orígenes como fuente de renovación. Así es que la ciudad indígena prehispánica se convierte el paraíso o la edad de oro, -la utopía a ojos del pintor- pues es una sociedad en armonía con la naturaleza, la madre tierra universal que alimenta con abundancia y belleza a sus hijos que proliferan en armonía con el misterio que encierra: la idea de los eternos ciclos de muerte y resurrección, en que la muerte asegura la germinación de nueva vida. En esa utopía la muerte se acepta sin cuestionamientos y el sufrimiento no es una condición devastadora sino sólo un rito de paso; en sus últimos murales en el Palacio Nacional Rivera consideró los sacrificios humanos aztecas en esos términos; en su mirada antropológica, estos ritos aseguraban la continuidad del tiempo y la cultura.

La noción de tiempo de Rivera es similar al del calendario mesoamericano: cada ciclo es una unidad en sí misma, cada época contiene sus propios héroes, principios y finales y anticipan al siguiente; su selección de los períodos de la historia mexicana es semejante a uno de los grandes ciclos del Tzolkin. El tiempo es un círculo infinito e inevitable de grandes ciclos que se reflejan en los ciclos menores, que considerados en conjunto componen el sentido de la historia. Los sufrimientos cotidianos y permanentes son nada más que un precio razonable a pagar por la existencia que se revela a sí misma en cada ciclo cotidiano, en cada nacimiento y muerte. Los símbolos con que Rivera representa el tiempo combinan las nociones de movimiento surgimiento y muerte, y no representan una condena para el hombre: la Coatlicue, aún transfigurada en la máquina del siglo XX no pierde su esencia original, sino que señala la continuidad de este cosmos, creando riqueza a la vez que destruye.

Opuesta, aunque no menos cargada de simbolismo religioso o mítico, es la

visión de Orozco sobre el pasado indígena. En los murales de Darmouth también representó la historia de los pueblos mesoamericanos usando el mito del héroe civilizador tolteca Quetzalcoátl. Su relato mítico sintetiza la visión profética, en la que la renovación del mundo exige un período previo de sufrimiento, caídas y pruebas, e involucra una promesa futura de regreso; es un héroe celeste enfrentado a la iniquidad terrestre, que condena el sacrificio humano azteca. La maldición proferida se materializa sobre el pueblo en un tiempo real: los mismos pueblos del centro de México interpretaron la llegada de los españoles como un castigo por la desobediencia o el desvío de los hombres respecto al recto camino señalado por Quetzalcoátl. Así, para Orozco, el mundo indígena se muestra falible, imperfecto, humano en cuanto refleja también el error; la utopía que apreciamos en Rivera se transforma entonces en un mundo en decadencia, corrompido por prácticas inhumanas como la guerra y el asesinato ritual.

La renovación del mundo proviene en sus murales de un largo enfrentamiento cuyo sentido no radica en sí mismo, sino en un plan revelado que define un derrotero de acontecimientos iniciados con la llegada del Mesías-héroe, continuado con la corrupción del mundo que provoca su huida y muerte simbólica, y finaliza con su resurrección. Todo el drama se reanuda en la América europea, bajo el signo de la cruz y la espada; la salvación europea-cristiana contiene en sí las semillas del futuro mal: el mundo es corrompido nuevamente por el maquinismo, la doctrina ciega, la ideología anticipando nuevos sacrificios humanos, que sólo acabarían de forma definitiva con la llegada del Cristo bizantino que incendia el mundo en el último panel.

En síntesis Orozco participa principalmente de una visión fundamentalmente mesiánica o milenarista del devenir histórico, en que la dictadura del tiempo y de la muerte sobre el mundo –simbolizada en la cruz- sólo es abolida por el advenimiento definitivo y repentino de la justicia divina; este esquema general –inspirado tanto en los mitos mesoamericanos como en el Apocalipsis de San Juan- es repetido y completado en sus obras en el Hospicio Cabañas, y de una manera particularmente aguda y crítica sintetizado expresivamente en su “Catarsis”. En Darmouth, el Mesías es de origen divino, mientras que en las obras que coronan las cúpulas de la Universidad de Guadalajara y del propio Hospicio Cabañas, tiene rasgos más humanos, maestros espirituales de un aspecto sensiblemente más aceptable a la desacralizada mentalidad

moderna, que parecen tener el poder de asumir en sus hombros a una humanidad en caída.

Para el pensamiento milenarista, según Eliade, el mundo si bien es lugar de sufrimiento, no lo es de padecimientos arbitrarios, pues para el hombre antiguo “cualesquiera fuesen la naturaleza y la causa aparente, *su padecimiento tenía un sentido*; respondía, si no siempre a un prototipo, por lo menos a un orden cuyo valor no era discutido”⁴¹⁶. Según Octavio paz, Orozco valora el padecimiento como una prueba, una especie de ordalía en la que afloraban lo peor y lo mejor de los hombres: “...aunque la historia es la materia prima de su arte, no la concibe como sucesión temporal sino como el *lugar de prueba*. Es un sitio de perdición, asimismo, por el sacrificio creador, de transfiguración.”⁴¹⁷. Aunque sus visiones son tremendamente trágicas y en apariencia pesimistas, por la doble inclinación humana a la creación y a la destrucción, su sentido de la esperanza se encuentra en la “toma de conciencia” acerca de la realidad de esa dualidad, por la cual toda obra o idea del hombre es en sí misma precaria, y los ideales pueden ser igualmente fuente de felicidad como de devastación.

Puede concluirse entonces que, ya sea a través de la mirada utopista de Rivera o la visión profético-milenarista de Orozco, tanto en el simbolismo como en el discurso histórico del muralismo aflora la mentalidad arquetípica elaboradora de mitos que caracteriza el pensamiento “primitivo” que define Eliade. La imagen como lenguaje se pone al servicio fundamentalmente de dotar de significado al paso del tiempo y la multiplicidad de hechos o personajes presentes en la memoria. Lo interesante es que estas obras contribuyen en la construcción de una nueva mitología que además de dar sentido a los hechos presentes y pasados, reforzando los arquetipos enunciados y ya fijados en la memoria colectiva.

El mito y la historia se enlazan además con la ideología, integrada como reelaboración moderna de antiguos modelos mitológicos, o más bien, adaptada a esta estructura tradicional de arquetipos. La ideología no modifica los significados que subyacen al arquetipo, sino más bien los refuerza al contextualizarlos en el presente: “La ideología no les sirvió a los pintores para establecer vínculos orgánicos con la

⁴¹⁶ Idem. p. 59

⁴¹⁷ PAZ, Octavio. “Ocultación y descubrimiento de Orozco”. En: Obras completas Tomo VII. p.239

realidad, pero les dio la ocasión para integrar su particular visión del mundo”⁴¹⁸. La carencia de una ortodoxia en el proceso revolucionario mexicano permitió, por una parte, que en el mural afloraran contenidos de la mentalidad colectiva, y por otro, propició la búsqueda de una ideología que revistiese las ideas esenciales de muralismo. La Revolución y el socialismo fueron los vínculos entre el deseo utópico, contenido en la forma de arquetipos atávicos en la memoria colectiva y en la tradición de la que participan los muralistas, y el lenguaje social moderno del siglo XX. La cruz y el martillo que Rivera agregó en el techo de Chapingo, o los retratos de Marx y Lenin en sus murales en el Palacio Nacional o en el Centro Rockefeller, contribuyeron a traducir la mentalidad arcaica en términos del ideario social del presente y proporcionar una legitimación contemporánea a su obra, además de integrarlas al sentido de los cambios históricos o de la contingencia agitada de las primeras décadas del siglo pasado.

4.2 Los murales prehispánicos y el tiempo

El mural, como hemos visto, es cruzado por las ideas básicas de la utopía y del mesianismo, que se plasman con diferentes matices a lo largo de toda la obra muralista a través de las formas narrativas y visiones de la realidad que conserva la memoria colectiva. Hemos reconocido en el muralismo fuentes esencialmente heterogéneas, como los mitos y significados provenientes de la Grecia clásica, la cultura judeo-cristiana y la prehispánica mesoamericana.

En esta diversidad se plantea la pregunta acerca de cómo se relaciona más precisamente el arte mural mexicano con la cultura mesoamericana antigua, que es junto con la cultura colonial española-mestiza y los aportes europeos del siglo XIX uno de los principales componentes de la herencia del México moderno. Desde sus inicios el muralismo se planteaba recuperar el arte figurativo e integrado de las grandes civilizaciones y del Renacimiento, en el cual Vasconcelos y el Dr. Atl vieron el modelo de arte público que deseaban establecer para el México post-revolucionario. Vasconcelos, tanto por motivos políticos como filosóficos y estéticos, planteaba la necesidad especial de la recuperación del arte indígena y popular, para lo cual pidió a los muralistas, ninguno de los cuales era necesariamente indígena o reconociblemente

⁴¹⁸ PAZ, Octavio. “Los muralistas a primera vista” En: Obras completas Tomo VII. p. 185

mestizo, recorrer el México tradicional para asimilar sus formas estéticas.

Esta búsqueda se convirtió con el tiempo en una actitud más doctrinaria influenciada por principios de política nacional, que llevó a identificar lo indígena y lo mestizo como “quintaesencia” de lo nacional, en momentos en que el país requería de sólidos símbolos de identidad. Las primeras obras de Rivera, Orozco y Siqueiros prácticamente no reflejaron este sentido de lo nacional, pero las obras subsiguientes a partir de 1924 revelan progresivamente, aunque de distintas maneras, una preocupación cultural y política por el “origen”, sobretodo del pasado indígena, que en las manos de Rivera tendió a la idealización, mientras que en Orozco se somete a un juicio crítico desde su perspectiva mesiánico-filosófica.

Si bien el pasado prehispánico fue fuente de inspiración para los muralistas, no puede afirmarse con certeza que este hecho tenga relación con la proximidad cultural, pues sabemos que las distancias temporales y contextuales hacen impensable una continuidad en la tradición prehispánica, salvo entre las comunidades indígenas actuales descendientes de los pueblos que se encontraban a la llegada de los europeos en el siglo XV, cuando la cultura azteca había logrado ser un unificador cultural entre estos distintos pueblos y civilizaciones mesoamericanas. Algunas de sus enormes ciudades y monumentos artísticos se conservan dispersos en el centro y sur de México, pero la mayor parte de sus tradiciones y conocimientos, y sobretodo sus formas de escritura debido principalmente al brutal impacto disociador de la conquista y colonización española -reforzada por siglos de indiferencia posterior- se ha desvanecido, con la excepción de los abundantes códices, que mencionamos anteriormente, y la tradición oral.

Las primeras influencias en los muralistas provienen de la educación artística inicial que recibieron en los talleres locales que existían en México en la época -como en el que trabajaba Posadas y que Orozco pudo apreciar en forma directa- donde tomaron contacto con el arte popular mexicano. En la Academia de San Carlos sólo la voz disidente del Dr. Atl estimulaba un acercamiento al arte indígena. Sin embargo, resulta significativo, como afirma Octavio Paz, que el interés de Rivera o Siqueiros por el arte prehispánico haya sido más bien tardío, es decir, que recién se manifestara tras sus experiencias europeas y gracias a la influencia precisamente de las corrientes del arte moderno: “..La influencia del arte moderno no se ejerció únicamente en el dominio

de las formas, las teorías y las técnicas; el arte moderno les abrió literalmente, los ojos y les hizo ver con una mirada nueva el arte antiguo de México”⁴¹⁹

La historia relatada por Paz sobre la estatua prehispánica de la “Coatlicue Mayor”, una enorme figura de piedra que representa a la diosa azteca que engendró a los dioses de su panteón, es una anécdota particularmente ilustrativa acerca de cómo se relacionaron los mexicanos a través de la historia con la cultura de sus antepasados indígenas. Descubierta en 1790 en la plaza mayor de Ciudad de México y llevada a la universidad local fue, sin embargo, vuelta a enterrar por los especialistas de aquella época que decidieron que era “una afrenta a la idea misma de belleza”⁴²⁰. Recién después de la Independencia fue vuelta a desenterrar, y, bautizada como “Coatlicue Mayor”, volvió a la universidad, donde “estuvo en un pasillo, tras un biombo, como un objeto alternativamente de curiosidad y bochorno; más tarde la colocaron en un lugar visible... hoy ocupa un lugar central en la gran sala del Museo Nacional de Antropología”⁴²¹.

De la vergüenza a la admiración, del horror al interés científico, el arte prehispánico mexicano ha sido objeto de desprecios históricos y de renovadas reivindicaciones. De alguna manera, como afirma Paz, el “desenterramiento de la Coatlicue repite, en el modelo menor, lo que debió haber experimentado la conciencia europea ante el descubrimiento de América. Las nuevas tierras aparecieron como una dimensión desconocida de la realidad”⁴²².

En la época inicial de los muralistas recién comenzaba un esfuerzo nacional por la recuperación sistemática de la tradición indígena, lo que hace poco probable que los pintores hayan dispuesto de información directa o completa acerca, por ejemplo, de las notables pinturas murales prehispánicas; los frescos mayas de Bonampak en la selva de Chiapas, y las pinturas sobrevivientes de Teotihuacán no fueron investigados y revelados al mundo hasta la década de 1940, aunque es posible que se conservaran recuerdos fragmentarios de ellos en la tradición oral mexicana, de donde pudieron llegar, como una información más o menos fragmentaria a los muralistas. Estas trazas

⁴¹⁹ PAZ, Octavio. “El Águila, el Jaguar y la Virgen” En: Obras completas Tomo VII. p.64

⁴²⁰ PAZ, Octavio. “EL Arte de México: materia y sentido” (Prólogo al catálogo de la exposición de arte mexicano de Madrid 1997) En: Obras completas Tomo 7, “Los privilegios de la vista II” (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997. p.75

⁴²¹ Idem. pp. 75-76

⁴²² Idem. p. 77

aún presentes en la memoria colectiva resultan evidentes si pensamos en los intentos de Rivera de incorporar el jugo del nopal en sus técnicas al fresco - interés motivado por la búsqueda de una identidad indígena para el muralismo- idea que sólo pudo haber surgido a partir de noticias que existían acerca de los murales teotihuacanos, donde los investigadores han analizado las mezclas utilizadas en la pintura mural y han encontrado productos provenientes de dicha planta cactácea.

Merece que nos detengamos en estas obras del arte indígena por dos razones; primero por la notable similitud entre los parámetros que hemos considerado respecto al mito y la historia en el muralismo y las lecturas que los investigadores han realizado respecto a los símbolos del arte mural mexicano. Estas pinturas, especialmente las de Bonampak, fueron todo un impacto desde su hallazgo por exploradores e investigadores norteamericanos, y objeto de diversas interpretaciones a lo largo de las últimas décadas.

El caso de Bonampak es paradigmático. Este centro ceremonial maya del período clásico tardío, está ubicado en el medio de la espesa selva que cubre la región de Chiapas, en el sur de México. Está compuesto por varios edificios o templos y plataformas, uno de los cuales contiene en tres de sus cuartos interiores las pinturas murales. No fue descrito hasta mediados de los años cincuenta por arqueólogos norteamericanos y en principio fueron consideradas como representación de una ceremonia de entronización de un señor o Halach Huinic, en la que participan los nobles locales: “Entrando al primer cuarto, sobre el muro de la izquierda y en la parte superior, vemos a cuatro personajes ricamente ataviados, los cuales inician el cortejo de nobles, invitados especialmente para asistir a la presentación del heredero del trono de Bonampak, el hijo del ‘Halach-Uinic’ o señor principal del lugar..Estos nobles llevan túnicas blancas, altos y vistosos tocados, ornamentos de jade, etc; y aunque las figuras carecen de claroscuro, y dominan los tonos planos, el dibujo sugiere cierto volumen, realizadas por medio de un fileteado en negro o en siena”⁴²³.

En los muros del segundo cuarto aparece un elemento que llamó profundamente la atención de los primeros investigadores; escenas de un enfrentamiento con toma de prisioneros y violentas escenas de sacrificios humanos: “El tema del cuarto número dos, es la guerra, con el consiguiente enjuiciamiento y castigo

⁴²³ PIÑA CHAN, Román. “Bonampak” (s.e) México; Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1961. pp. 35-36

de los prisioneros; perpetuándose aquí la victoria obtenida por los de Bonampak sobre un grupo vecino.....Las pinturas de este cuarto, además del extraordinario dinamismo de la composición, revelan nuevos aspectos de la vida de los mayas antiguos, puesto que se suponía que durante el horizonte clásico no habían luchas armadas de tal magnitud⁴²⁴. Hasta la década de 1950 se consideraba a los mayas como una “pacífica” cultura de comerciantes, sacerdotes, astrónomos y artistas, y se suponía que no tenían conflictos con las ciudades vecinas ni menos se les consideraba una cultura “guerrera”. En primer término esta violencia fue atribuida a la lucha entre los señores de Bonampak contra los señores de otras ciudades mayas.

El hallazgo cambió la mirada que los especialistas sobre ellos; la lucha por el poder adquirió importancia como modelo de la sociedad maya de fines del período clásico. Si está presente la lucha y la dominación entonces hay opresores y oprimidos. En su trabajo sobre Bonampak⁴²⁵ el científico chileno de origen lituano Alejandro Lipchutz concibe este conflicto a la luz del marxismo, como una lucha entre clases sociales; enfatiza en el carácter “señorial”, es decir, jerárquico-estamental de la sociedad maya, e interpreta las pinturas como un reflejo de esa estructura de dominación. Considera que los murales representan hechos “reales”, es decir no ficticios ni mitológicos, pues revelan “una preocupación de índole histórica, ya que es obvio que tratan de sucesos reales y no son sólo de carácter simbólico-religioso.”⁴²⁶

A través de elementos figurativos de los frescos, como la vestimenta y la posición jerárquica de los personajes dentro de la composición, Lipschutz concluye que en el primer cuarto “los de abajo son, si es admisible una comparación con nuestro mundo europeo, los *nobles de menor cuantía*. Son ellos quienes están en el desfile, no el pueblo común, no los dependientes, no los hombres de la masa humana tribal.”⁴²⁷. Fundamenta su interpretación principalmente en las escenas terribles del segundo cuarto: “Los vencidos son de aspecto muy diferente que los vencedores. Son al parecer de otra *clase social* que los vencedores. Uno diría: quienes *emprenden* la guerra son los señores, y son también ellos los que *vencen*... todo hace suponer que los vencidos son pueblo común, que son campesinos, directamente de su campo de

⁴²⁴ Idem pp. 48-49

⁴²⁵ LIPSCHUTZ, Alejandro. “Los muros pintados de Bonampak: enseñanzas sociológicas” (s.e) Santiago; Editorial Universitaria, 1971

⁴²⁶ Idem p. 11

⁴²⁷ Idem p. 11

maíz, de la milpa, los milperos ancestrales. De modo que sería guerra, lucha, riña, no contra iguales en rango o clase social, o contra señores, de los cuales se quiere obtener ventaja en una acción bélica...Parece más bien que es *lucha entablada por señores contra campesinos, por razones que desconocemos*⁴²⁸. De este modo este autor considera el conjunto de los murales como representación “histórica” de un conflicto donde una clase –los señores- ejerce la violencia para sojuzgar a otra –los campesinos-, contexto en que los sacrificios humanos cumplían el rol de conservar el status quo a través del temor: “Se llega al sacrificio humano a través de la institución de los cautivos, es decir de dependientes adquiridos en guerra señorial. Sin embargo, se llega también al sacrificio humano también en el marco de la tribu misma, aún sin mediar guerra alguna, una vez que la tribu haya sido transformada en una sociedad de clases.”⁴²⁹.

Sin restar valor a estas interpretaciones de la sociedad maya, y el posible uso de la violencia y los sacrificios humanos por los señores locales de distintas ciudades para mantener su poder y sojuzgar a sus campesinos o a señores de otros pueblos, creemos que no agotan el significado de los murales de Bonampak. El abundante uso de símbolos relacionados con la cosmovisión mesoamericana presentes en los murales hace pensar más bien, en una narración planteada no como una historia en el sentido occidental, sino más bien, estructurada como un texto mítico, en el que personajes y hechos “históricos” fueron conservados en memoria colectiva en la forma de arquetipos y representados en estas obras.

María Teresa Uriarte⁴³⁰ plantea la lectura de los murales como textos no desde categorías externas, sino a partir de sus elementos iconográficos, en los que encuentra relaciones cruzadas entre narraciones míticas mayas y sus símbolos ideográficos. De este modo en el primer cuarto se ve a Chan Muwaan –como se conoce al Halach Huinic de Bonampak- representando una escena relatada en el Popol Vuh, cuando su protagonista se prepara para entrar en el inframundo como parte de su iniciación: “Está en el proceso de ataviarse para una danza en Xibalbá, el inframundo acuoso que constituye el lugar de la creación”, mientras que en la parte inferior del muro “vemos a

⁴²⁸ Idem p. 27

⁴²⁹ Idem p. 61

⁴³⁰ María Teresa Uriarte (1947) es historiadora mexicana experta en arte prehispánico mesoamericano, y es docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

seis individuos vestidos como criaturas del inframundo. Sus máscaras los convierten en figuras acuáticas y, por la asociación entre el acceso de Xibalbá –la región acuosa, morada de los antepasados- y los atavíos, se los ha identificado como ejecutantes de una especie de danza ritual⁴³¹. De acuerdo a los elementos simbólicos presentes en la escena, Uriarte determina que la danza es más bien una escena del juego de pelota, deporte ritual mesoamericano que representa el enfrentamiento de las fuerzas telúricas durante la Creación: “Si se observa con cuidado, la gruesa tira de la tela enrollada alrededor de la cintura también los identifica como jugadores de pelota. En el México prehispánico el juego de pelota se vincula con el momento liminal de la creación⁴³². La presencia abundante del glifo maya que significa “flor”-la ninfea o nenúfar-, es un indicio para Uriarte de que además la escena no sólo se relaciona con el inframundo mítico, “sino con el Sol y, por ende, con el paso del tiempo. Tiene también una vinculación solar con el viaje diario de la oscuridad a la luz y con el viaje en la bóveda celeste cada día a lo largo del año que simboliza la culminación de un ciclo.”⁴³³. De este modo, las imágenes de primer cuarto no sólo podrían representar la entronización de un rey, o la estructura de clases maya, sino también la representación de los mitos de origen y del concepto cíclico de regeneración periódica del cosmos, simbolizados en la flor y en el juego de la pelota.

En ese mismo sentido Uriarte ha decodificado los murales de Tepantitla, en Puebla, centro ceremonial hallado en 1942 que forma parte del período clásico temprano mesoamericano del altiplano central mexicano. En estos frescos aparecen nuevamente imágenes del juego de la pelota; según Uriarte “el hecho de representarlas en la pintura teotihuacana puede ser el relato de un acontecimiento histórico: las élites mesoamericanas se reunieron en Teotihuacan para jugar a la pelota. Si esta reunión se llevó a cabo, debe haber sido un evento panmesoamericano extraordinario⁴³⁴. La posición simbólica de Teotihuacan en el universo cultural mexicana, como lugar de origen del “quinto sol”, denominado Nahui Ollin según la tradición

⁴³¹ URIARTE, María Teresa. “Teotihuacan y Bonampak: relaciones mas allá de la historia” (Artículo) *En*: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas vol. XVIII N° 86. México; UNAM, 2005. p. 5

⁴³² *Idem.* pp. 6-7

⁴³³ *Idem.* p. 9

⁴³⁴ *Idem.* p. 16

náhuatl⁴³⁵ y que corresponde al ciclo actual según su calendario, podría indicar la representación de un hecho o acontecimiento acaecido durante el pasado mesoamericano revestido de acción ritual que contiene el mito arquetípico del origen; en esta asociación estaría también la unión que liga a los frescos de Bonampak con los de Tepantitla.

En las creencias mesoamericanas el movimiento de agua, al igual que el movimiento del sol, es asociado al paso del tiempo; el dios de la lluvia, Tláloc, representa también a las estaciones, señaladas por los ciclos de lluvia y sequía, y es representado junto a la flor (ninfea) que al seguir al sol durante su recorrido diurno actúan como símbolo del devenir: "...podemos concluir que el paso del tiempo, del tiempo ordenado, está asociado con Tláloc, tanto en Teotihuacan como en el área maya, y prevalece hasta la cultura mexicana; en todas estas culturas Tláloc es también un símbolo de las élites gobernantes"⁴³⁶. Los frescos de Bonampak, posteriores en cuatro siglos a los de Tepantitla, pueden ser entonces un reconocimiento del orden – social y cosmogónico-establecido a partir del quinto sol, inaugurado en Teotihuacan, de manera que "la corte maya de Bonampak seguía considerando a Tollan Teotihuacan como el lugar del origen; quizás rememoraban aquel importante encuentro celebrado por las élites mesoamericanas cuando comenzó el tiempo"⁴³⁷.

La rememoración del origen corresponde a la idea de retorno e imitación del tiempo y del espacio sagrado para obtener la fuerza de la renovación; la idea de que en este acto se encuentran fuerzas contrarias es lo que Uriarte reconoce en las representaciones del juego de la pelota: "Una de las constantes que se mencionan con más frecuencia, es la unión de los contrarios en la cancha; es evidente que el encuentro sintetiza la unificación de la oposición"⁴³⁸. Conflicto y encuentro son esencialmente las polaridades del movimiento y de la fuerza; dirigiéndose entre la dispersión y la integración, el mundo creado es un "juego" que se reinicia permanentemente; los hechos individuales asociados a esta mecánica "celeste", tiene

⁴³⁵ De acuerdo con la leyenda azteca de los "cinco soles", el ciclo actual corresponde a "4 ollin" (cuatro-movimiento), que terminará con movimientos telúricos. Ver Krickeberg, W. "Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muisecas". 3ª ed. en español. México; Fondo de Cultura Económica, 1995. p.23

⁴³⁶ URIARTE, María Teresa. "Teotihuacan y Bonampak: relaciones mas allá de la historia". En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas vol. XVIII N° 86. p. 21

⁴³⁷ Idem. pp.26-27

⁴³⁸ URIARTE, María Teresa. "Tepantitla, juego de pelota" (artículo) En: "La pintura mural prehispánica en México: I Teotihuacan". Tomo II Estudios. Coord. Beatriz de la Fuente. México; UNAM, 1996. p. 280

importancia sólo en cuanto dan cuenta de ella, es decir, en cuanto son expresión del arquetipo sagrado.

Todos los significados asociados a las escenas del juego de la pelota, como acción ritual, aluden a una serie de parámetros, como creación, movimiento universal, circularidad del tiempo, conflicto y unión de contrarios o dualidad cósmica, todos los cuales son sintetizados a través del glifo náhuatl Nahui Ollin, que se ha traducido como “4 movimiento”. Este símbolo también representa al ciclo cósmico presente según el calendario mesoamericano, y presenta notables analogías con otros conocidos símbolos similares en culturas tan lejanas como las del extremo oriente. Uriarte lo define de la siguiente manera:

“El símbolo de *ollin* es la manifestación gráfica más clara del mundo prehispánico, equivalente al símbolo chino que unifica los opuestos; y que denota la existencia de una búsqueda emprendida por todos los seres que hemos habitado este planeta, dos direcciones opuestas que se encuentran, el concepto primordial subyacente en la cultura mesoamericana evidenciada en una de sus más trascendentes manifestaciones: el juego sagrado de la pelota”⁴³⁹.

Por la universalidad de su significado, que podemos sintetizar en la serie simbólica tiempo -movimiento, este símbolo puede ser entonces “traducido” a otros lenguajes simbólicos, como el indo-europeo, que expresa estas ideas a través de la cruz gamada, cuyo significado se asocia al polo norte –eje del movimiento terrestre- y al sol, y que de acuerdo a Graves está asociado al fuego y al movimiento del sol en el mito griego de Prometeo. Para las culturas mesoamericanas antiguas, así como para otras sociedades tradicionales, la creación es, en definitiva, obra de fuerzas contrarias ancestrales que al luchar y encontrarse, terminan integrándose en una “hierofanía” cósmica, para mantener en movimiento el cosmos; esa es la idea fundamental que subyace a las pinturas murales mesoamericanas; la luchas seculares de los hombres a través de la historia, ya sea ritualizadas como en el juego de pelota, o desatada en

⁴³⁹ URIARTE, María Teresa. “Tepantitla, juego de pelota”. En: “La pintura mural prehispánica en México: I Teotihuacan”. Tomo II Estudios. p. 281

conflictos armados entre pueblos o incluso entre clases, son manifestaciones de esa dialéctica esencial, real porque es sagrada, y eterna porque constantemente se regresa a ella.

4.3 El tiempo en los murales modernos

En la mayoría de las obras del muralismo mexicano encontramos frecuentemente representaciones o símbolos relacionados con los significados del tiempo y el movimiento, sobretodo en las obras de Rivera y Orozco, de forma evidente o disimulada. En Rivera tiende a ser utilizado de forma iconográfica, como elemento figurativo que forma parte del discurso: aparece primero representado en el círculo que representa al sol y el firmamento en el mural “La Creación”; luego como un glifo ollin es fusionado con una cruz de magüey, en el panel “Ofrenda” de los murales de la Secretaría de Educación Pública, figurado también en las cintas de colores que rodean la cruz. Lo encontramos luego como una swástica en el mural “Historia de México”, en la forma de una cruz formada por diagonales en la composición del Centro Rockefeller y como símbolo ying-yang chino en las manos de Frida Khalo en “Sueño de una tarde dominical”. En “Unidad Panamericana” es asimilado a la figura de Coatlicue y Quetzalcoátl y también se manifiesta en el movimiento ondulante de las capas terrestres de los murales industriales de Detroit. Finalmente habría que mencionar su ingenioso uso en los ventanales cilíndricos de Chapingo, integrados a sus pinturas de los tableros laterales, como en el que representa los cuerpos de héroes guerrilleros fertilizando la tierra: su marco interior en forma de cruz fue rodeado por lenguas de fuego que figuran el brillo solar, de manera que parecen soles con interior cruciforme iluminando los campos agrarios revolucionarios.

Como hemos visto una de las principales diferencias en el tratamiento de los símbolos relacionados con el tiempo entre Rivera y Orozco, es el carácter emocional que cada pintor atribuye a este concepto. Rivera no se horroriza con el implacable paso del tiempo, ni con la muerte, ni aún con el sacrificio, pues parece descansar en la sabiduría infinita de Coatlicue-Madre Tierra, -aún transfigurada en máquina-, y se entrega a sus designios con calma, afirmando su fe en la infinita capacidad regenerativa de un universo fundamentalmente femenino. Por ello la presencia de este símbolo en todas sus formas no representa amenaza o esclavitud, -con la excepción

de la swástica específicamente nazi- sino una expresión de una especie de ley de necesidad –pues es necesario crear para destruir-, por lo que Rivera plantea abolir el tiempo fusionando a los seres humanos con la madre-tierra y la máquina en una especie de abrazo colaborativo.

Orozco, que es más prolífico en el uso del simbolismo relacionado al tiempo y el movimiento, frecuentemente los integra a la estructura de sus composiciones como una figura geométrica en movimiento, que suele dar a sus obras ese dinamismo que contrasta con el perpendicularismo dominante en las obras de Rivera, así como en detalles o elementos que forman parte de su texto pictórico. En la “Maternidad” aparece en las circunvoluciones del cabello de un personaje femenino, semejando una concha marina, y al mismo tiempo se insinúa en la figura triangular que parece moverse en el fondo. En el mural “Trinchera”, una cruz inclinada hace las veces de patíbulo donde son sacrificados los personajes y estructura el movimiento descendente de los revolucionarios, en asociación con la muerte y el sacrificio por una causa. En los murales finales de la Escuela Nacional aparece swásticas –como ominosos símbolos ideológicos- sobre una horripilante montaña de desperdicios de la modernidad, y con el mismo significado reaparecen en los murales de la Universidad de Guadalajara. Con un sentido más místico, la cruz gamada es figurada en la posición del cuerpo del Prometeo, y nuevamente, para expresar el movimiento inverso, se mezcla con el olin azteca, en el sacrificio indígena de Dartmouth.

La cruz cristiana de los conquistadores y los evangelizadores, destruida por el Cristo del panel final, también es utilizada para representar creación y destrucción, auge y caída del hombre: en “Catarsis”, dos diagonales en movimiento formadas por un amasijo de figuras retorcidas marcan el giro de nuestra civilización hacia la perdición, mientras que en los murales del Hospicio Cabañas una cruz cristiana afilada como espada se encuentra en manos de un severo sacerdote franciscano.

La expresión más notable con que Orozco sintetiza todos los significados asociados al tiempo-movimiento, está en el panel mural “La industria aplastando capas culturales”, en el mismo Hospicio Cabañas, en el que gigantesco dínamo industrial, rodeado por un fulgor solar ígneo, se posa triunfal sobre un horizonte gris formado por los restos de antiguas civilizaciones, entre los que reconocemos libros, cráneos y algunas figuras del calendario azteca.

En esta imagen Orozco condensó una variedad de significados que van del pasado al presente: el paso cíclico del tiempo asociado al sol en movimiento; la rueda, la máquina y la industria como expresiones técnicas de la civilización; el auge y la caída de las civilizaciones humanas como destino fatal e inevitable consecuencia del movimiento perpetuo, condena similar al “pecado original” que ata a los seres humanos a lo terrestre y lo perecedero. A diferencia de Rivera, Orozco retrata con pavor a esta especie de máquina consumidora de seres humanos -el tiempo- y en esta rueda abominable representa su crítica al modernismo deshumanizante, profetizando la caída futura de la presente civilización. La única salida posible es el fuego que emana de la verdadera liberación; el resplandor del “despertar” de la conciencia individual, que permite al ser humano detener el tiempo y ascender liberado de sus ataduras temporales y materiales, como el hombre en llamas de la cúpula del Hospicio, o bien en el perfeccionamiento de sí mismo a través de la sabiduría, como el hombre creador de la Universidad de Guadalajara.

Siqueiros también utiliza el simbolismo cruciforme en su mural en el Plaza Center de Los Ángeles, donde representó la crucifixión de un indígena; también aprecia en el sacrificio humano de los tiempos prehispánicos a una violencia opresora de clase contra clase, como en la interpretación de Lipschutz acerca de Bonampak, y asimila esa situación a la de los inmigrantes mexicanos como trabajadores explotados en la Norteamérica moderna. Siqueiros desarrolló una predilección por las formas triangulares o piramidales en su imaginario simbólico; las integró frecuentemente en sus composiciones, como en su “Retrato de la burguesía” y en su “Muerte al invasor”, mural que pintaría a principios de los años cuarenta en Chile. También en sus visiones sobre los interiores de las máquinas incorpora elementos, como ruedas y engranajes, que revelan el movimiento; este puede ser opresivo si se dirige contra los trabajadores, de acuerdo a su visión ideológica, demostrando su desconfianza hacia ellas. En su “Retrato de la burguesía” establece claramente que la máquina puede ser un instrumento de opresión asociada al afán de lucro, de la cual sólo el héroe revolucionario puede liberar, acercándose más a la visión mesiánica de Orozco.

Siqueiros ve el tiempo y el movimiento más como expresión del espíritu de rebelión social; en sus murales de la segunda mitad del siglo representa frecuentemente a las masas de campesinos y trabajadores en marchas, caminatas o

movilizaciones sindicales, de lo que se desprende su visión de la historia como evolución de las fuerzas sociales de vanguardia, que en el siglo XX son las multitudes obreras y campesinas. El tiempo y el espacio entonces son parámetros que están en las manos de los revolucionarios idealistas, o de los líderes populares y de las masas movilizadas; el tiempo y el movimiento en Siqueiros se traducen en voluntad de cambio social. Sus figuras humanas son héroes hercúleos –tanto masculinos como femeninos– que hacen girar la rueda del mundo apoyados en su poderosa musculatura y motivados por su férrea “convicción sagrada” a seguir un camino; sus brazos estirados siempre indican una dirección, un camino a seguir.

Esta direccionalidad del movimiento y su dinamismo–que apunta casi siempre más allá de los límites del espacio pictórico– revelan un énfasis de carácter mesiánico en su modo de ver la historia: ésta no se desenvuelve por sí misma sino la movilizan los pueblos organizados, pues cuando se convierte en tiempo congelado sólo sirve a los intereses de la burguesía. En sus pinturas la dirección siempre es proporcionada por el líder revolucionario, que actúa como Mesías ideológico, ubicado invariablemente en primer plano, sea la República cortando sus cadenas en “Nueva Democracia”, o él mismo en “El Coronelazo”, el llamado siempre es el mismo: hacia la promesa de un nuevo mundo, la construcción del paraíso socialista, producto de la evolución natural de la historia y de los pueblos, en el que el hombre por fin se hace dueño y señor de su destino.

En los tres muralistas hemos reconocido también tres actitudes frente al tiempo histórico y que expresan la necesidad de resolver el problema permanente del sentido. La conformidad utópica de Rivera descansa en su visión de una vida infinitamente autosustentada en la regeneración cíclica o periódica, cualidad particular de una madre-tierra imperecedera e indestructible, manifestación del principio femenino universal. La utopía se completa cuando este principio se encuentra con su par opuesto, lo masculino como fuerza fertilizadora representada por el “hombre revolucionario”, produciendo entonces la hierogamia o “matrimonio cósmico” que hace germinar la abundancia infinita de la tierra en que el tiempo no es más que el devenir cíclico natural. La modernidad encarna este mismo principio; la unión de las culturas puede sublimar los conflictos y hacer prevalecer la cooperación. No importa que el mismo tiempo destruya periódicamente mundos idílicos como el indígena, pues

permanece viva la promesa de una futura recuperación; el curso de los acontecimientos en la historia de México, no hacen más que reiterar este principio cósmico.

Orozco, por el contrario, encarna un mesianismo que vincula la acción del tiempo a la degradación de los principios originales- del tiempo inicial de la creación- que en el contexto de la civilización se traduce en deshumanización progresiva, es decir, en pérdida de lo humano esencial. La particularidad de Orozco se encuentra en su falta de fe respecto a la posibilidad de la humanidad de encontrar su regeneración a través de las ideas o incluso de sus creencias; la constante traición a sí mismo hace del ser humano un ser poco confiable, por lo tanto es responsable de su propia caída. Cada utopía, cada época “perfecta” ha propiciado e incluso anunciado su propia caída, asistida por las fuerzas implacables del destino. El tiempo, la materia y la cultura entonces se vuelven enemigos del ser humano, que lo encadenan al error, los ideales que buscaban su libertad mudan rápidamente en las cadenas que lo sujetan. En esta concepción del tiempo y del hombre, este último es incapaz de encontrar su salvación por sí mismo, sólo la promesa redentora encarnada en un Mesías es capaz de abolir el tiempo y la labor destructora de la civilización humana de forma definitiva. En Orozco esta esperanza de redención es, un cambio espiritual, una toma de conciencia de la totalidad de sí mismo en el interior del ser humano que encienda a su vez la conciencia colectiva permitiendo que se acceda a un nivel superior de existencia.

Es significativo que los tres muralistas tuviesen una preocupación tan intensa por el tiempo y la muerte y que exploraran con profundidad en las formas modernas que adquieren estos problemas eternos. Es llamativo que leyesen el mundo moderno como una construcción simbólica a través de los arquetipos y temas míticos, y que representasen su propias percepciones acerca de la época actual, reflexionando a partir de los parámetros de tiempo y movimiento. Así en los cambios históricos, en las gestas revolucionarias, en las ideologías o en el progreso mecánico o tecnológico, por todas partes se pueden reconocer los signos que identifican a los tiempos que corren.

Es posible que los muralistas hayan detectado, como muchos otros artistas, la desensibilización del ser humano moderno respecto de la naturaleza, cuya desacralización resulta agresiva para la mentalidad creadora de mitos; la búsqueda de un sentido para esta nueva realidad se realiza –paradojalmente- a través de una

lectura crítica basada en las estructuras de pensamiento arquetípicos. Creemos perfectamente posible que –al menos en parte- su forma de concebir el tiempo y la historia provenga de la mentalidad de los pueblo originarios mesoamericanos; resulta claramente comparable la función del mito y su relación con la historia en los frescos precolombinos con la que encontramos en los murales de Rivera, por ejemplo, donde el “juego de la pelota” ha cambiado de vestimentas y de rostros, pero sigue cumpliendo al parecer los mismos objetivos, esto es, señalar el origen primordial.

La falta de una continuidad visible entre la tradición mural mesoamericana y la mexicana del siglo XX, y el tardío hallazgo de los maravillosos ejemplos de Bonampak y Tepantitla, impide concluir –al menos desde el punto de vista histórico- que hubo una transmisión directa entre los pintores y el pasado indígena. Por otro lado no se puede dejar fuera otras posibles tradiciones culturales que forman parte de la mentalidad colectiva del pueblo mexicano y que están presentes en los precursores del muralismo como de los pintores, así como las influencias estéticas y académicas. Sin embargo, tal vez esta semejanza funcional entre murales pasados y presentes puede considerarse como resultado de la persistencia de los arquetipos mitológicos y sus propiedades narrativas y significativas en la mentalidad colectiva, que persigue dotar de sentido a la experiencia humana en el tiempo y en el espacio, delimitando además distintos ámbitos en esta experiencia existencial, invocando de una manera estética el retorno de una diferenciación entre lo sagrado y lo profano que se ha desdibujado por completo en la modernidad, complacida en la calidad profana o mundana de un mundo materialista que intenta aventajar al tiempo mismo movilizándolo su capacidad productiva.

El muralismo mexicano, al apelar al lenguaje simbólico de los mitos, posiblemente manifiesta la necesidad –en una época marcada por el ascenso del escepticismo y el pragmatismo- de retornar al espacio y al tiempo sagrado, es decir, al origen, o al menos, mantener abierta una ventana hacia ese mundo en camino de desaparecer. La voluntad de sentido, en términos de hacer inteligible el devenir histórico presente, se convierte en una afirmación del ser verdadero en tanto ser esencial; en cierta manera se trata no sólo de establecer una nueva realidad sino, más bien, conservar las trazas aún reconocibles de un mundo anterior que se nos escapa.

La obra mural se transforma en el intento de revelar ese mundo, de levantar el velo de la aparente modernidad; se hace preciso detener el transcurso del tiempo, abolir aunque sea momentáneamente sus efectos destructores para poder apreciar con algo de desapego o distancia la historia en la forma en que se conserva en la memoria colectiva. Tal vez el intento más dramático en este sentido lo proporciona el Cristo de Orozco en el mural de Darmouth. A través de esa imagen rotunda y monumental el autor quiso expresar la máxima aspiración del pensamiento mítico, el mayor deseo común a la utopía y al mesianismo: la abolición definitiva del tiempo y del mundo al menos como lo conocemos.

BIBLIOGRAFIA CAPÍTULO II

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros; de Olvera Street al Río de la Plata" (Artículo).. México; Revista de Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México N° 35 enero-junio de 2008 p.109-104 Versión PDF En: <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm35/EHM000003504.pdf>

BRENNER, Anita. "La revolución en blanco y negro: la historia de la revolución mexicana entre 1910 y 1942" 1ª ed. en español. México; Fondo de Cultura Económica, 1985. 300 p.

CHARLOT, Jean. "El Movimiento actual de la pintura en México: El egoísmo individualista" (Artículo) México, 19 de julio de 1923.

En: <http://www.hawaii.edu/jcf/Escritos/charlotescritos02.html>

COLLIN HARGUINDEGUY, Laura. "Mito e historia en el muralismo mexicano" (Artículo) Buenos Aires; CONICET Revista Scripta Ehtnologica, N° XXV, 2003. En: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/148/14802502.pdf>

ELIADE, Mircea. "El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición". Buenos Aires; Emecé Editores, 2001. 112 p. Versión en PDF **en:** <http://www.librosgratisweb.com/pdf/eliade-mircea/el-mito-del-eterno-retorno.pdf>

FELL, Claude. "José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario" México : Ediciones Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 742 p.

FERNANDEZ, Justino. "José Clemente Orozco: forma e idea" México; Librería de Porrúa Hnos.y Cía, 1942. 208 pp.

GRAVES, Robert. "Los mitos griegos". 2ª ed. Madrid; Alianza Editorial Col. El libro de bolsillo, 2001.

GUADARRAMA GONZÁLEZ, Pablo. "El monismo estético de José Vasconcelos" En: "José Martí y el humanismo en América Latina".(s.e) Colombia; Edición del Convenio Andrés Bello, 2003 pp. 169-200

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES. "Iconografía de David Alfaro Siqueiros" México: Fondo de Cultura Económica, 1997 167 p.

KETTENMANN, Andrea. "Diego Rivera 1886-1957: un espíritu revolucionario en el arte moderno". 2ª ed. Alemania; Editorial Taschen, 2003

KRICKEBERG, Walter. "Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas". 3ª ed. en español. México; Fondo de Cultura Económica, 1995. pp. 21-87

LIPSCHUTZ, Alejandro. "Los muros pintados de Bonampak: enseñanzas sociológicas" (s.e) Santiago; Editorial Universitaria, 1971. 110 p.

MORENO VILLA, José "Lo mexicano en las artes plásticas". México; Fondo de Cultura Económica, 1948. 174 p.

OROZCO, José Clemente. "Autobiografía" (s.e.) México; Ediciones occidente, 1945. 161 p.

PAZ, Octavio. "El Águila, el Jaguar y la Virgen" (Prólogo al Catálogo de la Exposición de arte de México Museo Metropolitano de Nueva York 1989) En: Obras completas Tomo VII, "Los privilegios de la vista II" (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 pp. 23-70

PAZ, Octavio. "EL Arte de México: materia y sentido" (Prólogo al catálogo de la exposición de arte mexicano de Madrid 1997) En: Obras completas Tomo 7, "Los privilegios de la vista II" (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 pp.75-88

PAZ, Octavio. "Re/visiones: La pintura mural" (Artículo) En: Obras completas Tomo VII, "Los privilegios de la vista II" (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 pp. 188-227

PAZ, Octavio. "Los muralistas a primera vista" (Introducción al ensayo "Rufino Tamayo en la pintura mexicana" México; UNAM, 1957) En: Obras completas Tomo VII, "Los privilegios de la vista II" (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997 pp. 183-187

PAZ, Octavio. "El peregrino en su patria: Historia y política de México" vol. 1 Pasados. 2ª ed. México; Fondo de Cultura Económica, 1989. pp. 189-223

PAZ, Octavio. "Ocultación y descubrimiento de Orozco".(Artículo) En: Obras completas Tomo VII "Los privilegios de la vista II" (edición del autor) México; Fondo de Cultura Económica, 1997. pp. 228-252

PIÑA CHAN, Román. "Bonampak" (s.e) México; Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1961

PIÑA CHAN, Román. "Quetzalcoátl: la serpiente emplumada". México; Fondo de Cultura Económica, 1977.73 p.

RIVERA, Diego. "Diego Rivera: Mi arte, mi vida" 1ª ed. en español. México; Editorial Herrera, 1963. 238 p.

RIVERA MARIN, Guadalupe. "Política y arte de la Revolución mexicana" (Conferencia dictada en la Universidad Simon Fraser de Vancouver, BC, septiembre 1997) En: <http://www.vcn.bc.ca/spcw/gpemarin.htm>

ROCHFORD, Desmond. "Pintura Social mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros" (s.e) México; Editorial Limusa, 1997 240 p.

RODRIGUEZ, Antonio. "Canto a la tierra: Los murales de Diego Rivera en la Capilla de Chapingo" México, UNAM Chapingo, 1986.

SIQUEIROS, David Alfaro. "Como se pinta un mural". 4ª ed. Concepción; Ediciones Universidad de Concepción, 1996. 140 p.

SIQUEIROS, David Alfaro. "No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna". México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945. 127 p.

SIQUEIROS, David Alfaro. "Tres Llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana" (Manifiesto publicado en la revista Vida Americana, Barcelona, España, mayo 1921 En: <http://www.arteamerica.cu/18/memorias.htm>

URIARTE, María Teresa. "Teotihuacan y Bonampak: relaciones mas allá de la historia" (Artículo) En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas vol. XVIII N° 86. México; UNAM, 2005 pp.5-27

URIARTE, María Teresa. "Tepantitla, juego de pelota" (artículo) En: "La pintura mural prehispánica en México: I Teotihuacan". Tomo II Estudios. Coord. Beatriz de la Fuente. México; UNAM, 1996 pp. 227-290

VASCONCELOS, José. "La Raza Cósmica: misión de la raza iberoamericana" (s.e) París; Agencia Mundial del Libro, 192?. 294 p.

CAPITULO III

EL MURALISMO EN CHILE

La difusión del muralismo mexicano fuera de sus fronteras originales, iniciada a principios de los años treinta, convirtió a la pintura mural en una realidad transcultural, como ha señalado Azuela de la Cueva, al situarla en contextos histórico-étnicos diferentes a los de su origen. Esta migración del concepto muralista arrastró consigo una parte significativa de sus contenidos estéticos y simbólicos, los que posteriormente fueron experimentando cambios y adaptaciones operadas por influencia de los medios locales y sus universos ideacionales particulares.

La internacionalización del mural fue impulsada por diversos aspectos coyunturales, como los cambios internos en la política mexicana, el interés intelectual que despertaba el muralismo mexicano como vanguardia artística específicamente americana, y la acción de algunos de los propios muralistas en el marco del internacionalismo proletario. La transformación del movimiento en un arte institucionalizado como imagen oficial de la Revolución mexicana, le proporcionó cierta legitimidad frente a las elites intelectuales o dirigentes de otros países de la región, superando el hecho de su progresiva ideologización. Su valor como propuesta estético-social quedó subordinado a su prestigio como arte emblemático y transcultural.

En el caso de Estados Unidos, el interés de la intelectualidad norteamericana permitió prácticamente una migración física de los murales a ese país. Rivera, Orozco y Siqueiros, en el contexto de un asilo artístico-político, desarrollaron buena parte de sus obras en ese país, al punto que podría considerarse casi como el segundo hogar de la pintura mural. La aceptación de sus obras estuvo relacionada con el ambiente ideológico de los años treinta, y también de la tendencia al pintoresquismo de los norteamericanos con respecto al mural, al asimilarlo como una “mexican curios”, una “curiosidad cultural”, objeto de difusión comercial y de reproducción estereotipada.

Esta evolución comercial de la pintura social mexicana ya era criticada por José Clemente Orozco en los años cuarenta, revelando las contradicciones entre los principios manifestados y la realidad de la difusión del mural: “El arte proletario consistía en pinturas que representaban obreros trabajando y que se suponían destinadas a los obreros. Pero eso fue un error, porque a un obrero que ha trabajado

ocho horas en el taller no resultaba agradable volver a encontrarse en su casa 'obreros trabajando', sino algo diferente que no tenga que ver con el trabajo y que le sirva de descanso...lo más gracioso fue que el arte proletario fue comprado a muy buenos precios por los burgueses, contra los cuales se suponía iba dirigido y los proletarios comprarían con todo gusto el arte burgués si tuvieran dinero para ello⁴⁴⁰. Más aún, el indigenismo explícito del movimiento mexicano derivó en el comercio de curiosidades hacia el mercado norteamericano: "En la época del indigenismo agudo se identificó al indio con el proletario sin tener en cuenta que no todos los indios son proletarios ni todos los proletarios indios, y entonces vinieron los cuadros indo-proletarios, también hijos del manifiesto del sindicato. Todos estos cuadros fueron a dar a los Estados Unidos a manos de gente blanca"⁴⁴¹

En el caso de Latinoamérica a difusión del muralismo se inició en el contexto de la labor militante de Siqueiros y de la colaboración cultural entre gobiernos relativamente cercanos en sus intereses político-coyunturales. En Sudamérica la actividad de Siqueiros se enfocó en el intento de socializar la plástica y organizar a los artistas latinoamericanos en un frente común contra la influencia ideológica del fascismo de derecha.

En el caso de Chile, la labor de Siqueiros contó con el apoyo y mecenazgo del gobierno de la época, del radical Pedro Aguirre Cerda (1939-1941), representante del Frente Popular, conglomerado político que agrupaba a partidos de centro e izquierda. Su llegada a este país se enmarcó en un trato diplomático con el gobierno mexicano, que canalizaba parte de su cooperación con Chile, luego del devastador terremoto de Chillán en 1938, a través de un proyecto de mural para la Escuela México de esa ciudad chilena.

Esto no significa que la pintura mural fuese una absoluta novedad en este país, pues ya contaba con algunos escasos ejemplos de obras a principios de siglo, y también se encontraba presente en la Escuela de Bellas Artes, en la forma de un taller didáctico iniciado e impartido por el pintor chileno Laureano Guevara (1889-1968), quien tras retornar en 1932 de una estadía en Europa organiza este curso para enseñar la técnica del fresco que había estudiado en Dinamarca: "Con posterioridad a

⁴⁴⁰ OROZCO, José Clemente. "Autobiografía" (s.e.) México; Ediciones occidente, 1945. p.91

⁴⁴¹ Idem. Pp. 92-93

sus inicios como pintor de caballete, quiso encauzar tales inquietudes en un curso anual iniciado en 1935 que los alumnos podían seguir desde tercer año⁴⁴². No obstante el enfoque del muralismo mexicano se introduciría con mayor fuerza como modelo estético para la pintura mural chilena desde la venida de David Alfaro Siqueiros en 1941.

En este último capítulo partiremos analizando las circunstancias históricas del contexto chileno en los años cuarenta, cuando se inicia el muralismo como movimiento en nuestro país, y su desarrollo en las décadas siguientes, para posteriormente revelar las claves simbólicas y significacionales de algunas de sus obras principales en términos de los arquetipos de la mentalidad colectiva que manifiestan la utopía o el mesianismo como categorías de pensamiento tradicional o de base mítica. También nos interesa particularmente constatar hasta qué punto la pintura mural chilena expresa rasgos de continuidad con respecto a la mexicana, y qué formas y lenguajes nuevos introdujo en su producción que reflejen una apropiación o adaptación del original.

⁴⁴² CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. "Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile". (1ª edición) Santiago; Ocho Libros Editores, 2005 p.49.

1 El contexto histórico social de Chile

A diferencia de México, Chile no experimentó en su época independiente ni en tiempos modernos un cambio profundo o radical de características similares a una revolución o una revuelta social. Era un país que, a pesar de experimentar movilizaciones y conflictos sociales importantes, se caracterizaba por una relativa continuidad política, debido al predominio de un elite descendiente de la aristocracia de terratenientes y comerciantes de origen colonial –de tendencia conservadora y autoritaria- que tendió a transformarse en una oligarquía desarrollista y empresarial hacia fines del siglo XIX, por influencia de nuevos emprendedores en los negocios mineros. A pesar de las reformas liberales de la década de 1870, impulsadas por intelectuales y hombres de negocios, esta oligarquía permaneció apegada a su privilegiado status-quo, dejando al margen de las estructuras del poder a la mayor parte de los otros grupos sociales.

Si bien el régimen político aseguraba cierta alternancia en el poder, dado que tenía mecanismos de reforma y actualización, venía experimentado cierta crisis a partir de 1890, debido a divergencias o disensos al interior de la propia clase dirigente, principalmente en cuanto al rol del Estado en la economía, en un contexto de pleno liberalismo, y al modelo de economía monoexportadora como era la chilena, basada casi exclusivamente en la producción y comercialización del salitre, del cual Chile poseía el monopolio natural en las últimas décadas del siglo, tras la “Guerra del Pacífico”, conflicto en que Chile se apoderó de las provincias salitreras bolivianas y peruanas, que permitieron un auge económica temporal hasta la segunda década del siglo XX.

Asimismo, la riqueza minera y el sistema de explotación propiciaron el ascenso de nuevas clases sociales: el proletariado minero, que comenzó a tener cierta influencia social a partir del movimiento obrero de tendencia socialista y anarquista, y las clases medias surgidas de las instituciones educacionales públicas, donde obtuvieron, además de formación académica, una progresiva conciencia de sí misma.

El régimen oligárquico, basado en un parlamentarismo sui generis que no se ajustaba exactamente a los principios del parlamentarismo europeo – pues carecía de una diferenciación básica entre jefe de estado y jefe de gobierno- se basaba en el predominio de la elite burguesa-aristocrática de liberales y conservadores, propietarios

de las principales riquezas agrícolas y mineras, y en la cooptación de la mayoría de la población rural. La clase media y la clase obrera urbanas, si bien contaban con una cierta representación parlamentaria, a través del Partido Radical y el Demócrata, constituían una minoría en el Congreso debido a las restricciones legales para los sufragios, la falta de medios económicos para sustentar candidaturas y las prácticas de compra de votos e intervención electoral frecuentes en el sistema, además de las restricciones existentes en la condición popular, con altos niveles de analfabetismo y marginalidad.

A principios de los años veinte, producto de la crisis económica tras la Primera Guerra, y la caída del salitre promovida por la invención de la versión artificial, la situación social de las clases populares se agravó considerablemente lo que dio más fuerza a su movimiento reivindicativo, mientras que la clase media, agrupada en las instituciones militares y educacionales, aspiraba a un cambio de régimen para agilizar las reformas al sistema social, económico y jurídico heredado del siglo XIX, y que se mostraba ineficiente y sin capacidad para dar respuestas a las nuevas demandas.

El cambio sobrevino a partir del primero período de Arturo Alessandri (1920-1924), quien debió apoyarse en los militares para acabar con el predominio del Congreso, promulgar la primera legislación social y una nueva Constitución en 1925, que cambiaba a un régimen de tipo presidencialista, con un renovado y más fuerte rol del Estado en el desarrollo económico y social del país, poniendo fin así al proyecto oligárquico que desde 1830 exaltaba un liberalismo económico combinado con prácticas políticas autoritarias o hegemónicas. Entre sus nuevas disposiciones la nueva carta fundamental establecía que “la educación pública es una atención preferente del Estado. La educación primaria es obligatoria.”⁴⁴³, así como que “es deber del Estado velar por la salud pública y el bienestar higiénico del país”⁴⁴⁴. Entre otras estas disposiciones establecían la responsabilidad o compromiso del Estado para obligarse a asegurar un nivel de educación y la salud para la nación, en beneficio directo, aunque no exclusivo, de los sectores populares. Junto con las disposiciones que determinaban la función activa del Estado en el fomento directo de la economía y la industria, estas

⁴⁴³ Constitución de Chile de 1925, capítulo III, Art.10 inciso n° 7 En:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01477397766036628654480/p0000001.htm#I_1

⁴⁴⁴ Ídem. Capítulo III, Art.10, inciso n° 4

medidas se enmarcaban en un proyecto amplio de “Estado de Bienestar”, que se alzaba como nuevo modelo de sociedad moderna; sin restringir las libertades públicas, se hacía uso del poder estatal para impulsar el desarrollo económico y asegurar a todos los ciudadanos un nivel mínimo de satisfacción de sus necesidades. Este modelo de desarrollo, que evidencia ciertos rasgos propios de los paradigmas utópicos liberales y socialistas –abundancia de riqueza y justicia social en un régimen de respeto a las libertades y derechos- sería el paradigma que dominaría el panorama político y sería el marco de fondo de las luchas sociales e ideológicas venideras hasta el golpe militar de 1973.

Sin embargo, en la época de su promulgación no existía el soporte administrativo e institucional que el nuevo régimen requería, por lo que la crisis continuó agravándose, mientras el militarismo emergente en la dictadura de Carlos Ibáñez (1927-1931) pretendió instaurar el nuevo sistema mediante la represión y la reforma administrativa, pero se vio sobrepasada por el agravamiento de la crisis económica por el crack de 1929, cuyos efectos se hicieron sentir con fuerza en Chile a principios de los años treinta. Tras un período breve de sucesivos golpes militares de izquierda, en uno de los cuales se llegó a establecer una breve “república socialista”, Alessandri, con el apoyo de la derecha tradicional, retoma el poder entre 1932 y 1938, logrando reorganizar la hacienda pública e imponiendo un régimen de fuerza cívica fundado en las nuevas atribuciones del poder ejecutivo.

Mientras tanto, los partidos de izquierda que habían surgido al calor del movimiento obrero, como el Partido Comunista, y de círculos de profesionales e intelectuales de clase media, como el Partido Socialista, habían adquirido mayor adhesión entre sindicatos, federaciones de estudiantes e intelectuales y artistas jóvenes. Su número de adeptos creciente y la difusión que consiguieron a través de una creciente prensa obrera y popular, contaba con el apoyo de una interesante propuesta gráfica que integraba la plástica moderna del grabado y otros medios gráficos para expresar las ideas y planteamientos sociales del movimiento sindical europeo.

Durante 1936 los partidos y movimientos opositores a la dictadura cívica de Alessandri formaron una alianza con fines electorales y programáticos conocida como Frente Popular; esta coalición, que incluía a los partidos Comunista, Socialista y

Radical, estaba hecha a semejanza de los frentes populares de la izquierda europea y representaban la confluencia de intereses entre amplios sectores de la clase media y obrera, y su proyecto consistía básicamente en la instauración real y efectiva del estado de bienestar. Su triunfo electoral en las presidenciales de 1938, con el profesor radical Pedro Aguirre Cerda como nuevo jefe de estado, marca el inicio de la consolidación de este modelo de desarrollo.

Bien puede considerarse la década de los años veinte y treinta como el período de transición entre el modelo o proyecto oligárquico del “desarrollo hacia afuera”, que caracterizó al siglo XIX, y la instauración más o menos efectiva del nuevo régimen presidencial y su esquema de “desarrollo hacia adentro”, basado en un programa de industrialización impulsado por el Estado: “La tarea histórica de estabilizar un modelo de desarrollo capitalista que combinara la emergente economía cuprífera con la industrialización intensiva, necesitaba de nuevos actores protagonistas. Requería de elites gobernantes que creyeran en un Estado activo, que se jugaran por impulsar desde arriba la industrialización. Este papel cae en manos de coaliciones de centro-izquierda, entre otros factores, a causa del bloqueo ideológico de la mayoría de las elites políticas de las clases dominantes y por la fuerza neutralizadora de la combinación de intereses ligados al latifundio”⁴⁴⁵.

La política de sustitución de importaciones sería el mecanismo para crear empresas industriales básicas, energéticas y siderúrgicas, pero sus resultados a mediano plazo ya demostraron o revelaron otros problemas estructurales, de los cuales el principal era la ausencia de una reforma agraria, producto de la política de compromisos con la derecha tradicional en torno a no llevar la modernización al agro, fuente material de su poder. Así como en otros países el ascenso al poder de la burguesía había significado una nueva correlación de fuerzas, en Chile en cambio “aún con la victoria del Frente Popular, que es realmente la culminación y lógico corolario de la década de los 20 no sucede igual cosa... El trono político de la Derecha es formalmente llenado por los partidos del “centro”, de la “clase media”, pero éstos no tienen energías ni solidez suficientes para sentarse en él con comodidad y sin

⁴⁴⁵ MOULIAN, Tomás. “Fracturas: De Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)”. Santiago; LOM Ediciones, 2006. p. 138.

sobresaltos”⁴⁴⁶. El punto crítico fue el fortín de la oligarquía chilena, el latifundio y el control de la producción de alimentos: “Vale la pena subrayar que aún en el punto más alto de la marea populista con parlamento y opinión pública favorables, la coalición más vigorosa que ha substituido a las fuerzas tradicionales fue incapaz de calar hondo en la Bastilla de las posiciones fundamentales de las últimas, sobre todo en la estructura agraria, que tiene una gravitación decisiva en el equilibrio político”⁴⁴⁷.

Las consecuencias de esta omisión se revelarían a lo largo de las décadas de 1950 y 1960, cuando la permanente amenaza de inflación de los precios de productos básicos se convirtió en la herramienta con que las elites presionarían al sistema por sus demandas. Por otro lado el desarrollo económico y social benefició casi exclusivamente a los habitantes de las ciudades y a los trabajadores urbanos, mientras que el campesinado, sujeto a las relaciones de cuasi-vasallaje que imperaban en el agro tradicional, continuó en su situación de empobrecimiento, analfabetismo y marginalidad. Entre otros factores esta continuidad explica la alta tasa de migración campo-ciudad que se produjo entre las décadas de 1940 y 1960, y los efectos de este proceso fue la aparición de nuevas y masivas formas de marginalidad urbana. La conflictividad derivada de estas situaciones, agravada por la insuficiencia de las sucesivas reformas para solucionarlas, junto a la progresiva radicalización ideológica de la era post-Revolución Cubana explican, en parte, el ascenso de los movimientos populares y los procesos de intensificación del enfrentamiento social en Chile desde mediados de la década de 1960.

La reacción violenta de las elites en contra del ascenso del movimiento social al poder con el triunfo electoral de la Unidad Popular, asociada a la hegemonía estadounidense del poder e influencia estratégico en la región –en el marco de la Guerra Fría- condujeron a la desestabilización del sistema democrático fundado en la Constitución de 1925. La ruptura definitiva representada por el golpe militar en 1973 y la dura represión que sobrevino después, sumada a los profundos cambios de la estructura económica y social del país operados bajo dictadura, avalados por una nueva constitución en 1980 votada sin registros electorales y bajo estado de sitio,

⁴⁴⁶ PINTO SANTA CRUZ, Aníbal. “Chile: un caso de desarrollo frustrado”. Santiago; Editorial Universitaria Colección América Nuestra, 1959. p.132

⁴⁴⁷ Ídem.

representaron el fin del modelo de desarrollo que desde los años veinte sirvió de marco ideológico para variadas transformaciones y realizaciones, entre las cuales las relacionadas con la educación y la cultura tuvieron un rol fundamental.

Con todas sus omisiones puede hacerse un balance positivo del “siglo XX chileno”, como ha sido denominado el período entre 1920 y 1973, no sólo en términos de lo que significó para la industrialización del país, la educación y salud pública, tareas que significaron “una gigantesca operación que se echó sobre sus hombros el Estado de Chile”⁴⁴⁸, sino también desde el punto de vista de la cultura: la generación de poetas, escritores e intelectuales que surgen desde las primeras décadas del siglo, cuyos exponentes principales son Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, representan un momento sin duda privilegiado de la creación en nuestro país: “Chile se convirtió desde la década de 1930, en un país que experimentaba una profunda revolución cultural. Su bullente clase media, especialmente su juventud, repletaba los salones de conferencias cuando se anunciaba a algunos de los escritores chilenos o latinoamericanos que vivían en el país o lo visitaba..sin embargo..esta enorme capacidad intelectual que se estaba desarrollando a mediados del siglo XX no era un sólido baluarte, puesto que pudo ser barrida por un verdadero ciclón que se descargó primero y preferentemente sobre los valores de la cultura chilena”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ DE RAMON.Armando. “Historia de Chile: Desde la invasión incaica hasta nuestros día (1500-2000)” . 4ª ed. Santiago; Catalonia, 2006. p.174.

⁴⁴⁹ Ídem. op.cit. p.173

2 Las clases sociales

El grupo social que actuó como eje principal durante gran parte de esta etapa fue la llamada “clase media”, que en realidad es un constructo sociológico que agrupa a diferentes sectores socioeconómicos caracterizados por su relación con la burocracia administrativa estatal, la educación, las profesiones universitarias, el pequeño comercio, los transportes y las medianas empresas. Este grupo heterogéneo, según la caracterización de algunos historiadores “son los intelectuales y profesionales sin fortuna heredada, que ascienden socialmente por su esfuerzo en el campo de las artes, la universidad, la política y su desempeño en la empresa privada. Estas ‘tribus’ suelen ser estatistas, laicas y pro educacionistas. Sus simpatías políticas se inclinarían por los partidos de la naciente izquierda marxista o el radicalismo mesocrático. Son predominantemente urbanos”⁴⁵⁰. Su relación preferente con las instituciones de educación superior los coloca en la primera fila en el ambiente de la creación artística e intelectual, donde –a pesar de su urbanismo- reflejarían cierta nostalgia por el mundo rural “que revela su afecto por la aldea pérdida. La poesía lírica de Jorge Teillier, las fiestas de Pablo de Rokha, la celebración de la greda, la lluvia y la piedra de Neruda y el culto a la tertulia bien regada y nutrida de los radicales tienen esa raíz”⁴⁵¹.

Hasta mediados de siglo, cuando se consolidan los grupos medios, el modelo fue capaz de resistir, con algunas variaciones, los quiebres internos de la coalición e incluso la influencia de la Guerra Fría en sus inicios. Las esperanzas del proyecto del Frente Popular, con su énfasis en la educación, la salud y la industria, tareas postergadas por el proyecto oligárquico por largo tiempo, estaban sustentadas en una primera línea por las clases medias, que dieron teoría, organización y filosofía a este modelo de bienestar.

Los principios de este proyecto tienen los rasgos que se han descrito para las propuestas utópicas: se trata de las aspiraciones de las clases medias –la “pequeña burguesía” de Marx- en torno a lograr el máximo bienestar social posible a través de una razonada justicia social, que conserve el régimen de libertad y legalidad, aumentando la producción de riqueza y redistribuyéndola en forma más equitativa a

⁴⁵⁰ SALAZAR, G.; PINTO, J. “Historia Contemporánea de Chile”. Tomo II “Actores, identidad y movimiento”. Santiago; LOM Ediciones Serie Historia, 1999. p.82

⁴⁵¹ Ídem, op. cit. pp. 82-83

través de la acción del Estado, como imparcial benefactor. La “nostalgia por la aldea” que refieren los historiadores citados, proveniente en parte de la difícil relación de los grupos medios con el incipiente modernismo urbano, además de ser expresión de la “voluntad de retorno” al pasado de la sociedad tradicional devenido en utopía. En el mismo énfasis en una “sociedad de bienestar”, similar al equilibrio y la asistencia mutua que caracterizan generalmente a la pequeña comunidad, podemos apreciar esta tendencia.

Antes de que los grupos medios consiguieran un espacio político en el contexto chileno, un sector del proletariado chileno, particularmente los obreros mineros, los trabajadores urbanos, así como los artesanos, se venía movilizándose en torno a sus demandas e intereses enfrentando a la sociedad oligárquica y al Estado por medio de la acción sindical y las organizaciones de asistencia mutua desde fines del siglo XIX. La “cuestión social” fue una de las consecuencias del proceso de modernización parcial impulsados por las elites, y su ascenso involucra a nuevos actores sociales; los trabajadores movilizados, liderados por grupos de obreros que debido a sus profesiones, como los tipógrafos, habían accedido a una formación intelectual básica.

Estos grupos de obreros ilustrados intentaron desarrollar con los sectores populares urbanos un proyecto formativo, en la idea de que un trabajador educado es capaz de defender más eficazmente sus propios intereses: “En efecto, el obrerismo ilustrado’...aspiraba a la constitución de una clase trabajadora austera, disciplinada, laboriosa, respetuosa de la moral y de las ‘sanas’ costumbres, conectada con las novedades científicas y técnicas del siglo.”⁴⁵². Estos esfuerzos se orientaban a terminar con la cultura popular tradicional, de fuertes raíces agrarias, para “civilizar” al pueblo, conduciéndolo a una ética basada en la fe en el progreso y el trabajo.

El proyecto de los grupos de obreros ilustrados era similar y perfectamente coherente con las aspiraciones de la clase media; las virtudes del trabajador educado son las mismas del “buen burgués”, en la que se aprecian ciertos rasgos de la ética protestante sobre el trabajo. Estas tendencias, asimismo, fueron traducidas a la política contingente a través de los partidos obreros mayoritarios hacia los años veinte, como el Partido Comunista, cuya estrategia, a pesar de definirse como revolucionaria, consistía en aceptar todo lo conveniente que proviniese del sistema, como las reformas

⁴⁵²Idem. pp. 115-116

allessandristas, “ a la espera de que las condiciones estuvieran maduras para iniciar la revolución”⁴⁵³. Estas percepciones y objetivos contribuyeron a integrar a las clase medias y trabajadoras en un mismo proyecto político nacional hacia mediados de los años treinta, que no proponía la ruptura con el sistema institucional, sino más bien la conquista pacífica por la vía electoral.

El mismo movimiento obrero durante los años veinte había sufrido un giro radical, desde el discurso revolucionario-anarquista –que defendía su autonomía y combatividad- hacia una adaptación al “estado de compromiso” que tendía a imponerse en el país. Sin embargo, la tradición generada por el sindicalismo, en particular el “ilustrado”, permitió que se generase “una cultura obrera que dignificó el trabajo y el trabajador...y desarrolló un fuerte sentimiento de solidaridad interna”⁴⁵⁴. El discurso generado a partir del sindicalismo acerca de la figura del obrero y su familia permeó progresivamente hacia el resto de la sociedad, en particular hacia los grupos medios, contribuyendo a legitimar la imagen del pueblo trabajador como el sostén principal de la sociedad y de la producción, afianzando también un renovado prestigio para ese grupo social.

Aunque el proyecto “mesocrático” chileno ofrece cierto evidente paralelismo con las tendencias fundacionales presentes en la Revolución mexicana desde los años veinte, no es en absoluto un proceso revolucionario, en términos de una ruptura abrupta de la continuidad del sistema político que modificase radicalmente el equilibrio político. Por el contrario el caso chileno, está marcado por una transición progresiva fundada en un “estado de compromiso”, sin revueltas populares ni conflictos civiles abiertos. En términos de nuestra conceptualización del mito y la historia, el proceso chileno, a diferencia del mexicano, carece de un verdadero proceso fundacional, de una ruptura en la continuidad del tiempo histórico, que se recuerde en la memoria colectiva con el carácter emocional de un verdadero “hecho sagrado” susceptible de ritualizar. Este rasgo priva a la reforma chilena de cierta profundidad emotiva y simbólica, al no existir este importante referente capaz de generar una fuerza de adhesión e identidad.

⁴⁵³ Ídem . p. 117

⁴⁵⁴ Ídem. p. 118.

3. El mural social: la estética del bienestar

El muralismo mexicano, como estética transcultural, arriba a Chile en 1941 con el trabajo de Siqueiros en la Escuela México de Chillán. No obstante la pintura mural tiene una cierta presencia en la historia artística nacional a principios del siglo XX, con la ejecución de algunas obras hechas por encargo, entre las que destacan “El descubrimiento de Chile” de Pedro Subercaseaux (1885-1955), realizada en 1913, y la “Alegoría de las Bellas Artes”, de Arturo Gordon (1883-1944), pintada en 1926.

Sin embargo éstas no forman parte de un concepto estético propiamente “muralista”, pues se trata más bien de cuadros de caballete llevados al muro: “Son trabajos ejecutados con las técnicas tradicionales que consideran veladuras, empastes y procesos desecado, que los aproximan técnica y conceptualmente al cuadro”⁴⁵⁵. Los pintores nacionales no tenían una formación específica en las técnicas usuales de la pintura mural, como el fresco o la encáustica, ni tampoco en el concepto de integración plástica a al soporte arquitectural, y en las primeras décadas del siglo XX el arte moderno europeo copaba la atención del mundo artístico chileno.

3.1. Crisis y renovación

En la segunda década del siglo el ambiente plástico nacional mostraba sus primeras señales de cambio en la “generación del trece”, grupo de artistas que había innovado en la plástica nacional imponiendo los temas de la vida cotidiana y expresividad dramática en sus obras, herencia del profesor Fernando Álvarez de Sotomayor, quien orientó a sus alumnos en “la exploración visual de los aspectos habituales de la vida, especialmente de aquellos que revelaban mejor las características peculiares del pueblo”⁴⁵⁶. Arturo Gordon, autor de una de las primeras pinturas murales, formaba parte de este grupo.

El aporte de la “generación del trece” fue contribuir a la ruptura del rígido academicismo decimonónico reinante en la pintura, orientado al naturalismo imitativo de la realidad y al “buen gusto”, además de situar la plástica chilena dentro del

⁴⁵⁵ IVELIC, M. “El mural en Chile: lectura iconográfica” Calendario Colección Phillips S.A. Chile, 1999. p.3

⁴⁵⁶ IVELIC, M.; GALAZ, G. “La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981”. Valparaíso; Universidad Católica de Valparaíso Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981. p.194

contexto social nacional: "...dicha generación implicó un violentamiento de las pautas vigentes al proponer una técnica de ejecución liberada de las normas establecidas y una temática que se arraigaba en vivencias de la vida nacional. En este aspecto, la renovación no fue por el tema en sí, cuanto por el sentido que éste asumía a1 objetivar la vida del pueblo en la humildad del campesino, en la ruda labor del pescador, en la alegría de la fiesta, en la tristeza del velorio, en la soledad de la taberna, en el tumulto del mercado, en el amor por el campo"⁴⁵⁷. Su visión del pueblo chileno es una contemplación empática desde el exterior, mediada por lo estético, no tanto una crítica social directa y radical de los problemas sociales generados por la "cuestión social" en la época: ". Más que una denuncia o una crítica, hay más bien un testimonio visual de escenas y situaciones de la vida cotidiana, rescatadas del mundo familiar y social al cual pertenecían"⁴⁵⁸.

El cambio estético venía paralelo al progresivo cambio social. En su mayoría los artistas del trece eran jóvenes provenientes de la naciente clase media, que venía accediendo recientemente a la educación superior, a diferencia de la generación anterior, mayoritariamente de clase alta: "los pintores de la *Generación del Trece* provenían de estratos sociales muy distintos a los de la mayoría de los pintores de la segunda mitad del siglo XIX...Casi todos pertenecían a la clase media, la cual, a pesar de su crecimiento sostenido, todavía no estaba en condiciones de reclamar la dirección de la política nacional, como tampoco de ocupar una situación de privilegio en el ambiente artístico e intelectual"⁴⁵⁹.

Durante los años veinte en el ambiente plástico nacional comenzó a sentir el impacto de la revolución del arte moderno europeo; surgieron diversos seguidores de las tendencias renovadoras del cezannismo al cubismo entre los artistas jóvenes, pero la vieja academia reaccionó defendiendo la tradición. El encuentro se produjo con motivo del "Salón de 1928", en la que expusieron tanto los artistas "oficiales" como los renovadores: "Con el Salón de 1928 llegaban a su punto máximo los desacuerdos entre los partidarios de una concepción artística dogmática en sus ideas y aferrada al pasado, y los que, sin protección ni garantía de ningún tipo, buscaban nuevas

⁴⁵⁷ Ídem. op. cit. p. 202

⁴⁵⁸ Ídem.p.204

⁴⁵⁹ Ídem. p.202

conquistas plásticas, evitando la repetición monocorde de temas y técnicas que en nada contribuían a1 desarrollo de la imaginación y de la capacidad creadora”⁴⁶⁰.

Ante la disputa el gobierno de Ibáñez decide intervenir, cerrando por decreto en 1929 la Academia y enviando a los alumnos de los cursos superiores a estudiar becados a Europa: “La medida, provechosa para los elegidos, dejó sin embargo a los más jóvenes sin apoyo ni directiva. Los alumnos que habían quedado marginados del viaje deambulaban por la Academia abandonada”⁴⁶¹. Los favorecidos , en cambio, aunque iban con la misión de perfeccionarse en técnicas de arte aplicadas, “no se sustrajeron a las influencias de pintores y escultores europeos; muchos quedaron marcados por la Escuela de París”⁴⁶². En el mismo año se decide el traspaso de la Academia a la potestad de la Universidad de Chile, con el nombre de Escuela de Bellas Artes, y se reabre al año siguiente.

3.2. El taller de Laureano Guevara

Laureano Guevara (1889-1968) quien formaba parte de los enviados a Europa, conocidos bajo el nombre de “generación del 28”, a su regreso recibió el cargo de un curso de pintura mural. El curso se abrió en 1933 y su objetivo era la difusión de la técnica del fresco, que Guevara había estudiado en Italia y Dinamarca: “El taller de pintura mural tendrá por entonces como principal actividad la práctica del fresco, alternada con algunos ejercicios a la témpera o el temple”⁴⁶³.

La reacción académica de resistencia ante el nuevo curso y el interés que parece haber generado entre algunos alumnos de la escuela dan cuenta de que en la época ya se tenía en Chile una noción del muralismo mexicano –en pleno apogeo en Norteamérica- como una vanguardia artística: “Desde su aparición, el taller de pintura mural no gozaba de grandes simpatías al interior de Bellas Artes, donde el autoritarismo de la nueva dirección y la influencia del arte europeo en varios profesores

⁴⁶⁰  dem. p.219

⁴⁶¹ SAÚL, Ernesto. “Pintura social en Chile”. Santiago; Editorial Quimantú Serie Nosotros los Chilenos, 1972. p. 68

⁴⁶² IVELIC, M, GALAZ, G. “La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981”. p. 219

⁴⁶³ CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. “Puño y letra: movimiento social y comunicación grafica en Chile”. p. 49

tampoco será algo favorable para su práctica.”⁴⁶⁴.

Este rechazo de la Escuela de Bellas Artes obedecía a su apego a las escuelas europeas y su tendencia a una mayor emancipación de la forma plástica con respecto a la representación de la realidad, y por tanto se hizo refractaria a las propuestas de arte social y figurativo provenientes desde México. En esta época el cubismo es la máxima vanguardia artística, y los pintores jóvenes miran en esa dirección; el debate entre la abstracción y el impresionismo señala esta ruptura: “Aquella orientación que hacía del color, del toque y de la mancha los sustentadores de una representación solidaria con un tema tomado del mundo exterior, constituía un patrón estético bastante generalizado en la pintura chilena. Era difícil renunciar, de improviso, a tal formación. Por eso, para entender los pasos posteriores que darían algunos jóvenes pintores, es preciso referirse a la influencia del Cubismo que, como se vio, llegó tardíamente al país”⁴⁶⁵.

A diferencia del contexto mexicano, la influencia del arte moderno no cristaliza en Chile en el surgimiento de una nueva escuela ni en una actitud nueva frente a la gráfica popular, el arte indígena o la pintura colonial; en México esa recuperación era fruto del autodescubrimiento nacional originado con la Revolución. En Chile esta reacción sería más tardía, y es posible que el surgimiento del mural social a partir de los años cuarenta haya influenciado en esa dirección a posteriori.

No obstante, las obras ejecutadas por Guevara y sus alumnos revelan el uso convergente de algunas de las propuestas estéticas ya en práctica entre los mexicanos, como la tendencia a la representación y testimonial de escenas cotidianas y personajes del pueblo: sin embargo se impone en estas imágenes un tono acrítico, nostálgico y contemplativo que revela el apego que subsistía en las clases medias por la aldea rural y su existencia aparentemente carente de conflictos, al contrario de lo que sucedía con el muralismo mexicano, donde la crítica social oscilaba entre la expresiva ironía de Orozco y el juicio histórico de Rivera.

Guevara se revela, no obstante, como uno de los primeros defensores del arte público en Chile. Junto con Camilo Mori, alumno del curso de pintura mural, intenta levantar un proyecto con fines decorativos para cubrir los muros de los edificios del

⁴⁶⁴ Ídem. op. cit. p.54

⁴⁶⁵ , M, GALAZ, G. “La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981”. p. 258

Barrio Cívico de Santiago, cuya construcción inició Alessandri en su segundo período. El tema de levantar un plástica pública en Chile ya se discutía en el círculo cercano a la pintura mural: “En 1931 el arquitecto Ricardo González Cortés había fundado la ‘Asociación de Artistas de Chile’, un primer paso para exigir la presencia del arte en los establecimientos públicos. Un año después Camilo Mori se afanó en obtener la personalidad jurídica de la Asociación de Pintores y escultores, considerando un reglamento para que los edificios del Estado se complementaran con murales, vitrales y esculturas, para el recreo visual de los habitantes de la ciudad”⁴⁶⁶. Esta iniciativa se asemeja notablemente el primer programa de pinturas murales de Vasconcelos en México, y recuerda también la idea de arte público e integración plástica de los manifiestos de Siqueiros, aunque sus fines eran notablemente más limitados o circunscritos.

El trabajo de Guevara como artista y docente revela también cierto eclecticismo en sus influencias; sus estudios del clasicismo renacentista del Giotto se reflejan en la composición de sus murales, mención aparte de su acercamiento al cezannismo que se puede verificar en sus figuras humanas: “El maestro Guevara era un conocedor de la técnica del fresco de Giotto y se explayaba en la clase con referencia a otros muralistas”⁴⁶⁷, como los italianos Cernini y Vasari. Su mural realizado en el hall de la Escuela de Bellas Artes en 1940, revela también su tendencia a la estilización del trazo y el uso del simbolismo para expresar una visión filosófico-mítica de la realidad.

En sus cuadros destaca la persistencia en la temática del mundo popular rural chileno y el homenaje a lo femenino, que se puede apreciar especialmente en su óleo “La Vendimia”. En sus bocetos para el stand chileno en la Exposición Internacional de Sevilla de 1929, puede comprobarse una “tendencia al monumentalismo, al que dedicó gran parte de su producción pictórica, pero todavía están presentes las espesas texturas y el color vibrante que le ofrece la pintura de caballete”⁴⁶⁸. Asimismo en estos bocetos aplica la exageración de los volúmenes corporales de las figuras humanas y el engrandecimiento de manos y pies “basándose en que el observador observaría desde

⁴⁶⁶ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. “Laureano Guevara y la Generación del 28” Catálogo Exposición de las obras en el Museo Nacional de Bellas Artes. Chile; Song Brothers Ed., 2008. Texto de Ricardo Bindis. p. 36

⁴⁶⁷ Ídem. op. cit. p. 39

⁴⁶⁸ Ídem p.57

abajo la escena”⁴⁶⁹, además del uso de la perspectiva para disminuir la tridimensionalidad del espacio, de manera de dejar las robustas figuras humanas en el primer plano, técnicas que también se habían desarrollado en el muralismo mexicano desde el Dr. Atl.

Las muralística de Guevara, que tiene grandes semejanzas conceptuales con Rivera –excluyendo su tendencia a la narrativa-, se traspassa a sus alumnos, quienes la reflejarían en sus obras posteriores. El grupo de artistas que forma el curso siente afinidades con el muralismo mexicano, tanto por su propuesta estética como por su vocación social; este grupo de estudiantes daría vida a la pintura mural social a partir de la década del cuarenta: “Entre los artistas nacionales que son formados por Guevara es posible mencionar a José Venturelli, Gregorio de la Fuente, Osvaldo Reyes, Orlando Silva y Fernando Marcos”⁴⁷⁰. Además de su función pedagógica, el curso contribuye a aglutinar a los pintores jóvenes que buscaban una alternativa para desprenderse de la orientación dominante en la Escuela de Bellas Artes, y que encontraron en el muralismo mexicano el concepto estético-artístico que estaban buscando.

Esta transición es apreciable en el caso del pintor chileno José Venturelli (1924-1988). Hijo de inmigrantes italianos de clase media, heredó de su padre las inquietudes sociales a partir de sus tendencias anarco-sindicalistas. Según su biógrafo Luis Alberto Mansilla⁴⁷¹, en los años del Frente Popular ya “se planteaba cuál era el rol de los artistas, para que servía el arte, qué lugar ocupaba en la vida social y en las luchas de los pueblos”⁴⁷². Ingresado a temprana edad –apenas 14 años- en los cursos vespertinos de la Escuela, decide inscribirse a principios de la década de 1940 en el curso de Laureano Guevara, que no satisfizo sus expectativas debido a que el aspecto que más admiraban los estudiantes de la Escuela acerca del muralismo mexicano era su condición de arte comprometido: “Sus concepciones al respecto apuntaban más hacia lo decorativo que a creaciones con propuestas estéticas

⁴⁶⁹ ídem.p.58

⁴⁷⁰ CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. “Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile”. P.50

⁴⁷¹ MANSILLA, Luis Alberto. “Hoy es todavía: José Venturelli, una biografía”. Santiago; LOM ediciones, 2003.

⁴⁷² Ídem op. cit. p. 20

novedosas o con alguna carga ideológica.”⁴⁷³.

A esas alturas era reconocible una división entre el alumnado de la Escuela de Bellas Artes, entre la tendencia “oficial” del instituto y la corriente “alternativa” representada por los jóvenes muralistas: “Se había desarrollado el culto por el muralismo mexicano a tal extremo que en Bellas Artes los alumnos y también los maestros se dividían entre muralistas y cultivadores de la Escuela de París. Eran dos bandos intransigentes, aunque sus diferencias no llegaban al extremo de la intolerancia. Las discusiones continuaban en el Parque Forestal después de clases. El compromiso político de los muralistas era apasionado y concreto” ⁴⁷⁴. Venturelli encuentra en el muralismo mexicano –en la vertiente de Siqueiros y Rivera- el modelo de arte que se avenía con sus ideas políticas: “Venturelli, con dieciocho años, se sintió feliz de haber encontrado por fin una línea para su arte. Se orientó definitivamente hacia el muralismo y los grabados. Le pareció además que la pintura como vehículo de ideas era coherente con su concepción de la sociedad y con su militancia política”⁴⁷⁵.

3.3. Siqueiros en Chile

La llegada de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero a Chile en 1940, invitado por el gobierno de Aguirre Cerda para un proyecto de murales en la Escuela México de Chillán, abre sin duda una nueva etapa en este desarrollo, pero también revela el carácter exógeno de la propuesta, que dependía de esta alimentación externa –la visita de un pintor destacado, sus conferencias o sus obras-, para obtener impulso y legitimidad. La visita era producto tanto de gestiones diplomáticas que buscaban sustraer a Siqueiros de México, donde se le había acusado de participar en un atentado contra Trotsky, como cooperar con el gobierno radical y el pueblo chileno frente a la trágica eventualidad del terremoto de Chillán.

Para los alumnos del taller de mural fue la oportunidad histórica de tomar contacto con el muralismo mexicano de una de sus principales fuentes. El entusiasmo fue inmediato al conocerse su arribo al país, y acudieron a las conferencias que dictó

⁴⁷³ Ídem. p. 26

⁴⁷⁴ Ídem. p.27

⁴⁷⁵ Ídem. p. 27

en la misma Escuela de Bellas Artes: “Por esos días los muralistas chilenos recibieron con alborozo la presencia en Chile de David Alfaro Siqueiros, el mayor representante de las concepciones que ellos querían fundar en Chile”⁴⁷⁶.

Buena parte de ellos piden inmediatamente a Siqueiros y Guerrero ser admitidos como colaboradores del proyecto de la Escuela México: “Entre quienes colaboran con Siqueiros se encuentran dos alumnos extranjeros de la cátedra de Guevara: Erwin Werner (alemán) y Alipio Jaramillo (colombiano), más los chilenos Gregorio de la Fuente, Camilo Mori, Luis Vargas Rozas y José Venturelli. Jaramillo, Venturelli y Werner trabajan colaborando directamente con Siqueiros, mientras de la Fuente, Mori y Vargas Rozas participaron de forma más independiente, abocados a pintar retratos de los distintos próceres americanos”⁴⁷⁷.

Una vez finalizado el mural de la Escuela México, que recibió el nombre de “Muerte al Invasor”, el trabajo fue inaugurado con sendos actos oficiales que procuraron realzar el acto artístico como muestra del vínculo cultural entre dos naciones latinoamericanas: “El Mural de Chillán se inauguró a mediados de la 1942 durante la presidencia de Juan Antonio Ríos. El tren presidencial, con un carro especial adornado con banderas de México y de Chile, partió desde la Estación Central con diez vagones en los que viajaron más de quinientas personas”⁴⁷⁸.

3.4. El mural social

La importancia de esta experiencia resulta fundamental para inaugurar también el período del “mural social” en Chile, como nuevo modelo plástico: “Su importancia radica en ser la primera gran manifestación del mural social en Chile”⁴⁷⁹. El concepto de mural social proviene de Eduardo Castillo,⁴⁸⁰ que usa este término para distinguir esta forma de pintura mural de los “murales políticos”, es decir, de aquellos que surgen en el marco de las elecciones presidenciales de 1964 y son el soporte gráfico de la campaña política de la candidatura del socialista Salvador Allende.

⁴⁷⁶ Ídem p. 28

⁴⁷⁷ CASTILLO ESPINOZA, E. Op. cit. pp. 53-54

⁴⁷⁸ MANSILLA, L. A. Op. cit. p. 28

⁴⁷⁹ CASTILLO ESPINOZA, E. Op. cit. pp. 53

⁴⁸⁰ Diseñador y autor de la obra citada.

Una conceptualización similar encontramos en Ebe Bellange (1939), quien expresa que en nuestro país, “la pintura social se puede dividir en dos tendencias: la realizada por los grandes muralistas en el espacio público oficial (Venturelli, De la Fuente, Marcos, etc.) y la ejecutada por brigadas y talleres muralistas”⁴⁸¹. Esta última corresponde a las realizaciones murales iniciadas en el marco de las campañas políticas de la izquierda chilena, especialmente en el período del ascenso de la Unidad Popular, a principios de los setenta. Para esta autora ambas formas o tendencias de pintura social se constituyen en fuentes o reflejos de la realidad social, económica y política chilena, desde las formas más antiguas a las más actuales: “La pintura mural, popular y colectiva, y el llamado graffiti, son documentos que nos revelan y proyectan imágenes y mensajes de un gran contenido emocional y fundamentalmente social y político; impregnado a veces de hondo dramatismo, reflejo de una cruda realidad. Se denuncian hechos o situaciones creándose toda una problemática social”⁴⁸².

El surgimiento en Chile de un concepto de arte público y socialmente comprometido, como el que encarnaba el muralismo mexicano, tenía asidero directo en el contexto histórico que se vivía en Chile en aquella época, y puede considerarse como una respuesta estética a los cambios experimentados por la sociedad chilena, de tal manera que resulta indisoluble esta relación entre la coyuntura histórica y el mural social: “...la década del 40 quedó marcada por los signos trágicos de la Guerra Civil Española y por la conmoción de la Segunda Guerra Mundial. Internamente, el país vivía una experiencia política nueva con el advenimiento al poder del Frente Popular y el triunfo de Pedro Aguirre Cerda en las elecciones presidenciales. Estos acontecimientos repercutieron hondamente en la sociedad chilena y se proyectaron en algunos sectores del ambiente artístico. Hasta ese instante, la pintura chilena se había movido, casi exclusivamente dentro de fronteras temáticas muy precisas. Ahora, en cambio, ingresaba a un territorio mucho más amplio a1 incorporar los hechos contingentes de la realidad social; sobre todo, en sus notas trágicas”⁴⁸³.

Esta vinculación del arte y el momento coyuntural que vive la sociedad es especialmente visible en el carácter narrativo, testimonial e incluso ideológico de

⁴⁸¹ BELLANGE, Ebe. “El mural como reflejo de la realidad social en Chile”. Santiago; LOM Ediciones, 1995. p. 9

⁴⁸² Ídem. p. 9

⁴⁸³ IVELIC, M; GALAZ, G. op. cit. p. 264

algunas de las obras murales mexicanas, al menos en sus lecturas más superficiales. El compromiso político del arte es especialmente combatido desde ciertos puntos de vista de crítica estética; menos lapidaria, aunque rigurosa, resulta la observación del esteta chileno Milan Ivelic, quien reivindica la función testimonial del arte como un rasgo que es parte del desarrollo artístico europeo desde el siglo XIX: "...se suele condenar a priori cualquiera obra vinculada a un hecho contingente, sea éste de carácter político o social. Pero no debe confundirse el panfleto de propaganda con el mural o con el cuadro de contenido social, que ahonda en los problemas humanos para revelarlos desde una perspectiva estética. ¿Podría negarse la calidad artística de obras como las de Goya, Daumier o Picasso, que aluden a hechos históricos, acaecidos durante sus respectivas vidas?"⁴⁸⁴.

Las visiones sobre el mural, como reflejo de un compromiso coyuntural, nos sirven para comprender las vicisitudes del mural en Chile, y las resistencias que generó una forma de arte cuya imagen externa ya era conocida en el mundo artístico chileno a fines de los años treinta. Al integrarse como un producto transcultural a la realidad chilena, el mural participó también de las tensiones sociales que se vivían en nuestro país, aunque estuviese encapsulado en el mundo académico; de una parte del estudiantado existía objetivamente la necesidad de reflejar o representar situaciones y pensamientos socialmente emergentes.

El carácter testimonial del mural, como reflejo de la realidad social, irá creciendo mientras avanza el siglo y en la medida que se instrumentaliza en la lucha ideológico-social agudizada a mediados de los años sesenta; tras el golpe militar el mural adquirirá plenamente el carácter de una herramienta de denuncia en vista de las condiciones del momento, pues era uno de los escasos medios existentes para revelar la opresión política y la marginalización a que era sometida buena parte de la población chilena, bajo las premisas del proyecto de la derecha chilena, que ponía el beneficio económico y acumulación privada como prioridades desplazando al anterior concepto de bienestar social.

Como vemos a principios de los años cuarenta el mural social se abre paso en un ambiente poco propicio en el mundo académico, a pesar de la visita de Siqueiros y el renovado impulso que le dio a esta modalidad plástica. A pesar de la visita de los

⁴⁸⁴ Ídem.

mexicanos “la oposición de los artistas inclinados a la pintura de caballete se radicaliza a lo largo de la década de 1940”⁴⁸⁵, probablemente la visita actuó como catalizador de las opciones personales en el mismo círculo de jóvenes muralistas, donde el pintor Camilo Mori polemiza con el mismo Siqueiros acerca de sus concepciones militantes de la plástica, la que se determinó su separación tras la conclusión de la obra de la Escuela México: “Si bien los mexicanos nunca dictaron formalmente clases en Chile, quedando su participación en el medio local restringida a conferencias, charlas e intervenciones similares a la Escuela México, además de influir en el trabajo de artistas o alumnos cercanos al taller de pintura mural, ello involucra la aversión de artistas como Camilo Mori, que incluso había colaborado en parte de la obra realizada en Chillán.”⁴⁸⁶.

El curso de pintura mural generaba aversión en la Escuela por una diversidad de motivos, pues “no sólo incomodaba al profesorado sino también al alumnado mismo; dicho taller tenía un funcionamiento distinto, con tiempos y procesos muy largos. El mural exigía entre otras cosas una clara definición del dibujo, en contraposición al manchismo dominante en los cursos dedicados a la pintura de caballete, caracterizados por la asistencia individual, el trabajo con modelo y ejercicios breves de formato reducido”⁴⁸⁷. A las objeciones impuestas por la tendencia estética dominante entre los alumnos, se suma la dificultad de encontrar soportes físicos para las obras murales, lo que requería de un apoyo institucional para la realización de un auténtico “arte público”.

Las obras iniciales del taller se realizaron en los muros de las salas que ocupaban en el edificio de la Escuela, lo que obligaba a borrarlos de un año a otro para tener espacio disponible para nuevos murales. La carencia de muros se va a convertir en un problema crónico en los años cuarenta, cuando la propia expansión lograda por el interés en el mural social suscita esa demanda; sin embargo, sin apoyo institucional la búsqueda de muros quedaba sujeta al propio artista y el futuro de la obra dependía del dueño del muro o de las autoridades municipales: “La gran limitación para el

⁴⁸⁵ CASTILLO ESPINOZA, E. Op. cit. p. 54

⁴⁸⁶ Ídem.

⁴⁸⁷ Patricio Muñoz en artículo “El comportamiento de la crítica” de la publicación “Chile Artes Visuales, Segundo Período” Museo Nacional de Bellas Artes, citado por Eduardo Castillo en “Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile” p. 54

desarrollo de los muralistas era la falta de los recursos materiales para la realización de sus trabajos que requerían de grandes espacios y costosos procesos técnicos. Los encargos de murales no eran frecuentes y obligaban a veces a los artistas a tomarse lugares públicos, siempre expuestos al peligro de que las obras fuesen borradas si no les gustaban a las autoridades o si los propietarios de inmuebles consideraban que las imágenes no correspondían a sus valores, a sus concepciones del mundo, a sus intereses económicos”⁴⁸⁸.

Esta precariedad se resolvió en parte gracias a los proyectos gestionados por los propios artistas frente al gobierno nacional. En 1945 se inicia el primer proyecto elaborado por muralistas chilenos y apoyado por el ministerio de educación, que consiste en la realización de murales en las escuelas públicas chilenas; parte importante de este proyecto planteaba cubrir con murales la recientemente fundada “Ciudad de Niño”, internado para niños en situación de riesgo social creado en 1943. El proyecto es ideado por el pintor Fernando Marcos, uno de los alumnos del taller de la Escuela de Bellas Artes, y su objetivo consiste en “realizar obras sobre los muros de las escuelas públicas, de manera alternativa a un aprendizaje restringido al hermetismo de la Escuela de Bellas Artes y la breve vigencia de los ejercicios pictóricos desarrollados al interior de ésta. La iniciativa reconoce afinidad con el momento propiciado tras la venida de Siqueiros, y en el énfasis educativo que fuera la premisa del primer gobierno radical”⁴⁸⁹.

El “Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación” incluye a Fernando Marcos, Osvaldo Reyes, Orlando Silva y al propio Laureano Guevara, quienes ejecutan durante el año 1946 cinco obras en los muros interiores de la Ciudad del Niño. En este grupo de pintores se encuentran los más influenciados directamente por el estilo de Siqueiros: “Los artistas nacionales que siguen fundamentalmente la características de Siqueiros, son Fernando Marcos, José Venturelli, Orlando Silva. Fernando Marcos fue ayudante en México de Diego Rivera.”⁴⁹⁰. Los murales realizados por el equipo giran en torno a los temas puestos en relieve por las políticas del gobierno del Frente Popular, vale decir la educación primaria, la infancia, el trabajo y la

⁴⁸⁸ MANSILLA, L. A. Op. cit. p. 33

⁴⁸⁹ CASTILLO ESPINOZA, E. Op. cit. p. 57

⁴⁹⁰ BELLANGE, Ebe. “El mural como reflejo de la realidad social en Chile”. p. 24

cultura.

De estas realizaciones destaca el mural de Fernando Marcos (1919) denominado “Trabajadores del Salitre”, una visión del paisaje nortino en que el hombre -el obrero pampino- se sitúa en el primer plano de la obra, teniendo el áspero desierto como fondo geográfico y existencial. Las figuras humanas tienden al gigantismo y los volúmenes gruesos, grandes manos y pies, rasgos heredados del maestro Guevara, así como en cierto ánimo contemplativo y ligeramente acrítico sobre el ser popular. A diferencia de los ambientes campestres de Guevara, donde lo femenino se explaya sensualmente y predomina sobre lo masculino, en este mural se retrae hacia lo hogareño y familiar, al rol de madre y esposa, mientras el hombre adquiere una presencia central.

Obreros empuñando herramientas de trabajo, como palas, picos, o cargando pesados sacos, construyendo muros o simplemente descansando; en cada actitud se puede apreciar la necesaria unión de la fuerza física con un profundo sentido de lo vital y de lo terrestre, celebrado por el músico que acompaña el trabajo con su guitarra, inserto que recrea un personaje femenino similar en “la Vendimia” de Guevara. Mujeres y niños se agrupan en el sector derecho del mural; los niños se agrupan bajo el abrigo materno o se dispersan por el suelo haciendo dibujos en una hoja, ligando así el mundo familiar con la educación y el juego, en contraste con el mundo masculino adulto, consagrado al trabajo para ser sostén de la familia. La tranquila dignidad de rostros y posturas pétreas habla de una actitud sencilla, pero directa frente a la vida que se asume: los hombres, como Atlas, sostienen el mundo sobre sus hombros, mientras las mujeres se consagran a la simpleza del espacio cotidiano.

El proyecto inicial, que contemplaba la decoración de muros en todas las oscuras públicas de Chile, “es detenido tras el primer año de actividad, al ser estimado de un alto costo por la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos”⁴⁹¹. La falta de respaldo económico e institucional le resta a los muralistas una plataforma o soporte para la continuidad de su trabajo estético, mientras, por otra parte, el conflicto entre muralistas y partidarios de la pintura de caballete en la Escuela de Bellas Artes alcanzaba un punto de quiebre con la llegada de los muralistas al Centro de Alumnos en 1946: “La reacción vino por parte del profesorado y un grupo de alumnos proclives a

⁴⁹¹ CASTILLO ESPINOZA, E. Op. cit. p. 57

la dirección, cuyas ideas sobre el arte y la pintura se oponían al referente mexicano, y por consiguiente, a la orientación que los muralistas buscaban proporcionar al trabajo de la escuela”⁴⁹².

Este hecho marcó la ruptura de parte de estudiantado con la dirección y el inicio de una nueva movilización por una reforma académica, programática y didáctica, adelantada al menos en dos décadas a la Reforma Universitaria: “el Centro de Alumnos y sus partidarios entre el estudiantado, en un gesto de inconformidad, sacan los caballetes al Parque forestal y se dedican a pintar fuera de la escuela”⁴⁹³. El gesto resulta simbólico: la intención es sacar el arte de la escuela y del museo para llevarlo al espacio público, al aire libre.

El resultado final, sin embargo, siguió siendo desfavorable para el mural académico: la intervención del Ministerio de Educación—dirigido por un representante del Partido Comunista— en contra de la incorporación de muralistas a la docencia, decide la marginación definitiva del mural en la Escuela. Este hecho resulta paradójico, como apunta Eduardo Castillo, “considerando la importancia que posteriormente pudo adquirir el mural para la izquierda chilena”⁴⁹⁴, pero también revela lo ajeno que el mural resultaba a la militancia política en aquella época. Por otro lado el rechazo académico al muralismo continuó siendo fuerte: los profesores presionan para el cierre del curso, confirmando que no existía “interés por la creación de obras cuya temática se acercara a la clase trabajadora y a los problemas sociales”⁴⁹⁵.

Para el grupo de muralistas la opción académica se cierra en la Escuela de Bellas Artes a fines de los cuarenta, pero se abre una alternativa: la fundación de la Escuela Experimental Artística en 1948, donde Fernando Marcos ingresa como profesor de pintura mural a su regreso de México, donde había colaborado con Siqueiros. Los muralistas se desplazan a su nueva “alma mater”: “Otros que habían luchado por el cambio de orientación en Bellas Artes son Laureano Guevara, Héctor Pino y Osvaldo Reyes; todos escogieron como reducto la Experimental”⁴⁹⁶. Marcos se convertiría posteriormente en director del establecimiento entre 1957 y 1971, y su

⁴⁹² Ídem.

⁴⁹³ Ídem p.59

⁴⁹⁴ Ídem p. 60

⁴⁹⁵ BELLANGE, Ebe. op cit. p. 27

⁴⁹⁶ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 60

curso de mural sería el contrapunto del taller de la Escuela de Bellas Artes, que quedó a cargo del pintor Gregorio de la Fuente (1910-1999) desde 1953 hasta su cierre en 1971.

Algunos años antes de estos sucesos Gregorio de la Fuente, había logrado adjudicarse en un concurso público un proyecto para la Estación de Ferrocarriles del Estado en Concepción; era el primero en contar con apoyo estatal, pues antecede al de la Ciudad del Niño. Junto a otros pintores forma un sector dentro de los muralistas que se aparta de la fuerte impronta de Siqueiros, buscando una ruta propia para su versión del mural social: “Dentro de este período de mural social en Chile, podemos incluir a algunos pintores que se alejan, en ciertos aspectos, del estilo de Siqueiros. Entre ellos mencionaremos a Gregorio de la Fuente, Julio Escámez, Osvaldo Reyes”⁴⁹⁷. Su exploración sobre el mural se aproxima, por cierto, más al modelo narrativo de Rivera, con sus extensos murales “historiados” con lecturas similares en términos simbólicos, pero con un carácter menos intensamente crítico del pasado histórico.

Gregorio de la Fuente es un referente fundamental para el mural social chileno. Su obra en la Estación de Concepción fue la primera con las características de temática social, monumentalidad, trabajo en equipo y composición que se apegan al concepto muralista mexicano. Según Bellange, se interesó en el mural “porque permitía informar sobre aspectos humanísticos, históricos o políticos, no tenía sentido de ocultamiento y era pública”⁴⁹⁸.

Sobre Osvaldo Reyes, pintor que también había colaborado con Siqueiros en Chillán, Bellange afirma que “es en quien encontramos más la influencia de Diego Rivera”⁴⁹⁹. Por el contrario Julio Escámez (1926) es quien se aparta más de las influencias directas del muralismo mexicano: “Sus murales no son monumentales y tienden a un estilo ingenuo. Su obra es realista, como es el caso del mural de la farmacia ‘Maluje’ en Concepción”⁵⁰⁰. Este fresco, realizado entre 1957 y 1958, revela en cierta manera el naturalismo de su autor, nacido en la zona sur de Chile, que había comenzado como ayudante de Gregorio de la Fuente en su mural de Concepción. En

⁴⁹⁷ BELLANGE, Ebe. op cit. p. 27

⁴⁹⁸ Ídem.

⁴⁹⁹ Ídem. p. 30

⁵⁰⁰ Ídem.

esta obra, Escámez intenta sintetizar la historia de la farmacéutica, representando la medicina occidental, la medicina indígena o tradicional, la medicina colonial y la medicina actual, basada en el método científico-experimental, recorrido a través del cual el pintor probablemente quiso reflejar la lucha eterna del ser humano con la muerte, y las esperanzas que se cifran en los avances actuales, que de alguna manera podrían llegar a representar una victoria parcial del hombre en este conflicto.

Resalta en esta breve revisión de la muralística social chilena la presencia persistente de los temas relacionados a la educación, la salud y el trabajo; en conjunto parece que el mural social intenta reflejar las preocupaciones centrales de las políticas gubernamentales y de la sociedad chilena de la época. Estas prioridades reflejan también las características del proyecto de desarrollo que se establecía en nuestro país: haciendo una lectura simbólica de la realidad, podría decirse que, en su lucha por superar los problemas heredados de décadas de abandono, el Estado y la sociedad asumían el rol de una “polis utópica”, que procura el bienestar maternal de todos sus hijos, sobretodo aquellos que se consideraban más postergados.

En el mural social de la época puede reconocerse este carácter, que se advierte en la tendencia a idealizar la comunidad, la educación como solución a los problemas sociales, la y el progreso industrial como motor de la abundancia. En el mural social chileno de esta etapa no hay denuncias radicales ni expresivamente dramáticas; ni el pasado ni el tiempo no se juzga desfarvable por sus errores ni sometido al escrutinio de conceptos ideológicos modernos. Más bien las obras irradian cierto optimismo acerca del porvenir, lo que probablemente tenga relación con el ambiente social de la época, que abrigaba certeza o confianza en el progreso.

La excepción a esta tendencia vital del mural social chileno, la conforma José Venturelli, quien a principios de los cincuenta se había convertido en un artista con una definición ideológica reconocible, lo que se reflejó inmediatamente en sus obras. Esta opción lo convertía en el más cercano seguidor de Siqueiros en su concepto de artista militante: “Quiero decir que la creación artística es una forma de combate en la transformación de nuestros materiales, de nuestras ideas, de nosotros mismos. Es una forma de luchar...El artista cambia con sus manos y sus ideas la materia inerte con que

trabaja y hace de ella otra cosa”⁵⁰¹. El pintor trabaja con la naturaleza para reflejar el sentimiento político que le produce la realidad, entendiendo que para Venturelli todo proceso de la cultura y el pensamiento está vinculado a esa esfera en cuanto es social; su obra de la Librería Universitaria, realizada en 1954 es fiel reflejo de esta visión.

3.5. Dificultades

En el desarrollo del mural social chileno encontramos con frecuencia las dificultades y resistencias que imponía el medio nacional. En efecto, el mural social parecía haber llegado a fines de los cuarenta, a su máxima expresión posible, los encargos disminuyeron en vez de aumentar en relación a la década anterior, y en gran parte respondían a esfuerzos individuales, como en el caso de José Venturelli, quien durante esta década despliega una gran actividad: “La actividad de Venturelli era torrencial. Pintó un mural para la Librería Universitaria en la Avenida Bernardo O’Higgins: un jinete que emerge con un trípode en la mano y ante una visión en las montañas. Era una de sus ilustraciones para el *Canto General*”⁵⁰². Otros murales de este pintor en esta década se encuentran en edificios públicos, como en el Hospital Barros Luco y el Instituto de Capacitación (INACAP) en Renca.

Es posible que la coyuntura particular de los años cincuenta, con el inicio de la Guerra Fría y la relativa bonanza económica de la postguerra, además de la decadencia del muralismo en su lugar de origen y la renovación del interés por el abstraccionismo, representado por el “Grupo de Estudiantes Plásticos” de 1948, expliquen en cierta manera el declive del interés por la estética muralista, que comienza a ser vista precisamente como una propuesta caduca cuyas soluciones estéticas son motivo de crítica o burla: “El peso del referente mexicano sobre lo realizado en este taller motivó a mediados del siglo XX una oposición aún mayor al interior de la Escuela de Bellas Artes; sobre los del curso del mural cae el apelativo de ‘patagones’, por la tendencia a exagerar la escala de caras, pies y manos. También están las dificultades señaladas por la escasez de espacios que dieran algunas proyección a su trabajo; muchos concursos internos nunca encontraron el soporte adecuado, quedando gran parte de esa producción restringida a los muros de la sala,

⁵⁰¹ MANSILLA, L. A. op. cit. p. 125

⁵⁰² Ídem. p. 47

que eran borrados al año siguiente”⁵⁰³.

El nuevo curso de la Escuela Experimental sufre igualmente esas mismas dificultades, referidas sobretudo a la precariedad de medios materiales con los que contaba para su realización: “Las dificultades existentes en la Escuela Experimental Artística, como ausencia de recursos y condiciones mínimas para llevar a cabo el curso de pintura mural, redujeron a un plano más bien teórico un proyecto que requería fundamentalmente de la práctica de los alumnos”⁵⁰⁴. Estos problemas compartidos revelan las limitaciones que la pintura mural enfrentaba en el ambiente chileno, que persistían dado el escaso y discontinuo apoyo institucional o académico que proporcionaban las escuelas, y el espacio que había conquistado entre los pintores jóvenes.

El soporte material y político que el mural recibió en México, se debía en parte a la imagen que había generado como producto cultural nacional y emblema de la Revolución desde los años veinte y a que los sucesivos gobiernos mantuvieron la relación con los muralistas para legitimar socialmente su estadía en el poder. Los pintores aprovecharon estas circunstancias para obtener el extensivo apoyo material que suponía la realización de sus obras, estableciendo un vínculo que era mutuamente conveniente para las partes. En Chile, por el contrario, una relación similar sólo se produjo durante el primer gobierno radical, y fue desapareciendo durante los gobiernos siguientes, de modo que el mural social estuvo entregado principalmente al esfuerzo individual de sus adherentes.

Por todas estas razones concordamos con la afirmación de Ernesto Saúl en torno a que “el arte social y político en Chile no es una escuela ni un movimiento. Es, en comienzo, nombres de artistas que se niegan a aislarse y se mezclan con el ciudadano común”⁵⁰⁵. Agreguemos a esta afirmación que el contexto histórico que se vive en Chile modela en cierta manera las vicisitudes del mural social: se desea llegar a la construcción de una utopía desde el Estado, pero con las limitaciones y precariedades impuestas por el “compromiso” y la particular estructura social chilena.

⁵⁰³ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 61

⁵⁰⁴ Ídem p. 62

⁵⁰⁵ SAÚL, E. “Pintura social en Chile”. p.47

3.6. El Manifiesto de 1953

Hacia la década de 1950 el mural había logrado un espacio precario pero efectivo, en el mundo académico, arrastrando el apoyo de una generación de pintores jóvenes que vio en este modelo estético una alternativa innovadora para integrar las artes plásticas, expresar sus inquietudes sociales y sintonizar la creación con el proceso de cambio que vivía el país. Algunas obras ya ocupaban ciertos espacios públicos o semipúblicos y al menos se había manifestado el interés por el mural desde las esferas gubernamentales aunque no de manera continua.

El “Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica”, lanzado en 1953 por Fernando Marcos, además de emular el gesto de los muralistas mexicanos en los años veinte, auguraba, al menos como declaración teórico-retórica, un futuro mejor para los postulados del muralismo en nuestro país, contando con el apoyo de la mayor parte de los artistas de la corriente e incluso con el apoyo de mismísimo Diego Rivera, de visita en Chile en aquella época:

“En 1953, Marcos y Reyes redactan y dan a conocer el *Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica*. Diego Rivera, quien se encontraba de visita en Chile por el Congreso Continental de la Cultura, evento organizado por Pablo Neruda y que se realiza en el mes de abril, concurre a la Escuela de Bellas Artes acompañado del Decano de la Facultad de Arquitectura, Héctor Mardones; Marcos aprovecha un momento de esta visita, pide la palabra y lee el manifiesto, solicitando posteriormente que se firme. Rivera y Mardones son los primeros en firmar, sumándose a ellos el resto de los alumnos presentes en la Asamblea.”⁵⁰⁶.

El Manifiesto de 1953 es una declaración que intenta, como su antepasada mexicana de 1922, hacer patente la presencia artística del grupo muralista en Chile, marcando la distancia con los artistas que tienen como referencia principal el arte europeo mientras que, sin restringirlo a los muralistas explícitamente, existe un grupo de artistas que consideran “que nuestro país, así como las demás naciones del continente Latinoamericano desde hace mucho tiempo se encuentran preparados para

⁵⁰⁶ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 60

producir un arte y una cultura propia, que verdaderamente nos represente”⁵⁰⁷. Aclara que esta preferencia por una plástica propia no significa “el no reconocimiento del verdadero aporte en la cultura y el arte que Europa o París pueden haber entregado”⁵⁰⁸.

Para los artistas que firman el manifiesto, los procesos sociales y económicos que venía experimentando el continente, en torno a una mayor integración o unificación latinoamericana, justifican que los artistas plásticos comiencen a enfocarse “hacia adentro”, en términos regionales y nacionales, para definir una propuesta propia con vocación universal: “Esta Unidad en la creación artística y la cultura, nacida desde el fondo mismo del pueblo Latinoamericano, con toda su rica experiencia y potencialidad,, no sólo ha de servir para expresar sus respectivos aportes, en lo universal, sino también que ha de satisfacer las necesidades de este mismo pueblo de América”⁵⁰⁹.

Entre los ocho puntos del programa propuesto destacan el llamado estimular el “arte popular, pues éste constituye la fuerza primaria creadora de los pueblos”⁵¹⁰ y la convocatoria a una “expresión plástica latinoamericana, que nos interprete y que nos represente con las fuerzas vitales de los pueblos”⁵¹¹. Ambas declaraciones apuntan precisamente a una búsqueda dirigida a lo interno, a las raíces plásticas populares – como lo hizo el muralismo mexicano-, y a la integración con la plástica latinoamericana. En este deseo se evidencia la paternidad del manifiesto de Siqueiros en los años veinte, en el sentido de cambiar el enfoque para dirigir la atención hacia horizontes estéticos regionales: lo “latinoamericano”, ya no es situado como espacio geográfico-idiomático, sino como espacio social, artístico y estético.

3.7. Una nueva etapa

A nuestro juicio el manifiesto no constata un auge en la difusión de mural social como nuevo paradigma plástico; mas bien es una declaración de intenciones que marca un cambio de época, abriendo efectivamente la plástica hacia el pueblo, hacia la vida del sujeto popular urbano, que comienza a nacer como nuevo actor social en las

⁵⁰⁷ “Manifiesto de Integración Plástica”, 1953. En: CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 62

⁵⁰⁸ Ídem.

⁵⁰⁹ Ídem.

⁵¹⁰ Ídem p. 63

⁵¹¹ Ídem.

grandes ciudades del país. Es precisamente en los años cincuenta cuando en Santiago ocurren las primeras “tomas de terrenos” predios agrícolas cercanos a la ciudad- por pobladores sin casa provenientes del campo, que se instalan en ellos formando verdaderas ciudades flotantes, que carecían de servicios básicos, de condiciones de vivienda digna y de acceso a educación. Las “poblaciones callampas” eran un fenómeno urbano nuevo y problemático, surgido de las omisiones de la modernización estatal y la resistencia a la reforma agraria en los propietarios rurales. Los partidos de centro e izquierda se reestructuran durante la década, y mediante la definición y radicalización ideológica buscan asumir y dar diferentes respuestas a la aguda problemática social del poblador marginal.

En este nuevo contexto iba a producirse la derivación del mural social, de carácter estético-testimonial y muy relacionado con el referente mexicano, al espacio público abierto, hacia la calle, para convertirse en herramienta de lucha electoral, además de instrumento de expresión de los conflictos sociales.

Esta transición, sin embargo, no significa en absoluto el fin del mural social realizado por el grupo iniciado en la Escuela de Bellas Artes; un cúmulo de obras relevantes realizadas en la década de los sesenta representa un auge temporal del mural social. Entre ellas podemos citar “Presencia de América Latina”, del pintor mexicano Jorge González Camarena (1908-1980); numerosos murales elaborados con técnica de mosaico, como los realizados en 1962 en el Liceo de Coronel, por la artista catalana Roser Bru (1923), el de Eduardo Meissner en el Colegio Alemán de Concepción en 1966, y el de José Vergara Aravena en el Instituto de Humanidades de esa ciudad; el mural de Pedro Lobos (1918-1968) en el Sindicato de Talcahuano en 1967. Este florecimiento de obras murales en instituciones educacionales, religiosas y públicas de la región de Concepción se suma a los murales anteriores de la Escuela México, la Farmacia Maluje y la Estación de Ferrocarriles, al punto que es la región de Chile que actualmente “cuenta con el mayor número de murales del país. Son cuarenta y dos obras de dimensiones diferentes, de diversas técnicas y de calidades disímiles la que decoran distintos edificios o espacios públicos y privados”⁵¹².

Resulta interesante esta gran concentración de murales en la octava región del

⁵¹² ECHEVERRÍA CANCINO, A. “Murales de la Octava Región”. Chile; Ministerio de Educación Fondart, 2002. p.11

país, aunque en principio el antecedente de la obra de Siqueiros en Chillán sea elemental, aunque no suficiente. Albino Echeverría (1929) destaca la influencia del “factor sísmico”, tanto por la dramática transformación del espacio urbano y sus habitantes efectuada por los grandes terremotos que asolaron la zona sur de Chile, así como el hecho de que “después de los terremotos de 1939 y 1969, México-en un magnífico gesto solidario-donó a Chile los murales de la Escuela México de Chillán realizados por D.A. Siqueiros y el mural “Presencia de América Latina” de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción. Ambas obras tuvieron gran repercusión entre los artistas regionales.”⁵¹³.

La obra de González Camarena se inscribe en un proyecto con similares características al de Siqueiros en Chillán. Originalmente pensado para ser implementado en la sede universitaria de Valdivia, ciudad que recibió el principal embate del terremoto de 1960, fue trasladado a Concepción, donde se destinó al edificio de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, que había sido financiado en parte con fondos del gobierno mexicano: “la universidad valdiviana rechazó la donación. En tanto en Concepción sí tuvieron una recepción cálida y entusiasta de parte de las autoridades universitarias.”⁵¹⁴. La presencia del muralista mexicano y la realización de la obra tuvieron un efecto similar al de Siqueiros, pero a nivel local, a pesar de que la factura técnica de la obra, inaugurada en 1965, la calidad de su composición y el significativo fondo temático la convierten en uno de los mejores murales realizados en nuestro país.

“Presencia de América Latina” cubre un paño suspendido que cubre 250 metros cuadrados distribuidos en tres superficies murales, y es la primera realizada al acrílico, técnica en que González Camarena es experto. Estructurada en tres planos principales, que contienen los tres niveles de la cosmovisión indígena (subsuelo, superficie y cielo), los elementos representativos están formulados en el lenguaje de los mitos mexicanos y de los símbolos cosmovisionales e históricos: la dualidad universal está indicada en la oposición entre Quetzalcoátl (el sol naciente) y Zontemoc (el sol que cae) situado en el centro de la obra. Una gran ave solar, similar a un cóndor,

⁵¹³ Ídem. op. cit. pp. 11-13

⁵¹⁴ ECHEVERRÍA CANCINO, A. “Presencia de América Latina: apuntes para la historia de un mural”. Concepción; Editorial Universidad de Concepción, 2005. p.4

representa al cielo como en la cosmovisión andina, mientras que el suelo y el subsuelo toma la apariencia poligonal de los minerales básicos, representados como mujeres yacentes. Una figura femenina desnuda bajo un capitel jónico señala a América como un fruto del encuentro de la cultura indígena con la latina-clásica. La unión solidaria y cultural entre México y Chile se refleja en un gigantesco nopal cubierto por copihues, símbolos patrios respectivos de cada nación, mientras una gigantesca máquina industrial parece transformar los productos de la agricultura alimentándose del subsuelo, como la Coatlicue industrial de Rivera en “Unidad Panamericana”.

A pesar de que esta obra se enmarca en la corriente principal del muralismo, con todos sus aspectos narrativos, mitológicos y estilísticos, González Camarena difiere de las interpretaciones maniqueístas de Rivera o de la crítica mesiánica de Orozco: claramente se aprecia en la “pareja americana original” que aparece en la parte superior de su obra, una concepción de la Conquista como un “encuentro” entre dos mundos: “...su pintura aparece exaltando los valores que son propios de historia de México, pero sin la desmesura ideológica o formal que tienen los otros, ya que conoce, asume y expresa la herencia que dejan españoles y mexicanos...se repite, en varios pasajes, la alusión o a la aceptación y exaltación de símbolos que, siendo únicos se hacen comunes”⁵¹⁵.

En este cambio de enfoque advertimos los cambios sufridos en el enfoque de las ciencias sociales respecto al proceso fundacional americano: el paso de la teoría del conflicto social del marxismo al estructuralismo y las teorías de la cooperación que predominan en los sesenta. Pero desde el punto de vista que hemos intentado delinear en este trabajo, el cambio refleja de alguna manera el abandono de las interpretaciones extremas de la historia como paraíso utópico o “valle de lágrimas” mesiánico, reemplazados por una aceptación desdramatizada del pasado como mera construcción sociológica del presente.

⁵¹⁵ Ídem p. 13

4. Del mural social al brigadismo

4.1. La transición

Los problemas que aquejaban a los muralistas en las Escuelas -falta de muros y medios técnicos- impulsaron la búsqueda de nuevos espacios para realizar sus obras; hasta principios de la década de 1960, la mayoría de las obras se había desarrollado en lugares cerrados circunscritos casi estrictamente al ámbito de las escuelas públicas e influidos fuertemente por el enfoque oficial a las temáticas sociales que abordaba, dado que una buena parte de esas obras contaba con la aprobación financiera y política estatal para su realización. El deseo de extender el alcance del mural hacia los espacios íntegramente públicos, implicaba el desafío de trasladar al mural al exterior, a la calle, para efectivamente “socializarlo”, de acuerdo con los postulados de los manifiestos muralistas tanto mexicano como chileno.

La oportunidad para este salto a la vida pública se produjo en la campaña presidencial de 1964, cuando los sectores y partidos de izquierda postulan por tercera vez a Salvador Allende como su candidato. Tras la dramática ruptura del Frente Popular durante el gobierno de Gabriel González Videla, quien ordenó la proscripción del Partido Comunista mediante la “Ley de Defensa de la Democracia” –también llamada “Ley Maldita”-, se deshizo la alianza estratégica entre la clase media y el movimiento obrero, en parte por el discurso anticomunista propiciado desde Estados Unidos con el inicio de la Guerra Fría. Durante la segunda mitad de los años cincuenta, vastas porciones de la clase media y popular urbana de fe católica, se volcaron hacia el proyecto político-social de la Democracia Cristiana, un partido nacido de la vertiente conservadora y muy vinculado-en doctrina y organización- a la Iglesia Católica.

De manera que en las elecciones de 1964 se enfrentaron electoralmente los proyectos representativos de ambos estratos sociales, que paralelamente también iban ganando en ideologización, adoctrinamiento y sectarismo, pero diferían enormemente en alcance comunicacional debido a la gran disparidad de recursos, algo que resultaba decisivo –en un momento en que el cine y televisión comenzaban a quitarle espacio a la radio como medio masivo- para el resultado eleccionario: “Al iniciarse la campaña electoral en mayo de 1963 , la candidatura izquierdista afrontaba el proceso con

grandes dificultades económicas, lo que contrastaba con la campaña de Eduardo Frei Montalva”⁵¹⁶.

El encargado de propaganda de la candidatura de Allende en Valparaíso, Patricio Cleary, da cuenta de esta disparidad de medios entre ambas candidaturas: “Su comando (de Frei) no sólo contaba con grandes medios financieros, sino con el apoyo de calificados profesionales: periodistas, sociólogos, psicólogos, especialistas en comunicaciones. Su propaganda copaba radios y periódicos y ella se apoyaba en slogans precisos, por lo general bastante eficaces, producto de investigaciones a cargo de gente calificada y competente. Se empleaban recursos directos e indirectos”⁵¹⁷.

Este rasgo iba a resultar propicio para que, desde los sectores de izquierda, se iniciara la utilización del muro callejero o público como medio económico para difundir mensajes político-partidistas y sociales, de modo de compensar la disparidad de recursos. Buscando la manera de contrapesar la efectividad de la propaganda contraria, en conjunto con Alejandro Strange (1942), un estudiante de arquitectura, y el pintor Jorge Osorio, surgió “la idea de intentar fórmulas propagandísticas distintas, como representar, por ejemplo, artísticamente, en afiches pintados directamente en los muros las consignas y aspiraciones populares”⁵¹⁸.

La idea consistía básicamente en trasladar la gráfica del cartel al muro; el primer diseño se llevó a un muro en la Avenida España en Valparaíso, con la colaboración de un colectivo de jóvenes adherentes: “Fue ése el primer mural político que se haya pintado, que sepamos, en el país. Era el mes de julio de 1963”⁵¹⁹. El entusiasmo por esta primera realización motivó nuevos murales de este grupo en la ciudad, y de inmediato sobrevino la reacción del comando contrario, que movilizó a sus propios partidarios para elaborar acciones similares.

Las ventajas de este sistema de propaganda resultaban evidentes para los autores de los murales, tanto por economía de tiempo, efectividad visual, así como en ahorro de recursos: “A juicio de Strange, en aquellos comienzos del mural político ‘se trataba de utilizar los recursos de que verdaderamente disponíamos: el contingente de

⁵¹⁶ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 64

⁵¹⁷ CLEARY, Patricio. “Cómo nació la pintura mural política en Chile” (Artículo) En: www.abacqnet.cl/imageneria/nacim1.htm

⁵¹⁸ Ídem.

⁵¹⁹ Ídem.

entusiastas obreros y pobladores, siempre dispuestos a asumir alguna tarea . De allí que yo pensara en dar a cada uno una brocha y un tarro de pintura para simplemente rellenar las zonas trazadas por algún pintor de turno. Esto confería a la ejecución de una gran rapidez y abarataba los costos de pintura, pues no se secaba y se podía calcular según la superficie a cubrir. Esta modalidad implicaba igualmente un estilo de pintura más sobria y de colores planos⁵²⁰.

De esta manera nació lo que después sería una práctica inveterada en los grupos de muralistas callejeros posteriores; los integrantes con mayor experiencia en dibujo trazaban con pintura negra el contorno de las figuras, mientras que los asistentes coloreaban los intersticios o espacios internos o externos.

Paradójicamente la recepción de esta experiencia no fue necesariamente positiva en el interior de los partidos de izquierda, “donde las opiniones se dividían entre quienes simpatizaban ante las pretensiones artísticas depositadas en el espacio público y los que veían dicha iniciativa como un gasto innecesario⁵²¹, a pesar de las ventajas que había evidenciado el mural callejero.

Sin embargo, esta nueva forma de intervención urbana que se inició en Valparaíso logró interesar a algunos artistas jóvenes afines a la candidatura de izquierda en Santiago, como Luz Donoso (1922), Carmen Johnson (1928), Pedro Millar y Hernan Meschi (1926) quienes pensaron sumarse a esta actividad desde su práctica artística y en forma voluntaria; de acuerdo con Carmen Johnson, “lejos de un programa amplio o un proyecto a largo plazo, aquello nació de las inquietudes plásticas y amistad que compartían los pintores en aquel tiempo, además de un compromiso político afín, vinculados mayoritariamente al PC.”⁵²².

Sus trabajos comenzaron en el verano de 1964, y los primeros muros pintados fueron los del Liceo Manuel de Salas y los del frontis del Hospital Barros Luco; el tono dominante en ellos es la representación de la gente del pueblo, del hombre común: “...los murales visualizan distintas representaciones del mundo popular y sus actores sociales: campesinos, obreros, mineros, empleados. Al predominio de la figura humana

⁵²⁰ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 66

⁵²¹ Ídem. p. 65

⁵²² Carmen Johnson en entrevista realizada por Eduardo Castillo,, refiriéndose a la cercanía de los pintores con el Partido Comunista. En: CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 66

y del detalle de rostros y manos, se sumaba el entorno característico de cada grupo”⁵²³. Básicamente son pinturas de caballete llevadas al muro, proceso en el cual los artistas, sin experiencia previa en el mural, se dieron cuenta en la práctica de las características propias del mural, además del traslado del taller al espacio público.

A pesar de que el objetivo general que motiva estos murales es contribuir a una candidatura política, los pintores intentan representar las ideas del programa a través de un realismo con uso expresivo de la figura humana, plasmando sus propios sentimientos e ideas acerca de la utopía social proyectada desde la izquierda chilena, por lo que el lenguaje usado en estos murales dista de ser proselitista: “Los murales realizados por los artistas ilustraban los problemas sociales bajo un sentido crítico, más sin llegar al lenguaje de la propaganda”⁵²⁴, apunta Eduardo Castillo.

Por otra parte, estos murales, evidencian la intención de definir un enfoque estético para el mural callejero, en términos de estilo y composición: en las figuras humanas puede notarse cierto hieratismo medieval, el alargamiento de los cuerpos y también la tendencia a recoger la gráfica popular chilena del siglo XIX, que tenía su referente en las ilustraciones de la “Lira Popular”, recopilación de poesías y prosas urbanas, de manera análoga a lo realizado por Rivera y Orozco respecto del grabador Posadas. Resalta en particular uno de los murales realizados por estos artistas en la avenida Irarrázaval, que recrea parcialmente “El Banquete” de Orozco, y satiriza mediante una expresiva caricatura a las clases pudientes chilenas, que reunidas en una mesa bien provista sucumben al hastío de la abundancia, la indiferencia y la auto contemplación, mientras un ser infernal derrama dinero o monedas de oro en sus copas y platos.

Respecto a la filiación con el muralismo mexicano, los propios artistas marcaron una distancia con respecto a su influencia particular: si bien no se desconoce la importancia de la propuesta de los mexicanos, se puntualiza que “más allá de tal referente, el acercamiento al mural efectuado por los artistas que respaldaban la candidatura allendista en la capital, mostraba mayor admiración por los murales que sirvieron antiguamente a la Iglesia para difundir el evangelio, y en particular por el

⁵²³ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 68

⁵²⁴ Ídem.

trabajo de artistas como Giotto”⁵²⁵.

Estos trabajos reflejan todas las características de una transición; son obras realizadas por pintores profesionales, realizadas en el espacio público abierto, con ciertas tendencias estilísticas y estéticas definidas, pero en función de un proyecto político-social y en el marco de una campaña electoral. El mural social, como se lo entendía en las décadas del cuarenta y cincuenta, sale a la calle para convertirse en mural político, re significando el contenido de la propuesta plástica original al contextualizarla en un nuevo espacio y en una nueva función. A partir de este momento el mural se aleja de la plástica pictórica más tradicional y se acerca a paso agigantado a la tradición del grabado, el afiche y el cartel, todos medios gráficos de comunicación en que lo estético es subsidiario de lo útil, y todos los elementos se supeditan al mensaje, objeto de la comunicación inmediata y temporal. En palabras de Saúl, en nuestro país “el mural se despoja de tecnicismos, se amolda a cualquier muro, pierde el afán de posteridad y se aproxima a la levedad del grabado”⁵²⁶.

Podría decirse que una parte de las intervenciones urbanas realizadas por los artistas que colaboran con la candidatura allendista en esta etapa, si bien no aspiran a permanecer indefinidamente en el tiempo, tampoco se agotan en el significado de la contienda electoral, pues su contenido no es meramente propagandístico-informativo; en algunas de ellas vemos la intención de expresar un estado de ánimo, una visión subjetiva del presente o de futuro que supera el mensaje contingente.

Incluso podemos apreciar este rasgo en las intervenciones directamente encargadas por los equipos de propaganda de la campaña de la izquierda, que si bien contaron con asistencia de algunos artistas, fueron ejecutadas principalmente para difundir el mensaje electoral. Es el caso del más importante por su efecto público, el mural realizado en los muros de contención del Río Mapocho en Santiago: “La principal intervención realizada en la capital durante la campaña presidencial de 1964 tendrá lugar en los tajamares del río Mapocho hacia el otoño-invierno del mismo año. En este lugar, los pintores trabajan en forma continuada alrededor de tres meses, con la colaboración intermitente de otros artistas amigos, como Dinora Doudtchinzky, Héctor Pino y los alumnos de la Escuela Experimental Artística, junto al profesor Osvaldo

⁵²⁵ Ídem.

⁵²⁶ SAÚL, E. op. cit. p. 45

Reyes”⁵²⁷.

Además de la novedad que representaba este tipo de intervención en el espacio urbano, la duración y forma del trabajo y el tamaño de la obra causaron un gran impacto visual: con 120 metros de longitud este mural era lo más monumental que se había realizado en pintura callejera hasta ese momento en nuestro país. El resultado fue un recorrido narrativo acerca de “los líderes progresistas de la Historia de Chile”⁵²⁸, realizado a través de grandes retratos, junto a los cuales se incluyeron algunas visiones del mundo popular.

Es notorio en este mural, además del estilo narrativo, una interpretación de la historia desde el punto de vista de la memoria colectiva del mundo popular; los retratos, basados en fotografías o retratos de época, ofrecen una imagen de personajes históricos como José Manuel Balmaceda –presidente que se enfrentó al poder la oligarquía chilena a fines del siglo XIX- heroica pero desprovista de solemnidad, por lo tanto cercana al sentimiento popular. Este rasgo les confiere carácter de íconos, objetos de admiración o devoción: son héroes populares, que en la mentalidad colectiva adquieren el prestigio del “antepasado mítico”, el hombre de los orígenes.

Para equilibrar la excesiva presencia masculina entre los próceres que han obtenido el reconocimiento popular, las secciones del mural dedicadas a la vida cotidiana muestran un mayor protagonismo de la mujer, como madre y también como luchadora en medio de multitudes movilizadas: “Otro aspecto a destacar tanto en el mural del Mapocho, como en otros del período, será el protagonismo asignado a la mujer, con lo cual se buscaba contrarrestar la excesiva figuración del mundo masculino en el imaginario de la izquierda”⁵²⁹.

Las figuras humanas reconocen cierta semejanza con el arte mural medieval, mientras que los rostros de ojos grandes y rasgos marcados expresan un sentimiento colectivo más que una disposición individual. A pesar del origen político del mural, “los artistas nunca renunciaron a sus inquietudes plásticas en favor de la propaganda ni pretendieron derivar hacia un lenguaje visual masivo como el cartel, a diferencia de lo

⁵²⁷ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 68

⁵²⁸ Ídem.

⁵²⁹ Ídem p.69

sucedido en Valparaíso el año anterior, donde sí se buscó realizar una gráfica semejante a las de los carteles pero directamente sobre los muros⁵³⁰. En este sentido es destacable que el trabajo de los pintores no estuvo subordinado a la dirección política y tuvieron libertad para realizar los diseños: “Los artistas gozan de autonomía en la realización de aquella obra; sin influir mayormente los partidos en el desarrollo de ésta expresaron su interés en alguna ayuda como colaciones esporádicas, andamios, escaleras de madera y el aporte de materiales”⁵³¹.

Otro aspecto destacable es que estos murales fueron ejecutados de día, a plena vista de la gente que podía así diariamente ver a los artistas trabajando en las riberas del río capitalino. Esta actividad generó un impacto público visual inédito, de cual los realizadores estaban plenamente conscientes y era un efecto añadido a la obra misma.

El trabajo en los tajamares del Mapocho se distancia de lo que venía siendo el mural social desarrollado por los egresados del curso de Laureano Guevara, no reconociendo una filiación directa con el mural “académico”, y reclamando una relación más intensa con las experiencias de mural colectivo, anónimo y técnicamente adaptado a las superficies exteriores propiciado por Siqueiros: de acuerdo a sus propios autores “...no hubo una continuidad o acción relacionada al lugar ocupado por la cátedra de Laureano Guevara y que tal precedente estuvo en rigor lejano, pues más allá de acercarse al fresco- que era el conocimiento entregado por el taller de pintura mural-, lo realizado fue una aproximación a la pintura industrial en sus materiales y modos de abarcar grandes superficies”⁵³².

El desarrollo de esta intervención artístico-propagandística en el espacio público era inédita en nuestro país hacia esa época, y es una de las primeras que merece realmente el apelativo de “público” según Fernando Marcos, quien sostiene que “con anterioridad a la campaña de 1964 no existía la presencia de muralismo en el espacio público, dado que el precedente señalado por trabajos como el mural de Siqueiros en Chillán, el pintado por Gregorio de la Fuente en la estación del ferrocarril de Concepción, y los murales de la Ciudad del Niño, reconocían su emplazamiento en

⁵³⁰ Ídem p.70

⁵³¹ Ídem p.69

⁵³² Carmen Johnson en entrevista realizada por Eduardo Castillo. En: CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 69

espacios privados y semipúblicos”⁵³³.

El objetivo final de los artistas parece ser realizar un traspaso del mural, como medio de comunicación de mensajes y recurso o formato expresivo hacia el colectivo social, es decir, ponerlo a disposición de los sectores populares como herramienta gráfica, pues “la iniciativa repercute en la ciudad, multiplicándose principalmente en los sectores populares, pero sin la presencia o guía de los artistas”⁵³⁴. Adquiriendo autonomía respecto del medio académico y del círculo de los pintores, el mural quedó a libre disposición para ser usado por la sociedad chilena en las formas y disposiciones en que cada grupo o sector dentro de ésta estimase; de esta forma adquieren pleno sentido el comentarios de Ernesto Saúl (ya citado) respecto a la evolución del mural en Chile.

La actividad mural entró en receso durante los años posteriores a 1964, para reactivarse a fines de la década, donde la actividad del mural callejero retomaría importancia en el marco de una nueva candidatura de Salvador Allende. Este receso revelaría, para los artistas que participaron en la campaña a falta de “un pronunciamiento claro hacia el ámbito cultural, problemática limitada a demás a intereses personales”⁵³⁵. Más allá del interés coyuntural, los partidos de la izquierda, que no se habían mostrado muy entusiastas desde el principio con la experiencia, no ofrecieron apoyo para una continuidad centrada en lo artístico cultural para el trabajo realizado en tiempos fuera de campaña electoral; esta subordinación del desarrollo cultural al interés es un rasgo transversal en los medios partidistas de nuestro país, pero además era parte de la estrategia política de la dirigencia de izquierda que seguía la línea del Comintern, al igual que Siqueiros en los años cincuenta.

⁵³³ Fernando Marcos, destacado muralista nacional, en palabras en entrevista a Eduardo Castillo. . En: CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 75

⁵³⁴ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 69

⁵³⁵ Ídem. p. 75

4.2. La decadencia del mural social

A fines de los años sesenta y principios de los sesenta el escenario político y social en Chile adquiere características diferentes de las que vieron surgir el mural social. La radicalización de los proyectos ideológicos y el ascenso de las demandas sociales –que exigían la intensificación de los programas de cambio estructural del país –en particular la Reforma Agraria y la Promoción Popular activadas durante el gobierno de Eduardo Frei- socavaron el “estado de compromiso” existente, sostenido por el centro político, que comenzó a perder terreno frente a la características excluyentes de los proyectos y la resistencia de la elite económica y social temerosa de perder sus privilegios. El programa de la izquierda reunida en la Unidad Popular logra ascender al poder en 1970 en medio del clima de crisis a fines del período Frei, cuyos programas sociales fueron sobrepasados por las dimensiones reales de las necesidades estructurales y la explosión del activismo social y político juvenil.

El programa de la Unidad Popular, llamado “vía chilena al socialismo” tenía varios rasgos fundacionales, a pesar de que en gran medida no hacía sino ampliar y profundizar políticas iniciadas por sus predecesores, como la Reforma Agraria. Contemplaba formar promulgar una nueva constitución para modificar la naturaleza representativa de los órganos del Estado y radicar la soberanía popular en una Asamblea. En lo económico proponía constituir un “área social” de la economía, para traspasar una parte de los medios de producción al control directo de los trabajadores, manteniendo un área estatal y una privada proporcionales; asimismo planteaba la nacionalización de los recursos mineros, ampliar el alcance de la educación y salud estatal, todo lo cual debía realizarse en un marco de legalidad y respeto de las libertades: a grandes rasgos, el proyecto de la UP no era sino una versión ampliada del Estado de Bienestar, sostenido en un régimen político similar a las “democracias populares”.

Se pensaba que este programa no sólo iba a transformar la estructura social dominante en el país, sino también que iba ser un despegue definitivo hacia el progreso y desarrollo económico: una nueva sociedad “revolucionaria” por sus alcances, pero conquistada por vía democrática: “Con todo hay que insistir en lo que Allende deseaba, que era la revolución dentro de las instituciones, es decir, una

revolución que se fuera desarrollando con las herramientas y mecanismos proporcionados por una institucionalidad democrático-burguesa, sujeta a las tradiciones chilenas, revolución con empanadas y vino tinto como le gustaba decir, destacando con ello el carácter alegre y festivo que quería imprimir a su revolución”⁵³⁶.

Allende y la Unidad Popular contaban con el apoyo de una buena parte del ambiente artístico e intelectual de la época, que venía simpatizando con las iniciativas de cambio social desde los años cuarenta. En particular desde la literatura y los movimientos culturales, como la Nueva Canción Chilena, así como en los ambientes universitarios estudiantiles, la sintonía con el proyecto popular era estrecha; en la plástica, pintores reconocidos como Roberto Matta y José Balmes manifestaron su interés en participar y colaboraron con las iniciativas artísticas surgidas en el nuevo gobierno. Una gran parte de la imagen positiva que la Unidad Popular obtuvo en el extranjero se debía no sólo a su legitimidad democrática, sino también a la presencia, por ejemplo, de Pablo Neruda entre sus funcionarios, como embajador en París.

En esta etapa el predominio masivo del mural político, surgido de la necesidad de difusión de mensajes sociales y políticos específicos, desplaza en presencia pública al mural social, a pesar de que se este último mantiene como expresión plástica ligada aún al ámbito académico y educacional, completando la institucionalización iniciada en décadas anteriores. Desde la década de 1960 la plástica mural adquiere también mayor diversidad en técnica, estilo y temática; la pintura al fresco es reemplazada por el mosaico, el azulejo pintado y las pinturas industriales, y en algunas iglesias se realizan murales de mosaico con temas religiosos para decorar muros o altares. mientras que en ciertos trabajos urbanos aparece el mural de lenguaje “abstracto”: “En el muralismo chileno existen algunos trabajos en los que se omite el carácter narrativo y descriptivo del mural. En efecto, un grupos de artistas buscó la autonomía de línea, colores y formas, evitando los contenidos literarios; la apreciación está dirigida al reconocimiento de las formas puras y tendencias cromáticas”⁵³⁷.

La disociación de estilos entre las obras deja como rasgo más importante en común el hecho de tener soporte el muro o la superficie arquitectural. El mural social surgido en los cuarenta se transforma en una de las tendencias, tal vez la más

⁵³⁶ DE RAMON, A. op.cit. p. 191

⁵³⁷ IVELIC; M. “El mural en Chile: lectura iconográfica”p. 18

conservadora en términos visuales, pues el muralismo político de las brigadas acude más a las tendencias estéticas en auge del grabado y del afiche que a la pintura tradicional, y el mural abstracto se pone al corriente con las tendencias dominantes en los círculos artísticos. Como expresión plástica queda limitada a un reducido grupo de cultores, en su mayoría provenientes de los cursos de la Escuela de Bellas Artes y de la Escuela Experimental Artística; hacia fines de los años sesenta se produce el declive de estos cursos, y el cierre definitivo del curso en Bellas Artes en 1971 determina prácticamente el fin del mural social académico en nuestro país.

No obstante algunas de las realizaciones de esta etapa mantienen el concepto original del mural social surgido en los años cuarenta; es el caso del mural realizado en Santiago por Fernando Daza (1930), "Homenaje a Gabriela Mistral", en 1971, y el mural pintado en el Hospital del Trabajador por Alejandro González (1947). Ambos artistas representan "escuelas" u orígenes diferentes: Daza proviene del curso tradicional de la Escuela de Bellas Artes, mientras que González en esta etapa era un destacado miembro de las brigadas muralistas surgidas durante la elección presidencial de 1970.

Resulta revelador que este ocaso haya estado relacionado con la Reforma Universitaria iniciada en 1968 en la Universidad de Chile: tras las discusiones acerca de los cambios en el programa de enseñanza, "el curso de pintura mural desciende al nivel de electivo, para funcionar así en los últimos años de su existencia"⁵³⁸. El mural había dejado de ser una propuesta actualizada, y no representaba un aporte significativo desde el punto de vista de las nuevas generaciones a principios de los setenta.

La extinción del mural en la Escuela coincidió con la irrupción masiva del mural callejero, que había comenzado en la campaña electoral de la Unidad Popular pero se mantuvo durante el gobierno de esa coalición. Al mismo tiempo que el mural académico decaía, entre los grupos de artistas que participaban del brigadismo, ocurre un cambio de enfoque respecto a la función de su actividad: "...este momento coincidió con un cambio sobre la apreciación que hasta entonces existía respecto al muralismo desarrollado al margen de la enseñanza artística por las brigadas...La consumación del fin inicial que motivó su aparición determinará el surgimiento de nuevos objetivos en

⁵³⁸ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 98.

estas agrupaciones, que excederán los límites de la propaganda política”⁵³⁹.

El ascenso del mural callejero, el muralismo de brigada nacido para la propaganda política en las contiendas electorales de 1964 y 1970, había restado presencia física al mural social y ganaba cada vez nuevos adeptos en los sectores populares, mientras al mismo tiempo en la Escuela de Bellas Artes el interés en el curso de mural disminuía fatalmente: “Pese a tener un enfoque distinto a la labor brigadista, pudo el mural social recobrar alguna vitalidad en el período; sin embargo, el desarrollo de esta práctica experimenta por entonces un claro declive; los alumnos participan cada vez en menor número, disminuyendo de la docena en sus inicios, a dos o tres en su último año”⁵⁴⁰.

4.3. Las brigadas muralistas

De acuerdo con el esquema establecido a partir de los murales de 1964, la actividad electoral en 1969 reactivó el mural callejero como medio para la propaganda de la nueva candidatura al frente de la Unidad Popular. Los más interesados en desarrollar este medio, que había demostrado ser efectivo en la difusión de mensajes, además de económico, eran los jefes de propaganda de la Juventud Comunista, como Danilo Bahamondes (1946-2001), quien, en el marco de una marcha por Vietnam en septiembre de 1969, recibe el encargo de conservar un registro visual de aquel acto, para lo cual consigue materiales y recluta a un grupo de jóvenes para “ir adelante de las dos mil personas que componen la marcha, produciendo sucesivas intervenciones gráficas en Santiago”⁵⁴¹. El grupo se organiza como brigada, es decir como un grupo de acción colectiva con ciertos rasgos paramilitares, para realizar labores de propaganda a través de murales y rayados callejeros, y toma el nombre de una militante comunista asesinada en 1946, llamada Ramona Parra, para obtener su fundación oficial.

Tras la Reforma Universitaria de 1967 y la influencia de movimientos juveniles y culturales como el hippismo norteamericano y el “mayo francés”, la juventud chilena había adquirido un elevado nivel de identidad, presencia social y participación y

⁵³⁹ Ídem pp. 98-99

⁵⁴⁰ Ídem. p. 133

⁵⁴¹ Ídem. p. 78

política. El entusiasmo de una población juvenil en ascenso –producto de buenas políticas de salud y disminución de la mortalidad, buscaba formas de expresión; además del arte y la música, la acción partidista se había extendido como medio favorito de canalizar esa energía, y cada partido contaba con un numeroso contingente juvenil, especialmente en sectores populares y de clase media.

Este factor demográfico y cultural resulta primordial, además de los aspectos coyunturales, para entender la expansión explosiva de los grupos muralistas urbanos a partir de 1969. Tras la formación de la BRP y su estreno público con un organizado y rápido estilo de trabajo, los restantes partidos de izquierda organizaron también sus brigadas propias. Cuando estas brigadas contaban con unos 120 equipos en todo el país, en julio de 1970, se organiza la Brigada Elmo Catalán, con miembros de la Juventud Socialista. La mayoría de los miembros de las brigadas son jóvenes estudiantes secundarios, universitarios y trabajadores: “Son muchos los jóvenes que desean incorporarse, llegando en números elevados desde liceos céntricos como el Miguel Luis Amunátegui; también adquieren importancia grupos como la BRP universitaria.”⁵⁴² . En el mismo período llegan a constituirse otros grupos, como las Brigadas Venceremos, compuestas por estudiantes y trabajadores.

El método de trabajo es simple pero eficiente, y la BRP la que en base a las experiencias anteriores inaugura dicho método: los integrantes de las brigadas se dividen entre quienes poseen alguna experiencia artística y los que no; el primer grupo se dedica a las fases más complejas del trabajo, como el diseño, mientras que el resto rellena con color los las superficies delineadas en los dibujos: “Las brigadas son preparadas capacitando a los voluntarios para una tarea de la cual poseían escasas nociones y en razón de las aptitudes mostradas para el trabajo, se les distribuye en grupos de aproximadamente seis a ocho brigadistas compuestos por trazadores, a cargo de dibujar los caracteres; rellenos, a cargo de pintar el interior de éstos y fondeadores que pintan la superficie exterior a las letras”⁵⁴³ .

Con este sencillo sistema de trabajo, y usando materiales de bajo precio, como la dextrina mezclada con tierra de color –que posteriormente se industrializó con el nombre de Andinol- las brigadas cubrieron con mensajes los muros de las ciudades en

⁵⁴² Ídem. p. 79

⁵⁴³ Ídem. p. 79

rápidas acciones, de tal manera que llegaron a suplir la falta de presencia de la candidatura popular en los medios oficiales de comunicación, como radio y televisión. La gráfica resultante giraba en torno a la consigna, como frase o mensaje breve pero eficaz, que reflejaba las ideas de la campaña: según Alejandro González, pintor y partícipe de la BRP, las brigadas “hicieron un cambio y aporte en esto, el muralismo callejero concientizaba visualmente al espectador, educaba a través de la denuncia social, informaba a través de la consigna diaria de los acontecimientos”⁵⁴⁴. La actividad de las brigadas también servía como medio de contrapropaganda a favor de la Unidad Popular: “Para Alejandro González, el referente más importante en la inclinación del trabajo brigadista hacia la consigna –su producción más extendida-, fue ‘el titular del diario como pauta que orienta la información’. Señala además que durante el período de la Unidad Popular ‘fue muy importante la lucha de los medios de comunicación para derrocar a Allende; los rayados callejeros eran la respuesta a eso’”⁵⁴⁵.

La expresión política del mural callejero con las luchas sociales de la etapa de ascenso de Unidad Popular, es parte del intenso compromiso político entre los alumnos que se forman en el curso de Fernando Marcos y Osvaldo Reyes en la Escuela Experimental: “Muchos brigadistas que posteriormente integraron las BRP, la BEC o la Brigada Inti Peredo, pasan en su escolaridad por dicha clase”⁵⁴⁶. Algunos alumnos de esta Escuela ya habían colaborado en los murales realizados en la campaña anterior, en 1964, en la comuna de la Reina; a diferencia de esa campaña, en la de 1970 el compromiso se vuelve activamente militante, en respuesta a las enormes expectativas y desafíos que planteaba el proyecto fundacional popular: en palabras de Alejandro González, “es el tiempo en que el ser habla en los muros por una nueva sociedad a la que se aspira”⁵⁴⁷.

El compromiso político-social de los artistas de la Experimental no sólo se manifestaba en su adhesión a la izquierda, sino también en el enfoque estético-plástico de sus realizaciones. Bajo el concepto general de que “el arte es un fenómeno social y por lo mismo el artista está ligado a la sociedad como el arte a la religión o el arte a la

⁵⁴⁴ GONZÁLEZ, Alejandro. “El arte brigadista” (Artículo) En: www.abacq.cl/imageneria/arte4.htm

⁵⁴⁵ Comentarios de Alejandro González acerca de las brigadas muralistas. En: CASTILLO ESPINOZA, E. *op cit.* p. 86.

⁵⁴⁶ CASTILLO ESPINOZA, E. *op cit.* p. 132

⁵⁴⁷ GONZÁLEZ, Alejandro. “El arte brigadista”.

política”⁵⁴⁸, y en una opción reivindicativa por las clases trabajadoras, se vuelve pertinente adoptar los modelos y técnicas que habían servido para la expresión plástica de los sectores populares urbanos desde fines del siglo XIX, como el grabado y el afiche, los cuales, por su costo y simplicidad permitían “la posibilidad de multiplicar el lenguaje visual haciendo que la impresión circule”, los cuales, al igual que el mural callejero, “llegan a un público masivo que circula por las calles y son de una duración limitada siendo reemplazados de acuerdo con las necesidades de información y no sirven en otra parte que donde está el público, en espacios de circulación, expuestos a las miradas de todos, a las inclemencias del tiempo, de lo favorable y de lo adverso, no necesitan perdurar en la medida que cumplan su función”⁵⁴⁹.

La renuncia a la perdurabilidad y texto pasajero no es, sin embargo una adhesión irrestricta entre los muralistas de calle. Precisamente mientras la enseñanza del mural llegaba su fin en la Escuela De Bellas Artes y cuando el gobierno de la Unidad Popular era una realidad –una nueva sociedad en construcción- el enfoque se fue modificando ligeramente; si bien el mural seguía cumpliendo básicamente una función consignataria y contra-propagandística, como en las elecciones de 1970, surgió la necesidad de potenciar el aspecto estético-gráfico del trabajo de las brigadas, y ampliar su rol como parte del movimiento cultural que se venía manifestando en Chile en el marco de los objetivos del nuevo gobierno.

La búsqueda se orientó a algunas tendencias surgidas del grafismo publicitario y el diseño gráfico, que se venían desarrollando desde los años sesenta en forma paralela al arte plástico: el “poster” norteamericano, el cartel cubano, así como algunas provenientes del Pop-art y del hippismo, trabajadas con técnicas probadas en medios impresos como la serigrafía, la fotoserigrafía y otros medios estandarizados y accesibles de impresión de imágenes.

En los talleres de diseño gráfico de la época surgió una estética visual que se reflejaría en los trabajos publicitarios y promocionales desarrollados para el gobierno popular por Vicente Larrea y Waldo González, diseñadores que combinaron todas las influencias anteriores con el tratamiento de la figura humana del mural social nacido en la época de Laureano Guevara: “Si sus carteles pudieron dar lugar al cruce con otras

⁵⁴⁸ Ídem.

⁵⁴⁹ Ídem.

influencias del período como el pop norteamericano y algunos rasgos de la gráfica hippie...las imágenes producidas por González remiten fuertemente al muralismo mexicano, que influyó en el desarrollo del mural en Chile...influencia apreciable en la recurrencia a la perspectiva ascendente y también en la exageración de extremidades, rasgo cercano al dibujo de figura humana practicado en el curso de mural dictado por Laureano Guevara, con el cual Waldo González no tuvo contacto alguno”⁵⁵⁰.

Esta estética asumida por el trabajo de las brigadas muralistas se transforma en su sello característico, acentuando el carácter icónico de símbolos como el puño, la paloma o la estrella, que pasan a formar parte del repertorio más común del mural callejero. Uno de los diseños más recurrentes es del rostro-brazo-puño de perfil estirado hacia adelante, pensada como icono síntesis y catalizador de emociones : “Waldo González trabajó de esta manera para enfatizar el mensaje y mediante la representación antebrazo-muñeca-mano pretendía ‘vigorizar algunas acciones de acusar, exigir, indicar, pedir,’”⁵⁵¹. Este diseño evidencia cierta influencia de Siqueiros, que en sus obras de los años cincuenta utilizó frecuentemente en sus personajes ese gesto con un objetivo similar, y se transmitió a la muralística callejera por medio de las brigadas, sobretodo a partir del mural realizado en el río Mapocho en 1972.

En el breve período representado por el gobierno de la Unidad Popular no sólo se configura una estética visual de muralismo callejero, sino también se alcanzan a tender algunos puentes entre los pintores chilenos que en la época mostraban simpatías por las iniciativas culturales y sociales del gobierno popular, como José Balmes, Roberto Matta y Francisco Brugnoli. “La opción de un arte público, preocupación de largos años para los muralistas de la Facultad, había pasado con la llegada del gobierno popular a constituir un motivo de encuentro entre los artistas que dirigían a Escuela de Bellas Artes y agrupaciones ajenas al circuito de arte.”⁵⁵². El encuentro entre brigadistas y artistas plásticos sería una experiencia significativa en el imaginario social y en el plano de los esfuerzos por vitalizar el arte público, pero no alcanza a generar una relación más permanente entre el mundo de los artistas y de la gráfica de los no-artistas,

⁵⁵⁰ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p. 110

⁵⁵¹ Ídem. p. 132. La última frase sería expresión de Waldo González sobre el significado de los íconos de sus diseños.

⁵⁵² CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p.133

Estas experiencias estaban enfocadas no como una intervención paternalista sino como encuentros horizontales de interacción o intercambio. Matta había sido invitado por el gobierno en 1971 y él mismo había manifestado su interés por el trabajo de las brigadas; el encuentro se materializó en la comuna de la Granja, donde las BRP y Matta pintaron un mural en forma colectiva, basándose en un diseño del pintor,, llamado “El primer gol del pueblo chileno”. Las impresiones del pintor respecto a esta experiencia representan fielmente las ideas-fuerza en la época, respecto al rol de los artistas y el interés por que las artes plásticas irrumpían en el espacio cotidiano y en la vida de la gente común, pero ya no desde las esferas institucionales, sino a partir de la expresividad popular: “A mí me parece que lo más importante en el contexto de Chile, en el momento en que estamos, es que el artista salga a la calle. Que salga a la calle en forma simple. Porque no somos nosotros los que vamos a hacer aparecer esta ideología nueva: va a venir de abajo. Esa es la importancia de estas brigadas que han nacido en Chile y que no existen en otra parte, ni siquiera en Cuba...Estas brigadas pueden hacer aparecer la afectividad del pueblo chileno. Tendrán que ser más y más hábiles a través de la poesía y el humor para hacer una propaganda a la ideología, no sólo el aspecto exterior de la actualidad.”⁵⁵³.

Para devolver el gesto la BRP invitó a los artistas que desearan plegarse a la realización de un mural gigante en 1972 nuevamente en los tajamares del río Mapocho. El mural se extendería entre el puente Loreto y el puente Purísima: “José Balmes, Gracia Barrios y Francisco Brugnoli son algunos de los que participaron en este trabajo junto con las brigadas; el contacto con los pintores alcanza repercusión en los jóvenes, lo que se verá reflejado en algunas zonas del mural que adoptan e lenguaje de los artistas.”⁵⁵⁴. En esta intervención el traspaso “de los artistas al pueblo” está completo; ya no son los artistas los que toman la iniciativa invitando al público a sumarse, sino personas comunes, trabajadores y militantes, que organizados en brigadas emprenden el trabajo, invitando a los artistas a unirse: “Ellos no son artistas, ejecutan una actividad que por años, gran parte de este siglo, los trabajadores escribían en las murallas como los periódicos sus ideas con cal y a lo ancho de la

⁵⁵³ Conversación del pintor Roberto Matta con los alumnos de Bellas Artes, Instituto de Arte Latinoamericano. 25/octubre/1971. Grabado por E. Saúl. En: www.abacqnet.cl/imageneria/arte2.htm

⁵⁵⁴ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p.119

brocha, es la palabra de la calle para cambiar el mundo”⁵⁵⁵.

El mural retoma el estilo de narrativa histórica configurada en el mural de 1964 pero restringiéndola al movimiento obrero chileno y al Partido Comunista. Los símbolos son inequívocos; junto al icono ya consolidado de la mano-paloma-estrella aparece la hoz y el martillo, los personajes representan al pueblo obrero, trabajadores y mineros, tomando en sus manos la industria, celebrando así la política de traspaso al área social de la economía emprendida por la UP.

4.4. El término de una etapa

El mural político, colectivo, callejero y popular iniciado por las brigadas pasaría nuevamente por una fase en que la consigna y la propaganda tendría importancia debido a la crisis desatada en el último año del gobierno de Allende; desde mediados del año 1972 una enconada oposición por parte de la derecha, sectores patronales y gremiales -apoyados por las agencias de inteligencia norteamericana- agravó una crisis económica producida en torno a los cambios radicales que se había trazado la UP. En las calles habían proliferado grupos de choque derechistas con entrenamiento paramilitar que se enfrentaron a las brigadas en la lucha por el control del espacio público y la propaganda.

Evidentemente en estas nuevas condiciones el trabajo de las brigadas volvería a su origen predominantemente político: “Tras las variaciones sufridas en 1971, el trabajo de las brigadas volverá a la consigna al año siguiente, dado que la alegría del triunfo electoral y las expectativas de cambios habían sido desplazadas por el obstruccionismo del sistema político y los quiebres en la coalición gubernamental.”⁵⁵⁶. Nuevamente el brigadismo cumplía la función de ser el medio de comunicación gráfica de los sectores gobiernistas, que a la sazón sólo contaban con un periódico estatal, mientras la oposición disponía de varios medios de prensa.

A pesar de las dificultades externas y los problemas internos, las brigadas se mantuvieron funcionando hasta el mismo día del golpe militar de septiembre de 1973, el cual significa la interrupción abrupta de todo tipo de trabajo mural o público, además de muchas otras actividades públicas, sociales y políticas, bajo la política represiva de

⁵⁵⁵ GONZÁLEZ, A. “El arte brigadista”.

⁵⁵⁶ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p.136

la dictadura impuesta por las fuerzas militares en nuestro país. Tras un largo paréntesis de diez años, en que muchos de los artistas y brigadistas sufren la represión o el extrañamiento, el muralismo de brigada se reactiva a mediados de los ochenta como herramienta de lucha social y política en contra del régimen militar, mientras que el muralismo social deberá esperar el retorno de la democracia a principios de los años noventa para ver surgir nuevas obras.

5. Análisis de cinco obras del período de mural social entre 1940-1971

5.1. Mural de la Escuela México de Chillán.

David Alfaro Siqueiros.

Esta obra es parte de una génesis particular que combina, hechos naturales, políticos y artísticos. A fines de los años treinta el muralismo mexicano estaba en su apogeo como vanguardia artística de nivel regional, y se había expandido fuera de México como imagen estética oficial de la Revolución en ese país, convirtiéndose en un producto “transcultural”. En la misma etapa el Frente Popular ascendía al poder con un proyecto amplio de desarrollo económico-social surgido sustentado en las ideas del estado de bienestar, y apoyado por los movimientos y partidos que representaban a la clase obrera urbana y la clase media. En 1938, cuando Aguirre Cerda ya se encontraba en el poder un terremoto de gran magnitud asoló a ciudad de Chillán, dejando la ciudad en el suelo y más de 20.000 muertos, lo que significó que la ayuda internacional se canalizara hacia Chile.

El gobierno mexicano comisionó a David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero para proyectar la obra mural que sería donada a la Escuela México de Chillán, para paliar en parte los efectos de la destrucción natural en las escuelas y niños chilenos, además de ser pensada como principio para un nuevo fomento del Estado chileno a las artes y la cultura. Más allá de las políticas oficiales, la obra sumada a la presencia de los muralistas mexicanos en nuestro país, significó el inicio del mural social. Fiel a su propuesta de arte público militante, Siqueiros convocó a un grupo de artistas chilenos para colaborar con su obra, la mayoría de los cuales provenían del taller de Laureno Guevara en la Escuela de Bellas Artes, en quienes se convertiría en una influencia fundamental.

El lugar destinado al mural consistía en un salón de 200 metros cuadrados, sobre los cuales se aplicó un sobre muro de masonite donde se plasmó la obra. Siqueiros aplicó las técnicas que ya había ensayado con anterioridad: para romper la forma cúbica del espacio concibió una composición rematada en una gran forma piramidal en la parte superior, correspondiente al techo de la estructura, de modo que el observador pierde de vista la arista que separa ambas superficies. También elimina

los ángulos rectos usando el adelantamiento de las esquinas, haciendo cóncavo el muro: “La realización de sus motivos está desarrollada sobre fondos cóncavos, de más de medio metro. Una de las preocupaciones del artista ha sido la corrección del rectángulo, mediante el adelantamiento de los cuatro lados, con el objeto de impulsar el movimiento”⁵⁵⁷. Esta técnica considera el cambio de perspectiva del observador al desplazar su punto de vista, de ta manera que el mural está “transformando el espacio arquitectónico para que el mural sea sólo eso, y no una gran pintura de caballete en la pared”⁵⁵⁸, solución que provenían de su práctica en los murales realizados en Argentina y México.

Si bien sus experimentos con pintura industrial habían sido pensados para espacios exteriores, Siqueiros decidió utilizar en esta obra una combinación de óleos, piroxilina y duco, no tanto por considerar la perdurabilidad, sino más bien, por el resultado cromático contrastante por los diversos tintes y brillos. Mención aparte la merece el hecho de que el autor consideraba que el uso de “todos los medios derivados de la industria y el progreso”⁵⁵⁹, como parte de su opción estético-social.

Resulta interesante consignar que esta obra fue apreciada por uno de los maestros de Siqueiros, Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien de visita en Chile en 1963 especialmente con ese objetivo, habría considerado que “estas pinturas eran lo mejor, y más completo que le había visto a Siqueiros; son la culminación estética de toda la pintura mexicana”⁵⁶⁰. A esta observación podemos añadir, que al menos en el aspecto técnico-formal, resume toda la experiencia propia del autor durante las décadas anteriores.

Temáticamente la obra está dividida en dos grandes paneles: el primero, ubicado en el muro norte del edificio, muestra un versión sintetizada y simbólica de la historia mexicana, mientras que el segundo paño, emplazado en el muro sur, está dedicado enteramente a representar el rol de los reformadores políticos en la historia de Chile: “ En el muro sur está diseñado con rasgos indelebles, una trascendental síntesis simbólica de los diferentes y heroicas etapas de la historia emancipadora

⁵⁵⁷ ESLAVA, Ernesto. “Pintura mural, Escuela México de Chillán, 1943”. Santiago; Escuela Nacional de Artes Gráficas., p.17

⁵⁵⁸ HERNÁNDEZ, Baltazar. “Arte mural en Chillán” (ed. del autor). Chile, p. 20

⁵⁵⁹ Ídem. op. cit. p. 23

⁵⁶⁰ Ídem.BELLANGE, E. op. cit. p. 17

chilena”⁵⁶¹. De esta manera el intercambio cultural se convierte en un ritual que celebra por medio de su historia el acercamiento los dos países extremos de la América Latina.

En este encuentro se entienden dos pueblos que comparten similares luchas históricas por la independencia y por la emancipación social. En el muro norte se representan las mexicanas desde la conquista hasta el presente de la obra: con la figura central, posiblemente una de Cuauhtémoc, se inicia la resistencia del pueblo mexicano al invasor español. Después, en un gran salto en el tiempo, aparece Benito Juárez representando la Reforma Liberal, personaje que es enlazado a su vez con el presidente Lázaro Cárdenas: “Juárez, en el primer plano, aparece con una mano de hierro para demostrar la firmeza de sus decisiones; la otra está enguantada, de blanco, como expresión de honestidad, de limpieza de su acción gubernativa”⁵⁶². Posiblemente en este panel el pintor quiso homenajear indirectamente al presidente en ejercicio, Cárdenas, quien había restituido el vínculo con la izquierda mexicana y con los propios muralistas; el tono general de la obra es conmemorativo a la vez que simbólico.

En el muro sur Siqueiros acomete con pasión y su característico poder de síntesis, la historia paralela de los líderes sociales y políticos chilenos, también desde el tiempo de la conquista hasta el presente. La composición se estructura a partir de una gran figura piramidal que se yergue en la parte superior; ésta contiene dentro de sí una figura de posible asociación fálica, la que parece apuntar hacia arriba, mientras su parte superior es orlada por una especie de halo nuboso. Todo este conjunto superior, visiblemente dissociado del resto del mural, remite al simbolismo mitológico que encontramos en los mitos de origen, en que la creación es resultado de fuerzas opuestas que interactúan entre sí, y ambos sirven como imagen ritual para “repetir” o actualizar el acto primigenio en las innumerables creaciones sucesivas. En este caso, “lo creado” es múltiple: en primer lugar, la obra misma; luego la historia chilena y mexicana como la génesis de dos pueblos, y finalmente, es el inicio de una amistad entre naciones que buscan, por así decirlo, su realización interna. Por ello, el enfoque general que usa el autor es épico, como si estuviese relatando acontecimientos legendarios teñidos de heroísmo, sacrificio y entrega; en este caso es el heroísmo del pueblo y sus líderes en su permanente lucha contra la opresión que parece ser un mal

⁵⁶¹ BELLANGE, E. op. cit. p. 17

⁵⁶² HERNÁNDEZ, B. op. cit. p. 21

atávico capaz de atravesar épocas y siglos.

En la parte media e inferior aparecen la historia chiena a través de los personajes seleccionados por Siqueiros: resalta en primer plano su Galvarino con el característico diseño de figura humana que el autor tomó de su maestro el Dr., Atl. Con sus manos cortadas como muestra del oprobio de la conquista: es el equivalente chileno del Cuahuétlémoc mexicano y un atlante americano en lucha contra los “dioses” invasores. Inmediatamente a su lado el rostro dorado de Francisco Bilbao, activo reformador liberal del siglo XIX, ubicado de tal manera que el gigante se hace bicéfalo: probablemente puede estar representando una “maravillosa y conmovedora dualidad: la lucha con la fuerza física y la lucha con las ideas”⁵⁶³. Tras él un O’Higgins pequeño y algo vacilante sostiene las banderas de la patria vieja y de la patria nueva, símbolos de la Independencia. Bajo los pies de los héroes los cuerpos metalizados de los invasores españoles yacen en escorzo boca abajo: el orden impuesto por el colonialismo es derrotado por la resistencia indígena, la independencia y el orden republicano.

Siqueiros, a diferencia de Rivera, evita la narración descriptiva y prefiere el estilo directo, testimonial y declarativo; sus personajes se resuelven en un grito, en un gesto ampuloso, en una actitud pasional y rupturista, por lo que siempre parecen querer salir del espacio pictórico. Representan también un llamado, una arenga visual al espectador para que se una al movimiento en que se encuentran sus personajes: la dimensión humana de su obras está atravesada siempre de direccionalidad y de movimiento, parámetros que podemos descomponer en la siguiente serie de ideas simbólicas: llamado-camino-sacrificio-destino-victoria final; los personajes de sus obras convocan al espectador y su conciencia a unirse al camino señalado, derrotero que está pleno de sacrificios, como los que atraviesan sus personajes, al final del cual, por la fuerza de un destino inevitable manifestado como “convicción sagrada”, aguarda la victoria final, la realización definitiva del sueño y la derrota de las fuerzas enemigas.

Por esta estructuración de su relato pictórico, en que mitifica la historia chilena desde un particular punto de vista, podemos afirmar que Siqueiros se encuentra claramente en la vertiente mesiánica del deseo utópico. Si bien debemos considerar la opción ideológica del pintor, también es necesario puntualizar que tanto la forma estética como la estructura significacional de su discurso se aleja del racionalismo

⁵⁶³ Ídem. p.21

ideológico y más aún del realismo a pesar de su carácter testimonial. más bien parece que Siqueiros traduce o “relee” la historia y la ideología para convertirla en un mundo representacional nuevo, en el que adquieren forma y vida esquemas de pensamiento provenientes de los mitos; en el caso de mural de Chillán, refuerza esta visión todo el simbólico conjunto superior, además de su interpretación de la historia chilena como camino de redención y la dualidad arquetípica entre héroes y villanos.

5.2. Mural de la Estación de Ferrocarriles de Concepción.

Gregorio de la Fuente

En 1943 Gregorio de la Fuente se adjudicó un concurso efectuado por la Empresa de Ferrocarriles del Estado para decorar la Estación Concepción, cuyo proyecto compite con el de su maestro Laureano Guevara. Esta es la primera obra mural con características de arte público que es realizada íntegramente por pintores nacionales, y tiene además la importancia de ser una obra modelo dentro de la trayectoria del mural social en nuestro país, por su estilo, temática y monumentalidad.

La obra es un extenso paño de pintura que cubre una superficie de 280 metros cuadrados aproximadamente; se despliega sobre las tres caras de un amplio friso que corresponde al segundo nivel de amplio hall de entrada a la estación, muy bien iluminado con luz natural desde los ventanales exteriores del recinto, lo que la hace tremendamente visible y presente, dominando ampliamente el entorno en que se encuentra. Además, al estar el friso dispuesto en tres caras con ángulos rectos entre sí, rodea al espectador-pasajero que camina por este salón.

La obra es directamente una narración representativa de la historia de la región de Concepción enfocada en su carácter de antigua zona de frontera, donde se produjo el encuentro del mundo indígena y el español, con lo que se inicia el relato, para llegar al presente de la región, con su desarrollo urbanístico, industrial y social. Por su tema la obra es predominantemente figurativa, descriptiva y tiende a la épica: el tono de las situaciones rinde tributo tanto a la historia como al mito.

Las figuras humanas están tratadas al estilo del mural mexicano, con sus grandes volúmenes, su proporción monumental y con extremidades exageradas, pero que además poseen la placidez y la ternura de los personajes campesinos descritos

por Guevara. El uso de la perspectiva ascendente y del escorzo para algunas figuras contribuye al carácter monumental de la obra y considera el punto de vista del espectador integrándose a la arquitectura y funcionalidad del edificio: “En el aspecto formal estético, es una composición figurativa cerrada, que armoniza perfectamente con el conjunto arquitectónico”⁵⁶⁴.

En el panel derecho del mural se representa el pasado mapuche; vemos escenas de labores de oficios cotidianos, como una mujer en el tejido a telar, mientras un hombre realiza un trabajo de cerámica, ambos albergados por un bosque frondoso, situado como fondo de la escena: la naturaleza en su esplendor verde acoge a los pueblos originarios que vivían en una relación de equilibrio y respeto hacia ella.

En la escena siguiente dos indígenas, posiblemente guerreros o cazadores, advierten que una posible amenaza se aproxima por las expresiones de sus rostros; desde la derecha (este) vienen los europeos; el trasfondo tormentoso en el cielo señala claramente una amenaza, materializada en el panel siguiente, donde se representa el encuentro violento de europeos e indígenas. El caballo como aliado del conquistador se yergue amenazante sobre indios armados con sus lanzas; bajo sus patas se aprecia al indio caído, en escorzo, en medio del polvo levantado por la batalla. Junto a él también yace a un español; las armaduras brillantes recuerdan las realizadas por Orozco en el Hospicio Cabañas.

Todo este conjunto contiene lo que podríamos llamar, la sección de la dualidad “paraíso original- caída”, sobre la que descansa todo el resto del relato. El pasado indígena idealizado reviste las características del paraíso destruido por la invasión extranjera, tanto a través de los personajes y su acción como a partir del ambiente que se describe en segundo plano: el fondo tormentoso reemplaza a la tranquila selva lluviosa, que se vuelve una bruma de cuerpos en lucha, humo y confusión y poco más hacia el centro puede verse como el bosque –matriz del paraíso original- es talado y reducido a cenizas. El conflicto se resuelve en la escena siguiente: surge una nueva sociedad, el español es el nuevo señor, los indígenas son integrados como siervos o trabajadores, comienza la mezcla de los grupos inicialmente antagónicos.

A diferencia de Rivera, Gregorio de la Fuente adopta una visión más conciliadora con el pasado colonial; en su retórica no hay una crítica radical a los

⁵⁶⁴ BELLANGE, E. op. cit. p. 27

conquistadores, pues los considera parte importante de la génesis del pueblo chileno junto a la sociedad mapuche. En la polaridad femenino-indígena y masculino-español ubica la génesis del mestizo, la base del pueblo chileno: “La fusión de las razas araucana y española dará cuenta de nuestro origen mestizo. Se describe el espíritu del guerrero, la vinculación con la tierra y la familia, asociado al arquetipo de lo femenino”⁵⁶⁵. La sección analizada refleja tensión entre lucha y cooperación, como la que se produjo en la interacción colonial entre ambos pueblos, que se refleja simbólicamente en la composición: “Los personajes están insertos en un triángulo. Consta de dos escenas, una estática y otra de mucho movimiento. La progresión de las figuras está dada de acuerdo a la importancia de los personajes, que dan el equilibrio a la escena”⁵⁶⁶. Esta estructura se reitera sucesivamente en el mural, generando un ritmo que une a todos los conjuntos de figuras humanas en una especie de zig-zag, una suerte de ondulación con subidas y caídas de aspecto triangular que atraviesa la obra completa.

En las escenas siguientes del segundo panel se nos muestra un corte o digresión en la continuidad narrativa que el autor realiza para llegar al presente, y en él apreciamos una agrupación de símbolos de la civilización que se avecina e instala en la región: una rueda de piedra para moler grano, grandes cilindros cortados de color bronce y volúmenes cuadrados que sugieren las nuevas viviendas del siglo XX. Tras el enorme salto de época, una mano gigantesca hace un gesto con tres dedos encogidos y el pulgar y el índice extendidos hacia arriba, emergiendo de un remolino o espiral de apariencia acuosa, que parece provenir desde las aguas de la bahía de Concepción.

Probablemente este último sea el signo más críptico de la obra; como arquetipo, la mano derecha se asocia generalmente con la manifestación del poder divino: “En la iconografía cristiana se designa a Cristo como ‘la mano diestra de Dios’, de forma que lo diestro o derecho...posee también predominantemente un significado positivo”⁵⁶⁷. La mano representada en el mural, al tener su palma vuelta hacia el espectador y sus dedos apuntando hacia la izquierda es, efectivamente, una mano derecha que parece hacer un gesto similar (no igual) al característico de Cristo en pinturas medievales y en

⁵⁶⁵ IVELIC; M. “El mural en Chile: lectura iconográfica” p.21

⁵⁶⁶ BELLANGE, E. op. cit. p. 27

⁵⁶⁷ BIEDERMANN, Hans. “Diccionario de símbolos”. Barcelona; Ediciones Paidós, 1993. p.291

íconos bizantinos: dos dedos abiertos (índice y medio) apuntando hacia arriba mientras que el meñique y anular están cerrados contra el pulgar: “A la mano del *rey* se atribuía la virtud de curar enfermos mediante su contacto. La mano levantada en los gestos de los soberanos bizantinos condujo al gesto cristiano de bendición”⁵⁶⁸.

Por lo tanto es posible que la mano gigante del mural, que sale de un torbellino de la apariencia acuosa, tenga como significado central la manifestación de lo divino, del poder trascendente que rige el cosmos y que se manifiesta a través de los elementos tanto en forma de creación como de destrucción; la historia natural de la región, pródiga tanto en episodios catastróficos naturales como en riqueza, apoya esta visión. Señala además una intervención en el mundo humano, pues antecede a la escena en que se desarrolla una visión redentorista del presente y futuro de la zona en la que participa lo femenino como portador de un mensaje mesiánico.

Efectivamente en el panel siguiente, que tiene como escenario de fondo la desembocadura del río Bío Bío, con sus bosques en las riberas y pescadores realizando sus actividades diarias, aparece la figura de una mujer colosal sentada mirando de frente al espectador, con ambos pies apuntando hacia la derecha y una mano apuntando en esa dirección (hacia el este), mientras con la otra sostiene el escudo de la ciudad. Su aspecto y vestimenta indica que no es un personaje histórico, sino simbólico: lleva un vestido blanco ligero y transparente, que cubre sus volúmenes redondeados y macizos, con una piel de tono mate, rostro cuadrado y cabello trigueño claro. El vestido cubre su pecho derecho dejando al descubierto el izquierdo. La mujer está claramente vinculada al agua, como elemento, y su mano apunta hacia el tiempo futuro.

En la escena siguiente vemos un cuadro del campo chileno, que tiene gran semejanza con los conjuntos de Guevara: un huaso de pie enamora a una mujer campesina sentada de espaldas, en un encuentro típico de un camino rural en un tiempo indeterminado, pasado o presente. En los planos siguientes de la secuencia se aprecian los símbolos del progreso y del modernismo urbano: el ferrocarril, edificios como la torre de la Universidad de Concepción, una estatua. La industria del carbón es reflejada en la intensidad del trabajo minero, así como la textil, del cual vemos un operario frente a un telar industrial. Al lado, en forma paralela, escenas del campo y de

⁵⁶⁸ Ídem. op. cit. p. 292

la vendimia, con mujeres portando canastos de uva mientras otra descansa y otra sentada en el suelo con un vestido ligero: la escena tiene una deliberada sensualidad, que contrasta con la rudeza del trabajo de los hombres.

Al costado un nuevo conjunto formado por un hombre con una pala de pie, una mujer desnuda de espaldas y un niño, forma una tríada que es la antítesis del trío familiar que representa la sumisión colonial: es la familia chilena popular renacida, desenvolviéndose libre en un presente bajo nuevas condiciones. El tratamiento de la desnudez en las figuras del trío familiar sugiere libertad, además de dulzura e inocencia en el goce sensual de la vida; observados en conjunto también adoptan la forma general de un polígono triangular.

El tercer panel mural finaliza con una escena a cielo abierto, en el fondo del cual apreciamos delicadas nubes blancas. Sobre este marco un sol naciente ascendiendo en el cielo que emerge de un horizonte compuesto por un puente de tres arcadas sobre el que se puede ver una figura similar a un lejano ferrocarril: en su círculo vemos un reloj, del cual 12 rayos de luz salen apuntando en todas direcciones, representando las doce horas del recorrido solar.

Al costado siguiente vemos una escena compuesta por cuatro hombres en actitudes pasivas: uno lee, otro parece meditar, otra esta de pie con su mano sobre el hombro del que lee, mientras un cuarto lo abraza desde atrás, sosteniendo las manos sobre sus hombros. Parecen reflejar cuatro estados de ánimo, o bien cuatro actitudes frente a la vida: la reflexión, el estudio, la firmeza y blandura de carácter. Todos vestidos a la usanza de obreros y campesinos sugieren que son hombres comunes, enfundados en sus propias preocupaciones.

Tras ellos máquinas, engranajes y chimeneas componen un paisaje industrial de humo y movimiento; este último conjunto parece constituir un final abierto, reflejando los procesos en marcha en el presente de la obra.

Es notoria la separación que establece De La Fuente entre grupos humanos y grupos de objetos: ambos cumplen una función específica dentro de relato pictórico y están secuenciados de tal manera que forman un ritmo ondulante que atraviesa la obra en su conjunto. Este ritmo secuencial proporciona el primer indicio para realizar una lectura simbólico-mítica sobre la obra: esta ondulación es el mismo elemento

composicional que había utilizado Rivera en sus murales en Detroit, y que vinculaba el devenir del tiempo con la acción de la naturaleza como parámetros esenciales de la existencia; en este caso, es el movimiento y atraviesa las épocas ligando la manifestación del principio sobrenatural oculto con la multiplicidad histórica de hechos.

Los acontecimientos se agrupan en etapas señalando la existencia de ciclos de auge y caída, en los que tienden a reeditarse las estructuras de la convivencia humana, con sus problemáticas y contradicciones, y a través de su desenvolvimiento se advierte el sentido: la familia mestiza, reflejo de la Sagrada Familia, -la familia original- comprimida bajo el yugo colonial, tiene su redención o reivindicación histórica en la familia popular chilena, en un nuevo tiempo presente, que emerge junto con el trabajo, la industria, el pensamiento y la educación.

El tiempo nuevo, que es el contemporáneo a la realización de la obra, no es una copia exacta del pasado indígena, el paraíso perdido, pues cada uno refleja su propia temporalidad. Sin embargo se advierte que ambos están marcados por un rol preponderante de lo femenino: en la sociedad indígena vemos cómo la vida comunitaria es responsabilidad de la mujer, mientras que en el presente lo femenino aparece en una versión mesiánica representada por la mujer colosal que aparece en el centro del mural.

Esta figura es efectivamente una forma de simbolizar la realización una promesa mesiánica en el presente: la nueva era que se inicia está marcada por el resurgimiento de lo femenino, como parte del equilibrio dualista universal. Como todo Mesías, profetiza un porvenir de salvación: el personaje señala precisamente la nueva era apuntando con su mano hacia el sol-reloj, símbolo que encarna simultáneamente el elemento fuego, el paso del tiempo, el movimiento y la renovación cósmica, cuya expresión humana es la familia popular y los cuatro personajes masculinos, que reflejan el cambio de actitud en los roles sexuales. De este modo el autor nos expresa su convicción mesiánica en la nueva sociedad que surgía contemporáneamente a la obra, que viene a reemplazar un pasado que es superado en sus rasgos negativos.

Si bien en esta obra apreciamos la utilización de recursos pictóricos y de lenguaje simbólico ya utilizados por los muralistas mexicanos, el pintor contextualiza su visión utópico-mesiánica en su propio hábitat: el mural recorre el pasado y presente de la región en que se desenvuelve, que desde el punto de vista social, económico e

histórico ofrece varias particularidades. Por una parte es la histórica región de la Frontera, donde se desarrolla la mayor parte del drama de la conquista española y todo tipo de intercambio cultural entre españoles e indígenas; por otro lado, es una región que desde fines del siglo XIX se convirtió en una zona rica en producción agrícola, forestal y ganadera, con un importante desarrollo urbano, industrial y minero en la costa. Ambos conjuntos de rasgos configuran en la región un espacio propicio para la utopía: del paraíso mapuche prehispánico a la tierra de la abundancia productiva y con un adecuado equilibrio urbano-rural.

5.3. Mural de la Editorial Universitaria.

José Venturelli.

Esta obra, realizada en 1954, se inscribe dentro del concepto del mural social, precisamente en el momento en que está por iniciarse la transición hacia la estética del mural político; en otras palabras, podría afirmarse que la estética planteada por su autor, José Venturelli, será la que precede o anticipa la que es característica del mural callejero, que combina su tratamiento gestualizante de la figura humana con mensajes ideológico-mesiánicos.

El mural está realizado en óleo sobre un sostén de madera, al estilo de los paneles desmontables que recomendaba Siqueiros. Posiblemente, se pensó en esta solución para facilitar su traslado o futuras modificaciones en la arquitectura interior del edificio, de manera que la pintura no está en contacto directo con el paño mural, aunque toma su forma cuadrangular y sus dimensiones: con 3 metros de alto por 4,60 metros de ancho, es uno de los murales de menor tamaño que hemos analizado.

Concebido expresamente para decorar una pared interior de la Editorial Universitaria, el mural se acomoda al abrigo de un espacio interior bien ventilado aunque con bastante luz, y se encuentra en buen estado de conservación. En la actualidad el suelo frente a la pared donde se encuentra está demarcado para su observación, pero ésta sólo puede ser parcial debido a los estantes y mesas con libros en exhibición que encimados al muro compiten con la apreciación de la obra.

Originalmente esta obra nació como un bosquejo para servir de ilustración en una de las ediciones del “Canto General” de Pablo Neruda, que el poeta había

solicitado al pintor. La composición, cuya escena principal evoca las figuras heroicas descritas en el extenso poema nerudiano, se convierte en un homenaje al mismo tiempo que es un tema pertinente para decorar una de las principales editoriales de la época.

En este mural la expresividad de la figura humana es la que proyecta el mensaje o discurso narrativo cuyo sistema de lenguaje es predominantemente simbólico: "...la historia se centra en acciones, dolores y gestos de la figura humana"⁵⁶⁹. Estructurada en tres planos, la narración comienza en el sector izquierdo, donde se agrupan las figuras del primer plano, para proyectarse luego en perspectiva de profundidad hacia el lado derecho de la obra, donde apreciamos con claridad los planos restantes del conjunto.

La figura central es una mujer de cuerpo entero; el dibujo "guevariano" de proporciones macizas con miembros poderosos y gruesos, destaca en esta figura femenina, revelando la influencia del maestro. La mujer encabeza un grupo humano en aparente avance, que el pintor logra transmitir estilizando las siluetas, animando las figuras como si estuviesen caminando en algún sentido, probablemente contra un viento imaginario; la pesadez del volumen en movimiento da la impresión de una avance masivo e imponente, contra fuerzas que se oponen, por ello hay esfuerzo y pesadez en este avanzar, lo que proporciona rasgos de monumentalidad épica a toda la obra.

La figura central resume una cantidad de significados; por una parte, puede asimilarse con el arquetipo de la mujer popular latinoamericana, de origen mestizo por sus rasgos físico-faciales –negros ojos grandes, piel morena- y por la sencillez de su vestimenta compuesta por una falda azul y una blusa roja: la elección de los colores tiene sentido simbólico manifiesto.

Básicamente a partir del contraste entre el rojo y el azul, que pertenecen a polos opuestos del espectro cromático, se infiere la idea de cosmos como una manifestación dualista. Vistos en abstracto, el rojo es color que "se considera agresivo, vital, cargado de energía, afín al *fuego* y sugiere tanto el amor como la lucha entre la vida y la muerte"⁵⁷⁰, mientras que el azul es "aquel que más se considera como

⁵⁶⁹ IVELIC, M. "El mural en Chile: lectura iconográfica". p. 16

⁵⁷⁰ BIEDERMANN, H. op. cit. p. 401

símbolo de todo lo espiritual...Es el color del cielo, asociado en a antiguo Egipto con Amón, dios del cielo⁵⁷¹. En el arte europeo del siglo XV puede verse, como en La Última Cena” de Leonardo Da Vinci, a Cristo vestido con una túnica de color rojo y un paño azul cruzado sobre los hombros; esta combinación estaría relacionada con el hecho de que “en el arte cristiano tradicional el rojo era el color de la sangre del sacrificio de Cristo y de los mártires, del amor fervoroso y de las llamas del Espíritu Santo⁵⁷² mientras que “Jesús enseñando a sus discípulos está representado con vestidura azul⁵⁷³. La idea de la unión de los opuestos como manifestación de lo divino-sobrenatural, es transversa a muchas creencias y religiones, y se asocia frecuentemente a los mitos de origen, al identificar al unión de los niveles o principios de la creación cósmica: el cielo-agua (azul) con la tierra-fuego (rojo); antecedentes de esta relación podemos encontrar remontados hasta la tradición egipcia, donde el color rojo significaba el color de la tierra fecundada por el Nilo, de donde procede el término “khem”, que representaba lo masculino, mientras que el negro, que se asimila con el azul, es el color de lo materno, el color de Nut (la diosa del cielo nocturno), matriz de donde proceden lo creado y los dioses solares en sus distintas encarnaciones: Ra (sol diurno), Harakhte (sol matutino) y Atum (sol del ocaso y nocturno).

La unión de los colores puede ser interpretada como signo de la presencia de un elemento sobrenatural-mesiánico: es el héroe, o heroína, que encarna el inicio de una nueva etapa, de un nuevo ciclo de muerte-resurrección; por tanto, el personaje central representa precisamente a un Mesías presentado como una mujer mestiza americana, de manera análoga a la figura colosal del mural de la Estación Concepción.

Desde el punto de vista histórico estas visiones sobre el protagonismo futuro de la mujer son aún audaces: la mujer en esta época está todavía integrándose a la vida pública del país. En este sentido, la obra se anticipa a toda una realidad sociológica en las décadas siguientes, cuando la mujer se incorpora masivamente al mundo del trabajo y se transforma en actor social tanto como eje de la familia popular. Pero el significado de este simbolismo excede lo sociológico: lo femenino es contemplado en cuanto estructura metafísica, presentada como sostén del avance no sólo de la

⁵⁷¹ Ídem. p. 55

⁵⁷² Ídem. p. 401

⁵⁷³ Ídem. p. 55

sociedad humana sino de todo el universo; la heroína de Venturelli adquiere una posición que evoca, aunque lejanamente, la postura cruciforme del Prometeo de Orozco, ejerciendo la función de la rueda que pone en movimiento lo creado.

Por su gesto es una mujer manifestando un llamado, una invitación: su rostro mira hacia atrás para convocar a quienes la secundan, lo que oblicuamente alude al espectador, mientras sus brazos parecen intentar mover, arrastra; uno de sus pies se apoya para sostener el cuerpo mientras el otro completa un paso hacia adelante. Como figura épico-mítica, la mujer es portadora de un mensaje mesiánico-utópico: “. Encarna el deseo de justicia y el anhelo de libertad”⁵⁷⁴. La pintura como tesis estético-social: la mujer, portadora del fuego o la luz como un Prometeo moderna, anuncia y representa la nueva sociedad por venir.

A sus espaldas se encuentran dos conjuntos que puede ser analizados separadamente: por una parte, los personajes secundarios en esta narración, que proporcionan un contexto de masividad social requerida para el mensaje de la obra: sus rostros grises dan cierto aire de anonimato, y sus gestos figuran adhesión y consecuencia con el camino trazado, que uno de ellos señala con su brazo; como ya hemos visto, la gestualidad es el principal elemento narrativo en esta obra.

En un plano más oculto se encuentran símbolos descritos como parte de ritos de iniciación en varias culturas: la escala, unión entre los mundos de “arriba y de abajo”, simboliza de alguna manera el proceso que debe pasar el héroe en su ascensión al cielo, o el Mesías en su derrotero a la gloria definitiva; al traspasar las pruebas de sufrimiento logra finalmente su trascendencia. Mircea Eliade afirma que “la escalera tiene un simbolismo extremadamente rico, sin dejar de ser perfectamente coherente: *figura plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro*; o bien desde un plano cosmológico, *que hace posible entre Cielo, Tierra e Infierno*. Por esto, la escalera y la ascensión desempeñan un papel considerable tanto en los ritos como en los mitos de iniciación”⁵⁷⁵.

La escala en el mural indica también un rito de paso: el héroe debe enfrentar el obstáculo, vencer al monstruo, imaginario o real que le impide su realización. En este

⁵⁷⁴ IVELIC; M. “El mural en Chile: lectura iconográfica”. p. 16

⁵⁷⁵ ELIADE, Mircea. “Imágenes y Símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso”. Madrid; Taurus Alfaguara, 1989b. p. 53

caso la prueba iniciática guarda relación con la llegada de invasor español, representado por una gran armadura que yace tumbada, dibujada en escorzo -como los gigantes caídos de De La Fuente en Concepción inspirados a su vez en Siqueiros-, sobre la cual se posiciona la escalera.

A nuestro modo de ver, se puede realizar sobre este símbolo una doble lectura: por una parte se puede interpretar como imagen del conquistador enemigo que doblega todas las etnias americanas; por otra parte, representa lo masculino en su fase negativa, encarnando la violencia y la opresión. Es, por tanto, un enemigo digno de vencer, la dura prueba a vencer por la heroína central, que integrada en esta lectura, no es sino una idealizada América indígena-mestiza, representante de los oprimidos y de los débiles cuya misión es vencer los resabios del colonialismo y de la imposición patriarcal para resucitar la cultura de los antepasados: “Hombres y mujeres se transforman en un muro impenetrable para sostener la defensa de sus ancestros”⁵⁷⁶.

Frente a los personajes descritos, sobre un páramo desolado que recuerda vivamente el desierto del norte chileno, un jinete indígena o mestizo sobre un caballo encabritado y una lanza-tridente en sus manos, señala el camino a recorrer, el derrotero mesiánico: es el hombre popular americano, contraparte complementaria del personaje central tomando las riendas de su destino y emprendiendo la conducción como líder de su pueblo hacia la liberación. Su gesto es un grito mesiánico, similar a sus antecedentes bíblicos: la tierra prometida, en este caso, es el vasto paisaje del norte chileno, muy significativo para el autor por su significado vivencial: “...fue la noche grande del desierto del norte o la soledad del mar y las islas, las calles al anochecer o la migración de la ballena, que todavía se veía cuando yo era muchacho, los que nos dieron la vastedad del mundo, la necesidad de mirarse las manos o arrojar con fuerza el corazón a una causa”⁵⁷⁷.

El desierto, como espacio simbólico-vivencial, encarna tanto la emoción subjetiva del autor como el llamado a seguir una determinada postura sociopolítica, y tiene el mismo valor de la experiencia de retiro iniciático que encontramos en sociedades tradicionales, y también representa el espacio mesiánico donde se desarrolla la prueba, donde la voluntad humana se enfrenta a su destino.

⁵⁷⁶ IVELIC; M. “El mural en Chile: lectura iconográfica”. p. 16

⁵⁷⁷ MANSILLA, L. A. op. cit. p.125

Estos rasgos narrativos identificados en la obra de Venturelli la aproximan semánticamente con los postulados de Vasconcelos; al fundir los símbolos de mesianismo religioso con la idea de una América esencialmente mestiza en su figura central, evoca de alguna manera la teoría sobre la predestinación de la “raza cósmica”. Sin embargo en este punto, la evolución histórico-social imprime su sello secular a la tesis del mecenazgo mexicano: el elegido ya no es un mestizo en su acepción “masculina”, como podría haber sido concebida por su autor en un medio ambiente que aún conservaba rasgos patriarcales como el de los años veinte, sino la mujer popular mestiza figurada por Venturelli, encarnación de las fuerzas sociales emergentes desde a post-guerra.

5.4. Homenaje a Gabriela Mistral.

Fernando Daza.

Este mural, realizado por Fernando Daza (1930) en 1971, es probablemente uno de las obras más masivamente conocidas en la ciudad de Santiago; emplazado en uno de los muros exteriores de un conjunto arquitectónico romanticista construido sobre la falda sur del Cerro Santa Lucía, está ubicado en una de las arterias más concurridas de la ciudad. Por este sólo hecho la obra merece plenamente el título de arte público en todas sus facetas, pues representa la apropiación más duradera, presente y definitiva de un espacio público para situar un espacio creacional pictórico.

El proyecto inicial sometido a concurso por la Municipalidad de Santiago consistía en la decoración de un paso bajo nivel en la Alameda. De acuerdo con el propio Fernando Daza, su proyecto contemplaba una visión sobre la historia de Chile que requería de dos años para su realización por lo que quedó fuera de participación.

A pesar de esta dificultad, el alcalde santiaguino de la época, Manuel Fernández, convocó de todos modos al artista para encargarle realizar un pintura en el muro expuesto del Cerro Santa Lucía; tras rechazar la idea de tomar como tema al estadista argentino de siglo XIX, Domingo Faustino Sarmiento, el concejo municipal cambió de opinión decidiendo que el mural se dedicaría a homenajear a Gabriel Mistral, y determinó un plazo muy breve para su ejecución: “El nuevo proyecto salió de la noche a la mañana. Lo dibujé en 15 días, lo revisé extendido en el Teatro Municipal,

para verlo y corregirlo a distancia”⁵⁷⁸.

La factura técnica también resulta original; se trata de pintura aplicada sobre piezas de cerámica refractaria, sometida a un tratamiento intensivo de calor para fijar y segregar el color en los hornos de la empresa Fanaloza, “que quemaban a 1.300 grados Celsius, temperatura a la cual se vaporizaban casi todos los colores fuertes, por lo que la obra quedo fundida en colores fríos”⁵⁷⁹. El resultado en apariencia es un paño de pintura continuo, pero en realidad es un mosaico, pues la pintura fue aplicada segmentadamente sobre planchetas de cerámica.

La técnica empleada está al servicio de las condiciones del emplazamiento, abierto y sometido a la acción erosiva de los elementos; en contraste con la tendencia dominante de la mural pasajero y propagandística de calle, esta pintura fue concebida para permanecer en el tiempo y traspasar la coyuntura, probablemente por la trascendencia cultural de su tema.

A primera vista la temática de la obra es la poetisa nacional, representada en su gesto característico, cabizbaja, seria, con el rostro ligeramente vuelto hacia el suelo y con los ojos cerrados, en una actitud que recuerda una meditación o instropección. A pesar de su porte monumental la figura tiene movimiento, pues parece desplazarse hacia la derecha como si flotase sobre la superficie: su vestido liso curvado hacia la izquierda contribuye a esa impresión. Hacia adelante la poetisa se rodea de un conjunto de niños desnudos que toman su mano, alusión directa a su labor como educadora y su sensibilidad literaria a la infancia desprotegida.

Todo el resto de la composición se somete a esta poderosa presencia; un mundo entero queda circunscrito entre su vestido y la capa, cuyos pliegues derivan en perfiles cúbicos dibujados en perspectiva, como si fuesen capas de tierra o cemento – doble condición natural y artificial de la materia-, y hacia arriba se convierten en un cielo que desciende luego como materia vegetal. Todo el conjunto tras la poetisa es un compuesto geométrico que semeja una mezcla del mundo de la naturaleza con la máquina y el trabajo humano; obreros en formación parecen salir de un sector de tubos, pistones, chimeneas y llaves, mientras que un campesino de gesto reflexivo se sienta con sus manos ocupadas en fibras o productos vegetales.

⁵⁷⁸ Fernando Daza en entrevista al sitio de Internet www.lamuralla.cl. En: <http://www.lamuralla.cl/?a=249>

⁵⁷⁹ Ídem.

Bajo el mundo manifestado de la superficie se sitúan las fuerzas subterráneas, también personajes femeninos yacentes de costado que representan el mundo mineral, alimento básico tanto de la industria como de la agricultura; ambas actividades, como en algunos murales precedentes tanto mexicanos como chilenos, se encuentran en un feliz equilibrio complementario, reconociéndose una alianza acrílica entre pasado y modernidad, fundamento de una realización utópica similar a las visiones de Rivera.

Todo este sector de la composición recuerda la máquina piramidal en perspectiva ascendente de González Camarena en "Presencia de América Latina"; un conjunto mitad metal, mitad vegetal, que representa la continuidad generativa entre la tierra y la máquina, vinculada con el paso del tiempo y la sucesión de los ciclos tanto naturales como humanos. Sin dificultad podemos concluir que en esta obra palpita una estrecha filiación semántica con las obras de Rivera, al asociar lo productivo con lo femenino y añadiendo además lo cultural, figurado por la propia poetisa y el libro que porta en su mano izquierda; los contenidos encarnados por Gabriela Mistral –que adquiere así las mismas connotaciones míticas de la Coalicue mexicana- son reforzados por la segunda parte de toda la escena, en que se representa el aspecto devoto del personaje nacional.

Como puede apreciarse en las líneas inferiores del vestido de Mistral, con sus tonalidades en azul, hay una continuidad o paralelismo con el fondo montañoso sobre la que se asienta la figura monumental de una mujer con marcados rasgos afro-mestizos. Con grandes volúmenes corporales y el rostro en la misma actitud contemplativa que la poetisa, este personaje representa simbólicamente la Madre Tierra en su acepción americana: tierra mestiza fruto de las relaciones de europeos, indígenas y esclavos africanos; la fila de niños ordenados etéreamente a partir del bebé sentado en las piernas de la mujer monumental, parece indicar que se trata de la "madre universal". Gabriela Mistral, como participando en un proceso ritual, avanza lentamente hacia el encuentro de estos personajes; diríase que en su actitud ceremonial revela una mezcla de conocimiento, experiencia y sabiduría cercana a la contemplación, bien figurada en sus ojos cerrados; la inocencia infantil, en contrapartida, es representada con rostros de ojos abiertos y anhelantes.

El encuentro entre la poetisa y la infancia nos resulta bien conocido en la biografía y en la obra de la creadora chilena, aunque menos difundido ha sido su rol

activo en la política cultural de José Vasconcelos en México durante los años de su período entre 1920 y 1924. Como recuerda Palma Guillén (nota), Gabriela Mistral, con un nombramiento como maestra, participó en los programas de alfabetización y recorrió las escuelas del país, donde “hablaba con los maestros, los veía trabajar; hacía para ellos pláticas y conferencias sobre el sentido de la enseñanza, sobre los fines que se perseguían en las nuevas escuelas, sobre el material escolar, sobre la enseñanza de la Geografía y de la Historia, sobre los libros auxiliares, sobre los libros para los niños y para los jóvenes, sobre el uso de las bibliotecas, sobre la cultura necesaria al maestro y a la mujer”⁵⁸⁰. Podría afirmarse que el mural de Daza es tributario de la doble vocación hispanoamericanista y educacional de la poetisa, y trata de conducir al espectador a un estado emocional o reflexivo en vez de a una lectura analítica; se trata de admirar las cualidades encarnadas por el personaje, de contemplar de una manera gráfica su aporte a la noción del espacio y la cultura latinoamericana como fuente de identidad, de bienestar y de progreso espiritual.

Concibiendo y situando la utopía en el mismo sujeto y espacio que los inspiradores del muralismo mexicano, Daza ofrece una alternativa a la representación de Venturelli: su heroína no es combativa como la del mural de Librería, sino una mujer intelectual con una actitud mística, que, por cierto, podemos asociar con lo iniciático en su versión introspectiva. No hay lucha física y social como camino hacia la redención, sino espiritual; el “centro del mundo”, el lugar de conexión entre cielo y tierra está figurado aquí con la “montaña sagrada”, símbolo equivalente a la escala y al “árbol del mundo” de los mitos cosmogónicos, semioculta tras la mujer americana y que parece alcanzar las formas nubosas que cubren la parte superior de la obra.

⁵⁸⁰ GUILLÉN DE NICOLAU, Palma. “Lecturas para mujeres. Gabriela Mistral (1922-1924)” (7° ed) México; Editorial Porrúa, 1988. En: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/palmaguillen.html>

5.5. Mural del Hospital del Trabajador.

Alejandro González.

Esta obra es el primer mural de gran formato proyectado y realizado por Alejandro González; por sus características corresponde al concepto de mural social que hemos delineado en este trabajo, pero contiene también rasgos traspasados desde la estética gráfica del mural callejero desarrollado por las brigadas en la década de los sesenta, de la cual González es también partícipe. Realizado en un muro del hall de Hospital del Trabajador en Santiago entre 1971 y 1973, era parte del proyecto concursable con que la Asociación Chilena de Seguridad deseaba decorar los espacios interiores de sus hospitales en construcción: “Este proyecto daba inicio a una serie de futuras intervenciones artísticas en distintas dependencias de la Asociación Chilena de Seguridad. En esa fecha, el Hospital del Trabajador de Santiago estaba en construcción y se anunciaba como el más avanzado en tecnología a nivel latinoamericano”⁵⁸¹.

A pesar de que el diseño original del proyecto corresponde a González, quien se adjudicó el concurso, la obra fue realizada en forma colectiva, con la colaboración de brigadistas de la BRP: “...las personas que colaboraron con la realización del mural eran simpatizantes de las Juventudes Comunistas con experiencia en diseño teatral”⁵⁸². Sin embargo “al firmar el trabajo, no se puso el nombre de las Brigadas Ramona Parra”⁵⁸³, por lo cual la obra puede considerarse básicamente como de autor.

A primera vista el mural semeja un complejo de figuras laberínticas en las que predomina la línea semicurva configurada por un trazado firme y grueso, al estilo de el mural callejero, que contribuye al volumen de los elementos representados. En el primer plano se sitúan las figuras humanas en diversas formas, posiciones y actitudes que dominan la escena, generando a lectura expresiva del mural; como en el mural de Venturelli, el cuerpo humano es el medio discursivo a través de su gestualidad.

El segundo plano de la obra está constituido más como un ámbito ambiente difuso, señalado por colores pálidos derivados del celeste, aplicado de tal forma que se

⁵⁸¹ CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p.165

⁵⁸² Ídem.

⁵⁸³ Ídem. p. 166

aprecia la dirección o curvatura de las pinceladas que unen las figuras entre sí como puentes de color, al mismo tiempo que les proporcionan una especie de matriz para albergarlas.

A pesar de que el conjunto no ofrece una estructura evidente, existe un orden horizontal, configurado por grupos que no se encuentran definidos por una relación de subordinación sino que están entrelazados entre sí por relaciones de filiación o parentesco, contenidos dentro de grandes celdas o esferas cromáticas; desde el sector derecho hacia el izquierdo del mural podemos apreciar una sucesión que representaría el territorio chileno en su extensión norte sur.

La figura humana cumple un rol de vehículo de expresión de significados simbólicos: podría afirmarse que es el recurso expresivo principal que usa los muralistas chilenos para transmitir sus mensajes; los cuerpos parecen intentar hablar desde la postura, del gesto activo o desde su silencio. En su aspecto externo la marcada de delineación de ojos, rostro y labios, recuerda vivamente a los personajes de Venturelli y de Siqueiros, lo que configura un uso o práctica iconizante de este recurso expresivo formal, lo que revela de alguna manera el proceso creativo del autor, emergido de la formación teórica académica, como alumno de la Escuela Experimental Artística, y del práctica de mural político de calle.

La tendencia a la narrativa, común a los muralistas, aprovecha a amplitud horizontal del muro para expresar su relato. En este caso la narración tiene dos sentidos: uno lineal que se advierte en la lectura de la obra como descripción alegórica de un territorio, y otro de carácter cíclico, en el que un mismo significado se reviste de distintas maneras para relatar una misma historia desde diversas ópticas.

La historia que quiere narrar trata nada menos de la representación del ciclo de los ciclos, al que podríamos caracterizar como la gestación, germinación o nacimiento, representados icónicamente a través de la pareja simbólica madre-hijo, o bien, a través de florecimiento o germinación vegetal, siempre relacionado con una figura humana o con lo terrestre, también utilizada para simbolizar este principio. La relación de recipiente- contenido se reitera en varias ocasiones; se puede apreciar como una figura contiene a otra, a partir de la idea del vientre materno que alberga al hijo. Para evidenciar o marcar esta relación el autor ha transparentado el interior de las figuras, de modo de hacer visible e principio germinal, el fruto, el hijo o el futuro por venir.

En éste énfasis podemos advertir la intención del autor de enviar, a través de un principio generativo universal, un mensaje al espectador: el mundo que está por venir, el hijo que está por nacer, es nada menos que el proyecto de nueva sociedad democrática y popular que la Unidad Popular intentaba construir desde el gobierno. que desde el vientre de figuras femeninas que recuerdan los arquetipos de “principio que hemos descrito para las obras anteriores

En este símil mitológico entre los procesos sociales y el principio reproductivo materno universal, se reconoce la presencia de la “madre universal de raíz americana” que ya hemos descrito para las obras anteriores. La monumentalidad está intrínsecamente asociada a la esta figura, como en los ejemplos anteriores, reforzada por lo macizo de sus cuerpos, sus líneas curvas y duras, la evidenciación de sus músculos y la exageración de manos y rasgos faciales; de manera similar a Rivera en sus composiciones de Chapingo, el autor busca a través de la impresión de monumentalidad señalar la “grandeza” del principio o del ser que representa: la naturaleza como principio madre origen de todas las cosas.

No obstante también es reconocible, en una segunda mirada, la ternura, sencillez y simplicidad que el pintor le atribuye a lo telúrico; sin duda, en el aspecto exterior de sus figuras femeninas se pueden identificar claramente los rasgos de la mujer popular americana, con todas facetas emocionales del mestizaje y su estrecha vinculación con la maternidad y con el colorido de la tierra de este continente.

Los colores del mural establecen una relación con los cuatro elementos básicos, asociados con la dualidad de los principios masculino-femenino y con los rasgos geográficos del paisaje de nuestro país: “La composición era una alusión a los cuatro elementos básicos y a la vida humana. Los bordes originales eran delimitados por la presencia del hombre y la mujer, donde el cuerpo femenino reflejaba toda la influencia del mural mexicano en la época, exaltando al zona inferior de a figura para predisponer a mirada del espectador en perspectiva ascendente”⁵⁸⁴.

En el sector izquierdo del mural el fuego es representado en los rojos anaranjados y amarillos del cuerpo de una musculosa figura humana de pie, que emblematisa al norte cálido; hacia el centro de mural una combinación de grises azulados figura la transparencia y levedad del aire –el viento de los valles centrales y

⁵⁸⁴ CASTILLO ESPINOZA, E. op. cit. p. 164

las cumbres nevadas de los Andes-; la fluidez del agua se aprecia en las trazas azuladas que brotan del vientre de una mujer gigantesca de pie; y finalmente, la tierra con una cubierta vegetal exuberante, como en los bosques sureños, en el sector derecho de mural: “La extensión definitiva se tradujo así en una doble referencia a la mujer y al hombre, donde además la lectura de izquierda a derecha se asoció a la geografía de Chile. El costado izquierdo del muro, situaba a un rostro inmerso en la vegetación espinosa de desierto, en un entorno de colores cálidos. El costado derecho citaba la vegetación exuberante del sur”⁵⁸⁵.

Los tonos oscuros se dedican al mundo subterráneo, que el pintor representa como un cuerpo o partes corporales yacentes. Lo que se encuentra dormido es una manera de simbolizar lo no-manifestado, el universo de los principios en potencia, como los minerales y las criaturas que habitan el subsuelo; es también hogar de los principios animales básicos de la ferocidad y la predación, aludiendo a la idea cíclica de muerte-creación. Este recurso representacional recurrente tiene una larga filiación que se remonta a los murales de Rivera en Detroit y se interna en Chile con González Camarena teniendo en esta obra un nuevo eco.

En síntesis el autor narra un recorrido geográfico por un paisaje con sus principios ocultos y manifiestos que definen un predominio del principio materno-femenino universal, base de la génesis social. En esta visión el paisaje chileno adquiere la característica de una utopía en sí, un “paraíso terrenal”, cuyo rasgo principal es la abundancia en germen, potencia, como si quisiera representar que es una tierra donde “todo está por hacer”. El maternizado paisaje natural chileno sirve para expresar el desarrollo de procesos histórico-sociales en marcha; la creciente preponderancia de la mujer en los sectores populares, donde la mujer es frecuentemente sostenedora de la unidad y continuidad familiar, es homenajeada en esta obra, que intenta de alguna manera hacer patente una visión del núcleo íntimo del ser nacional.

Es interesante constatar que este mural, inspirado en la estética más efímera del mural callejero, haya renunciado momentáneamente a lo temporal-coyuntural para internarse en terrenos de mayor peso significacional y aspirase a una permanencia más estable en el tiempo. En palabras del propio Alejandro González, “el mural

⁵⁸⁵ Ídem.

propuso una visión narrativa y realista, acorde al trabajo realizado por las brigadas en el espacio público, pero también cargado de imágenes que remitían a múltiples significados. Para ello, se buscó en este trabajo un sentido atemporal, ajeno a la coyuntura, que dejase a espectador las posibilidades de interpretación.”⁵⁸⁶.

La intención de encontrar un diálogo entre las distintas formas de expresión parietal estaba tanto en la mente de los muralistas jóvenes en aquella época, así como en algunos artistas plásticos, pero su evolución dependía en la medida en que los distintos actores pudiesen superar las exigencias de la poderosa coyuntura en que se encontraban, cuya breve duración y adverso desenlace no permitió en la práctica.

Esta superación, de haber podido desarrollarse, habría revelado en cierto modo la verdadera naturaleza del trabajo cultural de la breve etapa a que nos hemos referido, que se puede remontar de manera más amplia al sueño de rasgos utópicos que venía en marcha desde los años cuarenta, que buscaba esencialmente a través de la democratización pacífica un nivel más elevado de realización trascendente de la sociedad chilena. En el plano de mural esto habría significado dejar atrás la consigna o los rasgos de combatividad, como de alguna manera lo consigue esta obra: “Nos propusimos demostrar que nosotros éramos capaces de realizar algo distinto al trabajo callejero” y de cierta manera, el mural pudo ser el mejor reflejo de la utopía que animaba a los jóvenes brigadistas por entonces: “en él no había chimeneas humeantes, gente esforzada con martillos o el resabio del realismo socialista. Ello fue una de las cosas que sorprendió a quienes cuestionaron la elección de proyecto presentado por la brigada al concurso de la Asociación Chilena de Seguridad”⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Alejandro González respecto al mural del Hospital del Trabajador. En: CASTILLO ESPINOZA, E. op cit. p.164

⁵⁸⁷ Ídem.

BIBLIOGRAFIA CAPITULO III

Libros.

BELLANGE, Ebe. "El mural como reflejo de la realidad social en Chile". Santiago; LOM Ediciones, 1995. 127 p.

CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. "Puño y letra: movimiento social y comunicación grafica en Chile". (1ª edición) Santiago; Ocho Libros Editores, 2005 p.

DE RAMON.Armando. "Historia de Chile: Desde la invasión incaica hasta nuestros día (1500-2000)" . 4ª ed. Santiago; Catalonia, 2006. Páginas consultadas: Capítulo III. Pp. 115-181.

ECHEVERRÍA CANCINO, Albino. "Murales de la Octava Región". Chile; Ministerio de Educación Fondart, 2002. 100 p .

ECHEVERRÍA CANCINO, Albino. "Presencia de América Latina: apuntes para la historia de un mural". Concepción; Editorial Universidad de Concepción, 2005. 31 p.

ESLAVA, Ernesto. "Pintura mural, Escuela México de Chillán, 1943". Santiago; Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1943. 82 p.

HERNÁNDEZ, Baltazar. "Arte mural en Chillán" (ed. del autor). Chile, 1996. 60 p.

IVELIC, Milan; GALAZ, Gaspar. "La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981". Valparaíso; Universidad Católica de Valparaíso Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981. 395 p.

IVELIC; Milan. "El mural en Chile: lectura iconográfica" Calendario Colección Phillips Chile S:A., 1999.

MANSILLA, Luis Alberto. "Hoy es todavía: José Venturelli, una biografía". Santiago;

LOM ediciones, 2003. 130 p.

MOULIAN, Tomás. "Fracturas: De Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)". Santiago; LOM Ediciones, 2006. Páginas consultadas: 137-142

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. "Laureano Guevara y la Generación del 28" Catálogo Exposición de las obras en el Museo Nacional de Bellas Artes. Chile; Song Brothers Ed., 2008. Texto de Ricardo Bindis.

PINTO SANTA CRUZ, Aníbal. "Chile: un caso de desarrollo frustrado". Santiago; Editorial Universitaria Colección América Nuestra, 1959. 198 p.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. "Historia Contemporánea de Chile". Tomo II "Actores, identidad y movimiento". Santiago; LOM Ediciones Serie Historia, 1999. Páginas consultadas: Capítulos II y III pp. 65-131.

SAÚL, Ernesto. "Pintura social en Chile". Santiago; Editorial Quimantú Serie Nosotros los Chilenos, 1972. 96 p.

Obras de referencia.

BIEDERMANN, Hans. "Diccionario de símbolos". Barcelona; Ediciones Paidós, 1993.

CONSTITUCIÓN DE 1925. En:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01477397766036628654480/p0000001.htm#l_1

Artículos en sitios de internet.

CLEARY, Patricio. “Cómo nació la pintura mural política en Chile” (Artículo) En:
www.abacqnet.cl/imageneria/nacim1.htm

GONZÁLEZ, Alejandro. “El arte brigadista” (Artículo) En:
www.abacq.cl/imageneria/arte4.htm

GUILLÉN DE NICOLAU, Palma; “Lecturas para mujeres. Gabriela Mistral (1922-1924)”
(7º ed) Palma Guillén de México; Editorial Porrúa, 1988.
En: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/palماغuillen.html>

CONCLUSIONES

Al finalizar este trabajo nos queda, como sensación general, haber abierto camino en un terreno poco explorado, como si hubiésemos tropezado –en medio de un bosque- con un árbol de gran tamaño del cual sólo alcanzamos a observar las raíces aflorando desde el suelo. La historia del muralismo moderno representa sólo un breve proceso en el desarrollo del arte parietal, por lo tanto podemos esgrimir como primera conclusión que éste constituye sólo una instantánea en la extensa relación entre el ser humano creador, el espacio o ambiente que lo rodea y el vasto imaginario de la mentalidad colectiva de la que forma parte.

Contribuye a esta impresión la escasez de estudios relacionados con nuestro objeto, que reflejan, al menos en los contextos latinoamericano y chileno, la influencia dominante que ejercen en los ambientes académicos las tendencias plásticas de los centros de producción artística e intelectual de las regiones desarrolladas y la permeabilidad con que cuentan entre creadores como críticos. Por otro lado la inmersión del muralismo mexicano en un intenso contexto político ideológico desde los años treinta, sumada a su paradójica conversión en objeto mercantilizado de culto “pop” y en modelo oficial, erosionaron sus cualidades frente la crítica y las nuevas generaciones, que pronto abandonaron sus supuestos básicos. A contrapelo de la tendencia a la progresiva ruptura de la forma reinante en la mayor parte del mundo en la misma época, el muralismo mexicano quedó aislado como último baluarte de un desprestigiado figurativismo. La crisis del muralismo mexicano es visible en la década de 1950, cuando tras la muerte de dos de sus máximos exponentes, quedó a la deriva sólo sustentado por el tenaz Siqueiros y sus seguidores en otros países americanos.

Se suma a esta tendencia la desvalorización de lo público en general, y en particular como espacio para expresiones plásticas no-funcionales, producto del cambio de valores socioeconómicos propugnados por el paradigma neoliberal asociado a la globalización, que ha reforzado el status de lo privado frente a lo comunitario. La plástica, salvo excepciones, ya no busca salir a exteriores para buscar un contacto directo con los ciudadanos, quedando circunscrita al museo o alojándose en los ambientes seguros y lucrativos de las galerías de arte. El diseño publicitario con sus propuestas estetizantes ha ocupado entonces el espacio público, transformándolo en

una sección más del mercado económico.

Las superficies parietales han sido soporte milenario de manifestaciones representacionales humanas, desde el arte rupestre hasta los murales modernos. El muro arquitectónico en medios urbanos como soporte de la imaginería mítico-religiosa e histórica es una constante desde las civilizaciones de la Antigüedad, en las que el arte es expresión de la materialización o manifestación de la cosmovisión sagrada compartida por la estructura social: el mundo terrestre como reflejo del sobrenatural, donde el origen – la manifestación primigenia de lo eterno - se reactualiza periódicamente a través del rito y la creación humana de símbolos.

En otros términos la cosa en sí -la realidad sobrenatural o sagrada que es la única que merece status de verdadera entidad de acuerdo con la mentalidad generadora de mitos- , se hace patente a través de la obra de arte, ocultándose y revelándose al mismo tiempo a través del símbolo y su expresión textual en el relato mítico, canales preferentes que utiliza debido a sus cualidades sintéticas y analógicas.

Mito y símbolo actúan como soporte ideacional de lo sobrenatural, permitiendo fijar y transmitir significados asociados fundamentalmente a cúmulos de experiencias que de otra manera resultarían ininteligibles o intraducibles para en el lenguaje usual, traduciendo la experiencia cotidiana a una versión del mundo con sentido para la sujetos que la comparten. Estos perciben no sólo la porción racional de estos lenguajes, sino también su significación profunda o trascendental a través de la identificación emocional –la empatía- y la intuición.

De esta manera aspectos de la realidad existencial percibidos por los sujetos, como la vida, la muerte y el tiempo, se transforman en categorías susceptibles de ser representadas, compartidas, transmitidas y comprendidas a la luz de una cosmovisión que explica la génesis de la percepción misma, el sentido de la existencia y el significado de los ciclos de creación y destrucción en distintos niveles de la realidad.

El mito, como puente entre el imaginario y la realidad social, refleja la constante preocupación por conservar el contacto con el origen, fuente de revitalización cultural, de renovación espiritual o modelo de orden social; esta fe y voluntad de regreso al origen puede adquirir la forma reconocible de la utopía -tomando como modelo básico la utopía literaria del siglo XVI-, cuando contiene una concepción cíclica y un sentido

vitalista-productivo del mundo; en cambio, asume los rasgos del mesianismo cuando se enfoca en un sentido lineal del tiempo y adquiere la forma de un camino de sacrificios con un final de redención. En ambas tendencias, se manifiesta el deseo utópico básico, que es una aspiración a la realización de lo justo como valor general y fundamental.

En la estructura social de la Edad moderna la utopía aparece vinculada con la burguesía, mientras que el mesianismo aparece asociada con las esperanzas de los grupos más desposeídos, sea del proletariado urbano o rural. Desde el punto de vista del psicoanálisis jungiano, la utopía representa las tendencias del ánima –parte femenina y pasiva de la psique- que busca recogerse dentro de lo materno, mientras el milenarismo representa al ánimo, la activa irrupción de lo masculino centrada en la figura del padre y la promesa de la liberación. En ambas posibilidades, el tema central es el regreso al misterio del origen, en un cosmos básicamente concebido como construido por la interacción de la dualidad.

La necesidad permanente de tender puentes entre pasado y presente se manifiesta con cierta periodicidad en el discontinuo desarrollo del arte mural, asociado regularmente con la tendencia a lo urbano, lo público, lo social y lo pedagógico. Al parecer, la idea que subyace a estas manifestaciones es representar visualmente las inquietudes culturales y las cosmovisiones comunes, en las que lo individual particular yace bajo la superioridad de lo gregario general, en función de la supervivencia de lo comunitario; el arte público monumental de las ciudades egipcias o griegas son expresiones del imaginario colectivo, al igual que la pintura mural medieval. En la versión humanista-mesiánica de la ciudad utópica de Campanella en el siglo XVII, el arte está al servicio de un proyecto ideal de sociedad construida a partir de la visión que en dicha época se tiene sobre un mitologizado pasado clásico, en el cual la pintura mural es un medio pedagógico y moralizador de las masas, en un intento de fijar y compilar la totalidad del conocimiento disponible, anticipándose al enciclopedismo ilustrado.

El arte mural parece realizar un verdadero salto a la época contemporánea surgiendo en el México revolucionario de los años veinte, donde encuentra variadas condiciones: espacio físico, contexto social y político, antecedentes étnicos, culturales

e históricos, sustento filosófico e institucional, y a un grupo de artistas jóvenes e idealistas dirigidos por un visionario imbuido en las corrientes anarco-socialistas de fines del siglo XIX. Allí experimenta un nuevo “renacimiento”, en cuya génesis observamos la heterogénea, ecléctica y singular mezcla de elementos estéticos, ideológicos y cosmovisionales que se plasman en el proyecto original impulsado por el Dr. Atl, sus discípulos y José Vasconcelos. En su primera etapa se acentuó su carácter fundacional, centrándose precisamente en temas relacionados con la cosmogonía y los mitos de origen, dándole una connotación mítico-ritual al proceso revolucionario que se vivía en México desde 1910.

El movimiento se basa principalmente en una concepción del arte en función de lo social, de lo público, donde los elementos formales tienden a la figuración simbólica con un claro sentido pedagógico. El uso de los símbolos y de los mitos, como expresión de una forma de entender el mundo que puede ser caracterizada como mentalidad colectiva, es una sobrevivencia de lenguajes y significados asociados formas al pensamiento de las sociedades tradicionales. Este lenguaje facilita la articulación, comprensión y transmisión de un mensaje dirigido al espectador común, permitiendo el afloramiento del imaginario mitológico contenido en la memoria colectiva, a través de símbolos que puede no reconocer o interpretar racionalmente, pero con los cuales puede desarrollar una comunicación afectiva.

El modo de pensar mitológico es esencialmente opuesto en su visión del tiempo a la perspectiva historicista occidental, en la cual interesa el registro objetivo de hechos sometidos al análisis e interrelación racional del especialista, mientras q en la mentalidad creadora de mitos la inteligibilidad del mundo es dada por su relación jerárquica con lo sobrenatural. Los hechos se ajustan a arquetipos constantes y repetitivos, que demuestran la circularidad del movimiento del tiempo. A partir de esta distinción podemos caracterizar dos formas definidas de construir texto, relato o narración: el que encarnan los mitos y el que configura la historia. El mural mexicano, si bien integra en parte ambos tipos de lenguaje, estructura su mensaje a través de los arquetipos simbólico-míticos, que reflejan la manera de sus autores de interpretar los acontecimientos de la historia mexicana de la Conquista, el pasado colonial, el pasado reciente o el presente revolucionario. La adopción de este lenguaje obedece a una

opción consciente de los artistas, así como también formaba parte de los postulados de su mecenas; ambos buscaron, para su objetivo, formas en el arte de las sociedades tradicionales para modelar su proyecto.

En coherencia con lo anterior, en el mural mexicano convergen la herencia de la pintura colonial mexicana, la tradición de los talleres locales de grabado popular y las tendencias del arte moderno de principios del siglo XX, que precisamente inauguraron una actitud nueva frente a esas formas de arte. Esta tendencia fue paralela a una Academia identificada al estilo neoclásico y sostenido en el gusto de una oligarquía predominante en un país que conservó en su sociedad fuertes rasgos estructurales de tipo colonial. Contra este predominio el muralismo se planteó como ruptura estética, dentro del marco del proceso revolucionario como político-social en que se desarrolló.

Este proceso ofrece singularidades notables que lo diferencian de otras revoluciones del siglo XX. Su carácter de revuelta popular, su carencia de ideología, la recuperación del pasado colonial como respuesta al experimento darwinista del siglo XIX, mezclada con un progresismo liberal, místico y desarrollista, proporcionaron un ambiente sin dogmas, en que reivindicaciones disímiles coexistieron, al menos por un breve periodo, en armonía. Ello permitió que en los primeros murales se desarrollara un lenguaje cosmogónico-simbólico a expensas de las necesidades coyunturales de la propia Revolución, que se convirtió en la matriz textual que caracterizó al muralismo; de esta manera, el muralismo mexicano pudo inscribirse claramente en una línea de continuidad con respecto a sus antecedentes históricos en relación a la forma de entender el mundo y el lenguaje plástico que adoptó.

Debido a esta cualidad resulta explicable –a la vez que notable- la relación indirecta y diacrónica del mural mexicano moderno con el mural prehispánico mesoamericano. La forma de relatar los mitos de origen de las sociedades maya o teotihuacana, expresión de su visión del tiempo y de la historia, es similar a la que encontramos en la pintura de Rivera, Orozco y Siqueiros, semejanza a partir de la cual es posible concebir sus murales básicamente como textos o narraciones arquetípicas relatadas mediante el uso de símbolos míticos. Aunque la preocupación por abordar la historia obedeció a una necesidad cultural y política –delinear la identidad histórico-nacional del pueblo mexicano- (necesidad que además fue estimulada por la propia

Revolución), la forma narrativa que adoptó el mural es una conexión análoga con el pasado local prehispánico, a pesar de que no existe una continuidad o un contacto demostrable entre lo moderno y lo precolombino, debido precisamente a la radical ruptura de la tradición indígena por la Conquista. De modo que esta conexión podría explicarse fundamentalmente como parte de un fenómeno de persistencia de la mentalidad colectiva, extrapolación de una forma indígena (cíclica y arquetípica) de entender, relatar y representar el tiempo y los acontecimientos.

Esta explicación no excluye los elementos y factores contemporáneos visibles en el muralismo; sin embargo, constatamos que constituyen lenguajes superpuestos a esta matriz básica que esencialmente es una forma "mexicana" de representación y narración. Así entonces, podemos encontrar insistentemente en la pintura de Rivera el motivo simbólico mesoamericano hollín, que representa el tiempo y los ciclos de vida y muerte, o también la svástica indoeuropea, como en el trágico Prometeo de Orozco, caracterizando una visión interpretativa sobre el pasado histórico o de la coyuntura presente. En algunos ejemplos, como en los murales de Orozco en el Hospicio Cabañas, una descripción crítica del modernismo asimila elementos mecánicos del presente como manifestaciones de categorías metafísicas universales, asignándoles una cualidad sobrenatural y, en este caso, deletérea. La máquina-Coatlicue de Rivera o la cruz en movimiento de la Catarsis de Orozco, son también ejemplos suficientemente ilustrativos de esta interrelación de lenguajes que dan origen a comentarios simbólicos dirigidos al espectador con una evidente intencionalidad crítica o complaciente; por lo mismo, resulta fundamental el dato figurativo, que resulte reconocible para las mayorías, lo cual explica la resistencia a incorporar la estética cubista o la influencia de otras escuelas de ruptura de la forma en el muralismo mexicano hasta los años cincuenta, con la excepción de algunas obras de Siqueiros y la última etapa de Orozco.

En toda la producción muralista el pasado primigenio, el mundo de los orígenes es invariablemente considerado fuente de valores, pureza, redención o renovación; es el mundo de las primeras manifestaciones, donde todo acontece de acuerdo a un perfecto plan cósmico; en este sentido podemos afirmar que son expresiones básicas del deseo utópico de justicia universal, que tiene su contraparte en las representaciones de la destrucción de ese paraíso original, - es decir, en las

antiutopías; las divergencias y las tendencias entre los muralistas surgen cuando hay que asignar estos arquetipos a una u otra etapa histórica, a personajes específicos o a un modelo contemporáneo de sociedad. Así, mientras Rivera ensalza la Revolución mexicana, Orozco resalta su carácter creativo-destructivo; cuando Rivera considera el pasado prehispánico como el paraíso original en versión americana y la Conquista como la destrucción de ese paraíso por antihéroes como Cortés y la civilización europea, Orozco en cambio, concibe la condición humana atada un movimiento circular y fatalista, que lleva al ser humano sucesivamente de una liberación a una esclavitud, sea en el pasado mesoamericano o en los tiempos modernos.

Es en este nivel de interpretación donde encontramos la filiación utopista o mesiánica de los artistas y sus obras, relacionada con sus visiones críticas sobre el pasado y el presente. Para Rivera el mundo natural es esencialmente el utópico reino maternal de la abundancia, en que las representaciones de la Madre universal reflejan la cualidad protectora y nutritiva de la Tierra tratada por la mano firme de una revolución agraria. Al mismo tiempo se insinúan en sus héroes revolucionarios la posibilidad mesiánica de alcanzar la sociedad perfecta de una vez y para siempre, por medio de la revolución agraria o del socialismo.

Más directa es la relación de Siqueiros con un mesianismo en su vertiente ideológica, y socialista, como moderna forma de redención de las masas oprimidas; superadas la religión e incluso el orden republicano por el ascenso del fascismo, es la sociedad socialista o la nueva democracia popular la respuesta para satisfacer espera milenaria del pueblo subyugado y eliminar las injusticias que padece. Escéptica, en contraste, es la visión de Orozco, quien desconfía profundamente de los paraísos ideológicos tanto como sospecha de las religiones y de las promesas pasadas y futuras de liberación, en las que sólo intuye nuevas servidumbres. Su punto de vista pesimista parece redimirse sólo con la esperanza mesiánica cristiana, la promesa redentora de un cristianismo primitivo, que es más bien un proceso místico en que lo que debe transformarse es el interior del ser humano, precediendo en décadas a las tendencias espiritualistas de la era post-industrial.

En el universo imaginario de Orozco, a diferencia de Rivera o Siqueiros, no hay espacio para deificar la historia ni a héroes históricos reconocibles, aunque sí para denunciar villanos, respondiendo también a la elaboración de estereotipos

maniqueístas propia de los relatos míticos. Sus héroes son líderes espirituales tan genéricos como anónimos: el Cristo bizantino y sacrificial rompiendo su cruz en Darmouth, el maestro arquitecto o el prohombre místico-iniciático de las cúpulas de Guadalajara y el Hospicio Cabañas, son más bien arquetipos de salvadores mesiánico-iniciáticos que líderes sociales históricos.

En nuestro país la pintura mural apareció como consecuencia de la transculturización del mural mexicano, en gran medida producto de la actividad política de Siqueiros desde los años treinta, quien se convirtió en difusor de las tesis sobre el arte público y el compromiso social del artista que en México enunció el Dr. Atl. Siqueiros contextualizó estas ideas originales en el marco del internacionalismo proletario, y se dedicó a expandir tanto su obra como sus postulados principalmente en Estados Unidos, Argentina, Uruguay y Chile.

Si bien en nuestro país existían algunos escasos ejemplos de pintura mural durante la Colonia y a principios del siglo XX, lo cierto es que no existía una tradición local de pintura mural. El “mural social” chileno del siglo XX no aparece sino hasta la realización de “Muerte al invasor”, la obra realizada por Siqueiros en Chillán como parte del encargo del gobierno chileno en el marco de la solidaridad del gobierno mexicano con el chileno por las consecuencias del terremoto de Chillán.

Esta aseveración, sin embargo, no implica negar la presencia de la pintura mural en nuestro país anterior a este hecho; en la Escuela de Bellas Artes se había creado antes de la visita de Siqueiros un taller de pintura mural con un reducido número de seguidores, entre quienes podemos constatar no sólo un interés técnico o formal, sino también las aspiraciones utopistas de una clase media y una clase obrera ilustrada en ascenso. Aunque Chile estaba lejos de experimentar una revolución de las características de la mexicana, el país venía emergiendo de una fuerte crisis social marcada por el ascenso de la clase trabajadora organizada desde fines del siglo XIX y de una clase media emergente, que en los años veinte indujo a los grupos sociales dominantes a reformar el sistema político y jurídico para dar respuesta a sus demandas, impidiendo una ruptura radical como la que experimentó México una década antes.

En ese contexto histórico se había producido durante la dictadura de Ibáñez

una movilización estudiantil que en el caso particular de la enseñanza artística culminó en la aplicación de una política de fuerza que significó el cierre temporal de la Escuela de Bellas Artes. Entre la generación de artistas resultantes de esa medida, Laureano Guevara es el más significativo por ser quien dio vida al taller de pintura mural.

Mientras en los años treinta en México las inestabilidades de la Revolución impactaban al movimiento muralista y marcaban su orientación política, en nuestro país se criaba una generación de artistas jóvenes con inquietudes sociales que encontraron en la pintura mural una posible estética para representar su versión del artista y del medio social. Ese fue el terreno en que fructificó la influencia de Siqueiros y de su obra en Chillán, al que también contribuyó la afinidad de la política educacional del primer gobierno del Frente Popular tanto con el régimen de Lázaro Cárdenas en México como con el muralismo en específico, imagen ya oficial de la Revolución. Aunque esta afinidad se tradujo en una primera oleada de encargos de obras murales, en la que participaron con entusiasmo la generación de muralistas discípulos de Guevara – Gregorio de la Fuente, Fernando Marcos, Osvaldo Godoy y José Venturelli-, el idilio con el apoyo estatal fue breve, pues en lo sucesivo los muralistas tendrían que esforzarse personalmente por abrir unos cuantos espacios para su movimiento.

Siqueiros trajo a nuestro país su propia versión de la estética muralista mexicana, con las discrepancias que habían acontecido en los años treinta en su país de origen, tras la difusión en los Estados Unidos, su conversión en curiosidad cultural y en imagen oficial de la Revolución, además de sus preocupaciones por la historia y la identidad. Estas inquietudes se traspasaron a los primeros muralistas nacionales, como es evidente en el caso de Gregorio de la Fuente, quien en su obra de Concepción reproduce el intento de Rivera en el Palacio Nacional de México de representar una versión comprimida de la historia nacional. También incorpora el lenguaje simbólico para representar figurativamente ideas abstractas como el tiempo, utilizando, sin embargo, de una manera menos crítica que Rivera, los arquetipos del héroe y sus enemigos, acercándose más –en ese sentido- a la visión del pasado colonial de Orozco.

La continuidad del trabajo de los muralistas nacionales se refleja también en la adopción de la figura humana de grandes volúmenes y los planos en escorzo que caracterizan sobretodo a Siqueiros, herencia a su vez del Dr. Atl. Sin embargo, el rasgo

de continuidad más importante, desde el punto de vista de este trabajo, entre el estilo mexicano y la muralística chilena es la tendencia a asumir el lenguaje narrativo mítico con elementos figurativo-simbólicos, a través de los cuales las interpretaciones sobre lo contingente serían más comprensibles para el espectador, En este sentido cabe destacar que los artistas chilenos (incluido el propio Laureano Guevara, a p pesar de su adhesión al muralismo más como técnica que como movimiento) percibieron rápidamente la vocación social del estilo muralista mexicano, que sus seguidores nacionales mantuvieron.

La mayoría de los pintores muralistas chilenos se acercaron al muralismo en función de las inquietudes que movilizaban a la sociedad chilena desde principios del siglo XX, y que habían materializado algunos importantes cambios sociales y políticos. En este sentido, podemos afirmar que el mural en Chile sirvió de expresión del deseo utópico –la búsqueda de democracia y justicia social- que movilizaba a buena parte de la sociedad chilena de la época; en este sentido es una verdadera “estética de la utopía social”. Algunos de ellos canalizaron también su idealismo de manera militante, como José Venturelli, tal vez el más cercano seguidor de Siqueiros.

Hasta los años cincuenta son más notorias las continuidades que las innovaciones en el mural nacional con respecto al referente mexicano; desde las realizaciones de Marcos en los años cuarenta hasta los murales de Venturelli, podemos observar que no hay una búsqueda de un camino propio, sino más bien una adaptación de los motivos y estilos mexicanos a la “mano” nacional. En este punto se hace manifiesto que el entusiasmo inicial que rodeó al “mural social” chileno, no encontró una respuesta institucional similar a la mexicana en cuanto a medios, recursos y sobretodo, muros o espacios arquitectónicos donde desenvolverse, condición que también se relacionaba con la actitud refractaria del ambiente académico y artístico chileno, en el cual el mural despertaba críticas adversas y desconfianzas por su carácter extra-estético.

Las dificultades y resistencias que encontró el mural social en nuestro país explican la relativamente escasa producción de murales hasta mediados de siglo, así como lo incipiente de la investigación de las fuentes de formas estéticas de los pueblos originarios o las de la gráfica popular, que tenía manifestaciones singulares desde la

Lira Popular en el siglo XIX. Es recién a partir de los años sesenta, en el contexto de las intensas y trascendentales campañas políticas de la izquierda en la década, que aparece una nueva forma de mural masivo, que sólo en un principio mantuvo la conexión con el mural social de los cuarenta para derivar a formas gráficas más simples, ligadas al diseño gráfico publicitario y al grabado.

En estos murales, iniciados en la campaña presidencial de Salvador Allende en 1964 y que alcanzan su apogeo en el trabajo en las brigadas muralistas de la campaña de la Unidad Popular, los símbolos se reduce al valor semántico más restringido de los íconos, merced de la repetición para servir como medio de mensajes más políticos, contingentes y urgentes en el corto plazo. En este proceso es evidente la adaptación de los referentes murales a las necesidades circunstanciales del proceso chileno, así como la búsqueda de una estética propia a través de versiones nacionales del arte pop y del diseño gráfico, derivando en la exploración de tipografías innovadoras, íconos de valor identitario y de la transmisión mensajes comunicacionales en otros soportes, como el afiche o cartel.

A pesar de este proceso, el mural social experimenta un breve repunte durante la también breve vía chilena al socialismo, al principio de la cual algunos actores artistas del muralismo de brigada intentaron acercarse nuevamente al modelo de mural social en que se inspiraron los primeros trabajos del año 1964. Es el caso de la obra de Alejandro "Mono" González en el Hospital de Trabajador, uno de los trabajos colectivos más notables que pudimos analizar. Este movimiento "retrogrado", -si se quiere, por la apelación al pasado-, fue posibilitado por la percepción de consolidación entre los protagonistas del mundo combativo de las brigadas en el primer año del gobierno de Allende, pero sólo tuvo una muy breve oportunidad hasta el comienzo de la crisis de 1972 y la ruptura final del paradigma republicano-democrático con el golpe militar un año después.

A pesar de que el imaginario simbólico del mural chileno no se sumerge con facilidad en las visiones prehispánicas ni en las estéticas indígenas como sí lo hace exhaustivamente Rivera (y posteriores pintores mexicanos como Rufino Tamayo), posee un repertorio nada despreciable de símbolos que apelan al mito de un modo más genérico. No se encuentran las grandilocuentes alusiones a mitos clásicos ni las grandiosas visiones precolombinas, pero sí la cosmogonía se hace presente a través

de estilos modernistas, probable resultado de la influencia de Siqueiros en la muralística nacional. Resalta, por ejemplo, la visión que exhibe la sección final del mural de De la Fuente en Concepción, donde aparece un sol-reloj, engranada síntesis de los símbolos del tiempo, fuego, luz y creación que el artista representa como una nueva era asociada al surgimiento de la industria en medio del bucolismo agrícola de una región del país convocada a ser ejemplo de una nueva sociedad, promesa iniciada con el triunfo del Frente Popular. Esta nueva sociedad es señalada por una mujer colosal de aspecto mítico o sobrenatural, símbolo manifiesto de creación, utopía y humanidad.

También encontramos a la mujer en la composición de Venturelli, señalando el emergente protagonismo de la mujer popular americana en los sesenta; aquí aparece convertida en la Mesías-iniciada guiando al pueblo elegido en su camino hacia la liberación definitiva. En el caso de Venturelli, la utopía es el socialismo en una versión latinoamericanista que en su momento encarnará el Che Guevara. La mujer mestiza de Venturelli, base de la familia popular, es el símbolo clave del camino mesiánico; asumiendo la tesis de la raza cósmica de Vasconcelos, pero cambiando el género del héroe mesiánico y adaptando su alcance a un contexto local, Venturelli creó una imagen muy susceptible de convertirse en icono en el imaginario por su uso en el contexto de las tensiones de la época.

En ambos ejemplos, lo femenino es el alfa y el omega, señalando simultáneamente el mundo de los orígenes como el camino hacia la futura sociedad, anunciando cambios que sociales que, irónicamente, se han consolidado en el contexto de la triunfante sociedad globalizada, la que ha declarado la muerte definitiva de las utopías.

Es interesante constatar la predilección del mural chileno por la transformación de los símbolos en figuras icónicas, mediante la simplificación y estilización de la forma y su reiteración constante en contextos de identidad y mensajes gráfico- textuales de breve duración.

La imagen de Venturelli –o más probablemente la también mesiánica mujer de Siqueiros en el mural “Nueva democracia”, donde la República es –como en el célebre cuadro de Delacroix- una mujer maciza con gorro frigio rompiendo sus cadenas en un acto de dolor mientras apunta sus brazos gruesos hacia una perspectiva fuera del

cuadro, irá transformándose hasta convertirse en un conocido ícono típico del mural de brigada a principios de los sesenta. A pesar de la transformación, la idea básica permanece: la mujer como portadora de la “buena nueva”, el anuncio del surgimiento de un nuevo mundo donde los conceptos revolución y sociedad tienen un claro sesgo femenino.

Es singular que este motivo haya permanecido en el mural de batalla política, mientras que en el mural social de la misma época, como la obra de González en el Hospital del Trabajador—una verdadera re-estetización del mural callejero— la mujer se despoja de sus rasgos combativos y adquiere una forma fundamentalmente maternal y terrestre, significado que se repite en las formas, el trazo y el color.

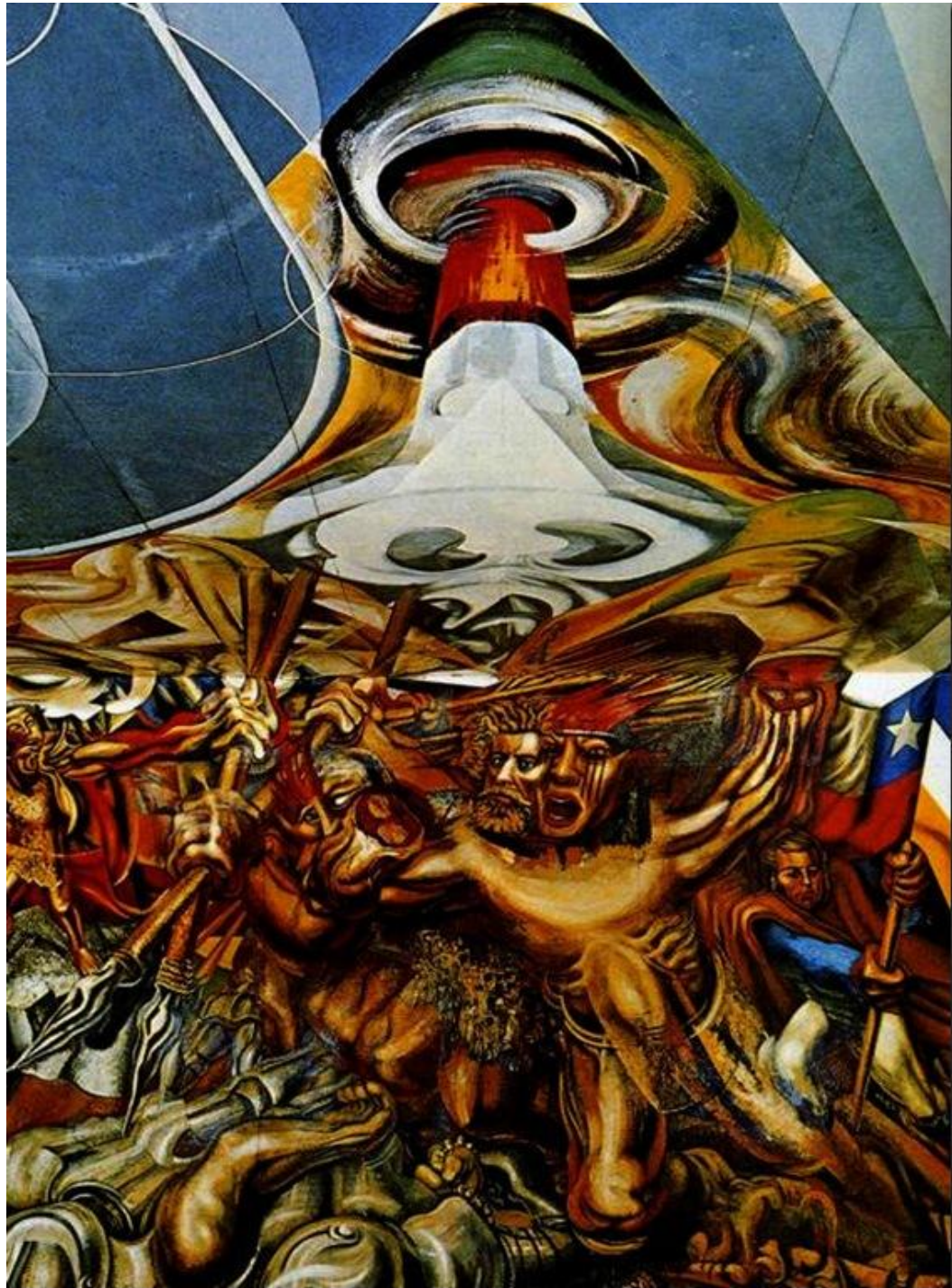
Finalmente el extemporáneo mural de Fernando Daza en pleno centro de Santiago, surgido en curiosas circunstancias, es una especie de epílogo de la pintura social así como síntesis de algunos rasgos del período analizado; la única mujer chilena premio Nobel, avanzando hacia el secreto profundo de la América terrestre, fuente de riqueza generativa y tierra de futura promisión representada en una infancia recuperada, es el paradigma de una época que vio en la estructuración de una nueva relación entre el Estado, la sociedad y la cultura, la posibilidad de realización del deseo utópico de justicia aquí y ahora. Un sueño, que en su versión plástica, nació en los talleres de un grupo de artistas en México, apoyados por un visionario ministro de la Revolución mexicana, entre cuyos principales colaboradores extranjeros estuvo precisamente, la primera poetisa nacional. De una manera especial, este mural contiene un homenaje a las raíces de esa elipsis que representa el siglo XX chileno, tal vez la época más “republicana” de nuestro desarrollo como República, además de una nota nostálgico con respecto a la solidaridad entre pueblos pertenecientes al mismo universo cultural que encuentra en México y Chile sus extremos norte y sur, de acuerdo a la visión de los idealistas pensadores latinoamericanos de la década del veinte.

Anexos

Anexo 1

Mural de la Escuela México de Chillán. (fragmento)

David Alfaro Siqueiros



Anexo 2

Mural de la Estación de Concepción de Ferrocarriles del Estado (fragmento).

Gregorio de la Fuente.



Anexo 3

Mural de la Editorial Universitaria (fragmento).

José Venturelli



Anexo 4

Mural Homenaje a Gabriela Mistral. (fragmento)

Fernando Daza



Anexo 5

Mural del Hospital del Trabajador de Santiago. (fragmento)

Alejandro González.

