

MURALISMO MEXICANO:

arte público / identidad / memoria colectiva

Claudia Mandel

Docente en diversas universidades del país. Directora de la Galería de Arte Amón.

RESUMEN

Este ensayo analiza el movimiento del muralismo mexicano desde la perspectiva de arte público, que contribuye a la construcción de la identidad y la memoria colectiva. Para ello, se estudia el caso del movimiento muralista durante las tres primeras décadas del siglo XX, –ya que es un buen ejemplo para comprender de qué manera se configura la conciencia nacional– la cual transmite los legados de su historia y cómo a partir de allí, se favorece la construcción de la memoria colectiva, es decir, aquellos recuerdos que comparte un grupo, que circulan en su seno y que conforman su identidad. El muralismo trabaja frente al riesgo de que se pierdan memorias populares, reactivando procesos de reconstrucción de identidades grupales basadas en la recuperación del pasado histórico nacional y sus tradiciones.

Palabras clave: Muralismo mexicano • Arte público • Identidad • Conciencia nacional • Memoria colectiva.

ABSTRACT

This essay analyzes the Mexican muralist movement from the perspective of public art that contributes to construction of the identity and the collective memory. For it, we study the muralist movement case during the three first decades of century XX, since it is a good example to understand how the national conscience is formed transmitting the legacies of its history and how from there, favors the construction of the collective memory, that is to say, those memories that a group shares, that circulates in their sine and which they conform its identity. The muralism works, as opposed to the risk of which popular memories are lost, reactivating processes of reconstruction of group identities based on the recovery of the past historical national and its traditions.

Key Words: Mexican muralism • Public art • Identity • National conscience • Collective memory.

Introducción

El arte como proceso social y comunicacional configura la sensibilidad e imaginarios del pueblo, asentando y transmitiendo, entre otros medios, la historia de los que han vivido y han hecho la historia de los pueblos. Es así, como el conocimiento de esta parte de la historia de la cultura, junto al de la historia económica y política, es fundamental para comprender quiénes somos y cómo hemos llegado hasta aquí.

El imaginario social se expresa por medio de ideologías y utopías y, también, por símbolos, alegorías, rituales, mitos y prácticas socioculturales (monumentos, conmemoraciones, museos, obras de arte, etc.), elementos que plasman visiones del mundo, modelan conductas y formas de vida.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el movimiento del muralismo mexicano desde la perspectiva de arte público, que contribuye a la construcción de la identidad y la memoria colectiva. Para ello, se analizará el caso del movimiento muralista durante las tres primeras décadas del siglo XX, ya que es un buen ejemplo para comprender de qué manera se configura la conciencia nacional que transmite los legados de su historia y cómo, a partir de allí, se favorece la construcción de la memoria colectiva, es decir, aquellos recuerdos que comparte un grupo, que circulan en su seno y que conforman su identidad. El muralismo trabaja, frente al riesgo de que se pierdan memorias populares, reactivando procesos de reconstrucción de identidades grupales basadas en la recuperación del pasado histórico nacional y sus tradiciones.

Después de la Revolución de 1910, se impone en México la necesidad modernizar el país y de construir una identidad cultural nacional. En 1920, José Vasconcelos asume como rector de la Universidad, durante el interinato de Adolfo de la Huerta. En su discurso inicial expresó: *"Llego a este montón de ruinas de lo que antes fuera un ministerio, que comenzaba a encauzar la educación pública por los senderos de la cultura moderna"*¹.

Álvaro Obregón (1920-1924), ya como gobernante con fuerte apoyo obrero, intentó recuperar la estabilidad mediante la implantación de reformas sociales, en donde la educación ocupaba un puesto relevante.

Durante este período, Vasconcelos definió el primer programa cultural del Estado postrevolucionario, que marcaría las pautas legales, administrativas, institucionales e ideológicas de los sucesivos gobiernos. Su plan educativo se inspiró en propuestas de revolucionarios soviéticos, tales como Anatoli Lunachersky y Máximo Gorki, quienes impulsaron el desarrollo de un arte público y más de un 20% del presupuesto nacional se destinó a la educación y a la cultura. Vasconcelos retomó la iniciativa norteamericana de campañas alfabetizadoras y de bibliotecas públicas, pero el elemento que cobró mayor vigor en su plan de acción se basó en el proceso de evangelización del siglo XVI, el transformó en mística revolucionaria. En su discurso de toma de posesión en la Universidad, anunciaba su proyecto de educación popular y de modernización del país mediante el arte y la cultura: *"Seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública, los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor que ayer ponía nuestra raza en las empresas de la religión y la conquista"*².

Conforme el Estado ampliaba su plan educativo multiplicando el número de escuelas, estas se convirtieron en centro de difusión de una nueva concepción de la realidad: la ideología de la Revolución Mexicana. El nacionalismo, como parte integral de dicha ideología, respondió a afianzar la unidad nacional: un espacio ideológico que lograra disolver las diferencias sociales. Vasconcelos, nombrado por Obregón secretario del Ministerio de Educación Pública en 1920, sostiene que el concepto clave de la revolución es la enseñanza que puede, mediante un plan educativo nacionalista, limar los conflictos entre los mexicanos produciendo la homogenización de todos los habitantes.

De esta manera, la cultura adquirió, en ese momento, un carácter integrador. En *La raza cósmica* señala:

[...]“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, la que en esta vez salga de la olvidada Atlántida; no será la futura ni una quinta ni una sexta raza, destinada a prevalecer sobre sus antecesoras; lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal”³.

El primer paso, en ese sentido, fue incorporar al indio a la “civilización”, tomando el idioma español como medio de unificación nacional que homogeneizara a toda la población, ya que el aislamiento geográfico y el idioma de los distintos grupos indígenas eran un impedimento para tal finalidad. En *Forjando Patria*, el arqueólogo indigenista Manuel Gamio expresaba su preocupación por la fragmentación de los diversos grupos que limitaban la unificación nacional que pretendía para México. Gamio señala que:

“Había pequeñas patrias: la Azteca, la Maya-Kiché, la Incásica... que quizá más tarde se habrían agrupado y fundido hasta encarnar grandes patrias indígenas, como lo eran en la misma época la patria China o la Nipona. No pudo ser así. Al llegar Colón otros hombres, otra sangre y otras ideas, se volcó trágicamente el crisol que unificaba la raza y cayó en pedazos el molde donde se hacía la Nacionalidad y cristalizaba la Patria”⁴.

Para obtener el consenso y la legitimidad, la ideología de la revolución, tenía paralelamente a la unificación cultural, la meta de la igualdad económica. Para ello, debía modificar las condiciones de vida, impulsar las industrias locales, ampliar las vías de comunicación, extender los beneficios de la reforma agraria y mejorar los sistemas productivos de la población rural.

No podemos analizar el fenómeno del muralismo desvinculado de una actividad educativa global. Contemplado a la luz del proyecto cultural del Estado, la iconografía del muralismo, al recrear la imagen de la revolución obrera y campesina, crea

una arte consagratorio que el Estado usufructuó en su proceso de legitimación y homogeneización nacional.

Durante la década de 1920, los murales pintados por Rivera, Orozco y Siqueiros se dividen en dos grupos: el primero lo constituye las obras ordenadas por Vasconcelos y terminadas antes de finalizar su gestión en la Secretaría de Educación Pública, en 1924, y que reflejan su propio marco ideológico y estético. El segundo grupo son obras, algunas de las cuales fueron encargadas por Vasconcelos y realizadas durante su gestión, con un marco estilístico y temas que se apartan de esa visión y se aproximan a un arte político, didáctico y populista, con el que se suele asociar al movimiento muralista mexicano. Es característico del primer período, el mural *La creación*⁵, alegoría de influencias estilísticas italianas y bizantinas, que responde a un marco intelectual y estético imbuido del idealismo individualista del secretario de Educación Pública.

En 1922, Vasconcelos, secretario de Educación Pública durante el régimen del general Obregón, encarga una serie de murales para el patio de la Escuela Nacional Preparatoria. Su concepción filosófica se aproximaba al idealismo clasicista europeo y es entre los años 1920 y 1924 cuando implementará su pensamiento estético universalista, mezcla de misticismo y pragmatismo, influido por Croce, Bergson y Nietzsche. Rivera, en 1922, decora la Escuela Nacional Preparatoria, sede del Ministerio de Educación, y da forma a los ideales neoclásicos de su comitente por medio de alegorías de mitos cristianos y signos ocultistas, con reminiscencias a un simbolismo y un sintetismo tributario de Gauguin.

Los primeros murales de Orozco, en la Escuela Nacional Preparatoria, de 1923 reflejan las mismas contradicciones que sus colegas: en medio de un clima de fervor nacionalista que legitima el uso del medio y de la técnica como el que empleaban los antiguos *mexicas*, las imágenes producidas se alejan del indigenismo cultural. Es lo que ocurre

con el único de sus primeros murales conservados, *Maternidad*, fresco de 1923, en la Escuela Nacional Preparatoria. Según Laurance Hurlbert (1991)

“La influencia de la obra del Dr. Atl y su elocuencia por la causa de Miguel Ángel pueden verse de manera inequívoca, si bien sólo parcial y torpemente digeridas, en los primeros murales de Orozco de la Preparatoria, en los desnudos con musculaturas sobrehumanas en ‘Juventud’... y en las imágenes colosales de ‘Tzontemec’ y la figura humana en ‘Las Naturalezas del Hombre’. Además, el uso del Dr. Atl de formas decorativas abstractas en murales tales como ‘La lluvia’ también puede haber sido fuente de inspiración para Orozco”⁶.

Sin embargo, se va a producir un cambio ya que, hasta 1922, lo indígena no formaba parte del nacionalismo espiritual de Vasconcelos.

En *La conquista de Tenochtitlán*, Jean Charlot es el primero en mostrar la cultura indígena en términos de igualdad con la de los españoles. Su representación de la matanza de los aztecas en el Templo Mayor revela su interés por el mundo prehispánico, el cual deriva de su formación europea y del acercamiento a las culturas primitivas como fuentes en París.

Podemos ver otro ejemplo en la *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, en donde el artista Fermín Revueltas incorpora un elemento iconográfico que rescata de la tradición popular como es la imagen de la Guadalupeana, venerada por el pueblo.

En el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México* de 1923, aparece una marcada valoración del movimiento muralista por los indígenas:

“No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”⁷.

La valoración de la cultura prehispánica, fundamental para la conformación de la identidad nacional, provino del aporte de la antropología y la arqueología mexicanas, así como también

fue decisivo el descubrimiento del arte europeo primitivo. En este proceso de configurar la propia identidad el muralismo, recupera las tradiciones populares, las llamadas artes menores, y el pasado prehispánico.

En 1921, David Alfaro Siqueiros publicó, en Barcelona, el *Manifiesto Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, en el cual critica las “influencias fofas” del arte *nouveau* y exhorta a los artistas mexicanos a dejarse guiar por las enseñanzas “claras y profundas” de la tradición artística indígena de América:

“La comprensión del admirable fondo humano del “arte negro” y del arte “primitivo” en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de nuestros antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etcétera)... Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (“indianismo”, “primitivismo”, “americanismo”), tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera”⁸.

Lo significativo de este documento es que Alfaro Siqueiros establecía su deseo de nutrir su propia expresión con las formas del arte indígena.

La presencia prehispánica en el muralismo revela un cruce entre dos cuestiones: la valoración y la recuperación del pasado histórico, por una parte, y la existencia real de los descendientes de ese pasado, por otra. La relación entre ambas, esencial en la conformación de la identidad cultural, estaba en la preocupación de los artistas, quienes en el *Manifiesto* del 9 de diciembre de 1923 y publicado en *El Machete*, N.º 7 de 1924, afirmaban:

“Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México, lucharemos por evitarlo, porque sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento unánime de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; lucharemos sin descanso por conseguirlo.”⁹

Por otra parte, el movimiento muralista expone su rechazo al arte elitista y burgués exaltando, en oposición a este, un arte de índole monumental y público. Orozco escribe en 1923 en el Prefacio al libro *Fresco Painting*, de Gardner Hale:

“Porque el público lo exige, el arte ha salido otra vez al público. Una vez más el fresco asume su papel histórico en esta relación. ¿Y qué medio más apropiado que el fresco para hablar al público? En los tiempos modernos, la imagen impresa en el periódico y en el libro ha servido eficientemente, pero el fresco grande y público es igualmente eficiente”¹⁰.

Los pintores muralistas proponen un arte público monumental al servicio de la Revolución Mexicana que expresa un fuerte compromiso social, cuyo antecedente moral y ético era Guadalupe Posada y que tanto Rivera como Alfaro Siqueiros pretendían encarnar. La apertura propiciada por el Estado brindó el marco institucional para la elaboración del proyecto muralista mexicano. La joven república, luego de la revolución, necesitaba un arte grandioso, capaz de conmover e impresionar a las multitudes. El fresco, practicado ya por las culturas precolombinas y estudiado por los dos muralistas en Italia, pareció la técnica por excelencia.

En el *Manifiesto* 1923 llaman a crear un arte público monumental, de educación y de combate:

“Repudiamos la pintura de caballete y todo arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.

Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”¹¹.

Orígenes del muralismo mexicano

Pueden rastrearse varios acontecimientos culturales vinculados al resurgimiento de la pintura mural mexicana del siglo XX, entre los cuales, situada en una perspectiva que luego se asociaría al florecimiento de dicho movimiento, fue la exposición de 1910 en la Academia de San Carlos, organizada por el pintor Gerardo Murillo, conocido mejor como el Dr. Atl (1875-1964), el nombre náhuatl que adoptó. El objetivo de la exposición era responder con una propuesta nacionalista a la exposición de pintura española patrocinada por Porfirio Díaz para conmemorar la lucha de México por su independencia del colonialismo español. Artistas del siglo XIX, como Leandro Izaguirre, Félix Parra, o pintores indígenas como José Obregón y Rodrigo Gutiérrez reflejaron un sentimiento de conciencia nacional en el que la provincia mexicana y el arte popular llegaron a ser tema central. Cabe destacar el papel que desempeñó el grabador José Guadalupe Posada (1852-1913) en el desarrollo de un arte indígena mexicano.

En la exposición del Dr. Atl se reveló el radicalismo del sentimiento nacional en las imágenes de figuras de indígenas contemporáneas. Saturnino Herrán y Jorge Enciso, representaron temas prehispánicos en los cuales la figura del indígena es una alegoría de los valores espirituales y morales de la raza.

El Dr. Atl, considerado precursor ideológico y defensor teórico del muralismo, es una figura inseparable, junto con la de José Vasconcelos, de la historia de los orígenes del muralismo mexicano. El Dr. Atl promovió la visión antiacadémica del arte impulsando el modernismo, que se oponía al objetivismo realista teñido de la filosofía positivista que se impartía en la Academia. Reclamaba para el arte mexicano una pintura moderna por medio de la revelación de valores universales y espirituales, concepción que encuentra reflejada en los frescos italianos renacentistas. Su influencia en el muralismo derivó primero de su presencia como

líder político simbólico y guía, y como director de la Academia de San Carlos, después. En su discurso de toma de posesión como director de la Academia, el Dr. Atl dijo: “*Siendo enemigo de las instituciones académicas, ¿cómo puedo presentar un plano de reforma, sugerir un programa para un sistema que juzgo pernicioso?*”¹².

Además de oponerse a la Academia, clausuró la Escuela de Pintura al aire libre de Santa Anita por la rigidez de sus métodos de enseñanza y por su carácter asocial, contrarios, en ambos casos, al carácter de la Revolución. Su idea era que el artista participara en la lucha revolucionaria. En *Art and Revolution*, Siqueiros escribió:

“le debemos [al Dr. Atl] la primera militancia directa de artistas mexicanos en las filas de la revolución... Es evidente que su participación en la organización de los trabajadores de la capital para formar los batallones rojos fue un incentivo para los ex alumnos de la escuela de Bellas Artes y los estudiantes en huelga de la escuela participaran en la vida política y militar del México moderno”¹³.

En sus inicios la pintura mural fue un movimiento vanguardista. El manifiesto publicado por los muralistas de 1923 pertenece a la tradición de las vanguardias occidentales. En este punto conviene distinguir las diferencias entre el muralismo mexicano y las vanguardias europeas.

Mari Carmen Ramírez (1997) propone a Siqueiros como el postulador teórico de un nuevo paradigma de vanguardia artística en México, quien parte de las premisas esenciales de las vanguardias europeas y las invierte en función de las necesidades propias del contexto mexicano. La postura orientadora de Siqueiros se presenta como una responsabilidad que tiene como finalidad superar las limitaciones de nuestro contexto “excéntrico”, entendido como los condicionantes que escapan a los postulados centrales del contexto hegemónico europeo. Peter Bürger sitúa el surgimiento de la vanguardia en el marco de la consolidación del capitalismo, de la sociedad burguesa y de la cultura mecanizada. El propósito de las vanguardias es negar la autonomía del arte,

producto de la sociedad burguesa con su consecuente falta de función social en ella, y reintegrar el arte a su *praxis* social en donde los objetivos del arte y de la vida coexistan armónicamente.

La diferencia del modelo ex-céntrico mexicano radica en varios factores: la inexistencia de un campo artístico autónomo, la semiprofesionalización de los artistas, la carencia de un mercado de arte burgués y la ausencia de propuestas de ruptura contra los cánones académicos. Es en la etapa de 1921 a 1925 que el muralismo aplica exitosamente el paradigma de vanguardia excéntrica como un intento de unificar el proyecto modernizador del nuevo estado y su consecuente afán por elaborar un arte nacional y las aspiraciones vanguardistas de los jóvenes pintores.

Según Alfaro Siqueiros, la deuda con el modelo europeo no implica una copia, sino un juego que él denomina “dialéctico-subversivo”, es decir, un juego que acepta y contradice simultáneamente los postulados del modelo original. Este juego dialéctico, Alfaro Siqueiros lo expresa como una tendencia sincrética, como un deseo de totalidad, de conjugar elementos dispares como son los binomios clasicismo/dinamismo, tradición/modernidad, universal/local, los cuales generan un modelo híbrido, ya sea conceptual como culturalmente. La idea de proyectar lo híbrido para configurar un nuevo arte entra en tensión con uno de los pilares fundamentales de las vanguardias postulada por Bürger: la fragmentación. En el modelo de Alfaro Siqueiros, su deseo de totalidad rechaza la idea de fragmento, valor inherente a la vanguardia europea, y contradice los principios fundamentales del modelo original.

Ramírez plantea una contradicción en el modelo de vanguardia excéntrica, dada por la tensión en que oscila Alfaro Siqueiros entre los polos clasicismo y dinamismo. Entre los años 1921 a 1924, su producción se caracteriza por los parámetros del clasicismo, que aplica en el anexo de la Escuela Nacional Preparatoria con el objetivo de elaborar un arte nacional y revolucionario. A partir de 1932, desarrolla los parámetros del arte dinámico, que se resumen

en el mural *Retrato de la Burguesía*, en la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas, en 1940.

En consonancia con los propósitos de la vanguardia europea, el objetivo que mueve a Alfaro Siqueiros, es abolir la tradición académica ligada a la burguesía, establecer un punto de partida nuevo para el arte y para el futuro. Siguiendo la tradición original de las vanguardias en elaborar manifiestos, Alfaro Siqueiros escribe el manifiesto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, publicado en *VIDA AMERICANA*, en 1921, donde hace sentir la oposición clasicismo/dinamismo:

“Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, ¡reintegremos a la pintura y 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, pero no recurramos a ‘motivos’ arcaicos que nos serán exóticos: ¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!”

Y expresa el espíritu futurista:

“amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones estéticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción, la ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden)”¹⁴.

La paradoja de Alfaro Siqueiros consiste en querer devolverle a la pintura y la escultura los elementos que la caracterizaron tradicionalmente en el pasado burgués, alejándose así de lo que proponían las vanguardias. Y también, en la forma en que caracteriza al futurismo, que solo podrá servir de ejemplo cuando aporta nuevas fuerzas emotivas, y no cuando intenta “*aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable*”. Con esta afirmación, está legitimando su fe en el legado artístico de la “tradición” que precedió a la vanguardia, producto de su lectura de Severini relativas al oficio técnico de la pintura, la vuelta al “oficio” del arte representado por la regla y el compás. El tema del clasicismo en Alfaro Siqueiros está ligado a la necesidad de

descodificar una lectura del “universalismo” desde la perspectiva ex-céntrica.

A partir de 1932, el contacto con los avances tecnológicos de los Estados Unidos, reactivó su interés por el dinamismo de la vida moderna y corresponde al deseo de articular el arte y el público de masas desde la lucha izquierdista. Del mismo modo que los futuristas concebían el espectador dinámico, Siqueiros desarrolla el arte dinámico y la idea del mural como espacio escénico polidimensional y espectáculo de masas empleando la técnica del montaje cinematográfico, por medio de Eisenstein.

El intento de reconciliar el equilibrio estético, propio del clasicismo, con el amor por la mecánica moderna del futurismo, configura el modelo híbrido de vanguardia ex-céntrica que Alfaro Siqueiros arma en México. La síntesis de tradición/modernidad implícita en el clasicismo dinámico de Alfaro Siqueiros posee antecedentes en el proyecto de crear un arte nacional ideado por Gamio y Vasconcelos, basado en la fusión de elementos universales (patrimonio cultural europeo) y locales (lo mexicano, considerado como una síntesis de razas, clases sociales y culturas en vías de identidad nacional). Los artistas mexicanos, a diferencia de los europeos, se negaron a romper con la tradición de un pasado riquísimo, el cual había que actualizar desde una posición distinta a la europea.

Alfaro Siqueiros enfoca esta paradoja de modelo de vanguardia ex-céntrica en la obra *Los Elementos*, donde formas estáticas se entrecruzan con formas dinámicas y temáticamente, mezcla una alegoría con referencias a la Capilla Sixtina con símbolos de los elementos que originaron la cultura mexicana. En contraposición al modelo de la vanguardia europea, en cuanto a lo nuevo opuesto a la tradición, el legado de la tradición mexicana pasaría a ser el elemento “nuevo”:

“Tal inversión apunta, así, hacia el perfil transformador que habrá de adquirir la vanguardia mexicana a resultas de sus vínculos con el proyecto nacionalista posrevolucionario. Al sumir creativamente la estructura conflictiva de la sociedad y su dependencia absoluta de modelos externos, la vanguardia que surge de este contexto se convertiría en el inobjetable agente activo de un cambio social. Un agente transformador capaz de

invertir la destructividad de una vanguardia aniquiladora e insociable, como la original en 'el arte constructivo' suyo en busca de una utopía artística y social para México¹⁵.

Otro aspecto de inversión de la vanguardia europea se da en relación con el objetivo didáctico que tiene el muralismo de elaborar el sentido público de un arte dirigido al pueblo. Alfaro Siqueiros rechaza la postura individualista y autorreferencial de las primeras vanguardias en pos de un arte de contenido humanista vinculado a su *praxis* política. En el primer *Manifiesto del Sindicato Técnico de Pintores, Escultores y Grabadores*, redactado por Alfaro Siqueiros en 1922 y publicado un año después en *El Machete*, escribe:

"Proclamamos que en este momento de cambio social de un orden decrepito a uno nuevo [...] el arte no puede ser más la expresión de satisfacción individual que es hoy, sino que debe aspirar a convertirse en un instrumento de lucha, y de educación para todos"¹⁶.

Realizando un análisis estilístico particular de cada uno de los tres muralistas, es posible reconocer una singular relación entre cada uno de ellos con las distintas vanguardias estéticas del siglo XX.

Para Diego Rivera, el referente último es el cubismo, que le confirió el sentido de equilibrio, orden, armonía, y construcción. En el mural *La creación*, que pinta en 1922, encargado por Vasconcelos para el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, aplica la simetría y el planismo que observó en los mosaicos bizantinos, cuyo interés provenía del cubismo sintético que practicó entre 1913 y 1917, y se incorpora a la arquitectura armónicamente sin competir con ella y vinculándose a valores clásicos, en donde priman la economía y la racionalidad. En otros murales de Diego Rivera, como, por ejemplo, *Hombre, controlador del universo*¹⁷, de 1934, aparece la admiración por el progreso y la confianza en la máquina, que contribuiría al mejoramiento de la humanidad.



La creación 1922-1923. Diego Rivera. Fresco experimental con encaústico y pan de oro. Superficie: 109.64 m². Anfiteatro Simón Bolívar, Escuela Nacional Preparatoria. Ciudad de México. Foto: Rafael Doniz.



El hombre controlador del universo o El hombre en la máquina del tiempo. Diego Rivera (Detalle de la parte central), 1934. Fresco: 4.85 x 11.45 m. 2da. planta. Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. Foto: Rafael Doniz.

Del expresionismo, si bien es un movimiento que influencia a los tres muralistas, Orozco es su referente último. José Clemente Orozco empezó como caricaturista y es el más cercano a la obra de Guadalupe Posada. En *La Trinchera*¹⁸, las formas puntiagudas de las figuras recuerdan a las de los expresionistas alemanes, Kirchner y Heckel.

Sin embargo, pese a que siempre estuvo presente en su obra la expresión precisa de la caricatura, no puede desconocerse otra faceta en su arte, en el cual nos encontramos con imágenes de tal complejidad que, para ser descifradas, requieren del conocimiento del iniciado. Es así porque son imágenes organizadas en alegorías simbólicas que remiten a un código. *“En el caso de la Escuela Nacional Preparatoria, Fausto Ramírez ha demostrado que sus primeros frescos dependen de la teosofía, específicamente del manual Los grandes iniciados, de Schuré”*¹⁹.

La influencia del expresionismo de Dix y Beckman aparece en Rivera, quien realiza una fuerte crítica social al exagerar los defectos de la burguesía y las virtudes del pueblo en los murales realizados en el segundo piso de la Secretaría de Educación Pública (1923-28).

A Alfaro Siqueiros se lo suele identificar con el futurismo por el uso de formas geométricas para dinamizar la superficie de sus composiciones, el uso de diagonales, líneas fuerza, curvas y formas abstractizantes. Y, además, por el empleo de técnicas novedosas y materiales relacionados con la industria del automóvil como, por ejemplo, la piroxilina sobre masonite, que permite que los murales sean transportables y exteriores.

Recuperación de los legados históricos

La década de 1920 se caracterizó por la creación de una imagen del pueblo surgida de la Revolución. Los orígenes metafísicos fueron reemplazados por las realidades originadas en experiencias y preocupaciones populistas.

Al finalizar la década de 1920, las preocupaciones inmediatas de la Revolución cambiaron por una preocupación e interrogación por el pasado histórico de la nación en vista de una redefinición de la identidad nacional. Por esta época, las fuerzas

políticas antagónicas de la Revolución comenzaron a centralizarse según la forma del Partido Nacional Revolucionario, que más tarde se convertiría en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), momento en que la nación comenzó a visualizarse como un país con pasado, presente y futuro y que perfilaba y defendía su identidad nacional. Durante los años 1930, con el marco de esta dinámica política, Rivera y Orozco iniciaron una serie de ciclos de pinturas murales épicas con temas de la historia de México.

Dichos ciclos se caracterizaron por ser, de acuerdo con Desmond Rochfort (1999) más que la promoción simplista de una identidad nacional mexicana preconcebida, una reapropiación y reensamblaje del pasado de la nación en una historia utilizable.

Mediante el discurso público de estos ciclos, se pudo realizar una búsqueda y una exploración de significados y legados culturales que, con frecuencia, eran contradictorios, y que derivaban de un pasado conformado a partir de procesos de dominación y absorción de la cultura indígena por los españoles. Surge, de este modo, la identidad nacional mexicana configurada en los ciclos murales, en los cuales se ven reflejados todos estos significados culturales antagónicos y contradictorios que se expresan de forma ya sea utópica como trágica. Según Rochfort (1999), el proceso dual de institucionalización cultural e identidad nacional se ve articulado con mayor vigor en el mural de Rivera: *Historia de México*, iniciado en 1929, en el Palacio Nacional de la ciudad de México, comisionado por el Gobierno central. En cuanto a las obras de Orozco, para el autor, los murales del Dartmouth College, en Estados Unidos, sobre la historia de América, y en el Hospicio Cabañas en Guadalajara, sobre la historia de México, se cuentan entre sus máximos logros.

Cada uno de los "Tres grandes", como se ha denominado al grupo de los muralistas, ha transitado este proceso dual de institucionalización cultural e identidad nacional, representando el mundo precolombino y la recuperación de los legados históricos de diferente manera.

Diego Rivera

En el caso de Diego Rivera, lo precolombino aparece a partir de 1923, cuando en la Secretaría de Educación Pública, pinta en el nivel de los primeros escalones, a Xochipilli en un paisaje propio de la costa tropical.

Entre 1929 y 1930, en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, eligió el tema de la historia del estado de Morelos desde la conquista en 1521 hasta el triunfo de la revolución zapatista en pleno siglo XX.

Según la investigación de Stanton Catlin, Rivera se ha basado en distintas fuentes iconográficas.

"Catlin hace referencia a tres tipos de fuentes: a) los códices prehispánicos, en particular *La Matrícula de Tributos*; b) los códices posteriores a la conquista, Sahagún, el *Lienzo de Tlaxcala* y varios más; c) Además, Catlin analiza aquellas piezas prehispánicas que Rivera pudo haber visto en el Museo de Antropología, así como el modo en que fueron incorporadas a este mural"²⁰.

El autor norteamericano establece una analogía entre Diego Rivera, quien debió estudiar los códices con los pintores del Renacimiento, quienes se basaron en la mitología griega y en los temas bíblicos como fuentes históricas, lo cual convertiría, al muralista mexicano, en "el inventor de lo clásico-indígena", ya que existen diferencias en cuanto a las formas de representación de lo indígena con respecto al siglo XIX. Dichas diferencias estriban en diversas fuentes, estilo y concepción de la historia, así como también en otros soportes materiales y otro tipo de consumo.

Un tercer momento relevante en la obra de Diego Rivera aparece en las paredes del Palacio Nacional, en donde el artista realiza una descripción de todas las culturas precolombinas, sus mitos y leyendas, sus artes y oficios. Esta obra fue realizada en dos etapas. La primera se inició en 1929 y culminó hacia 1935. En dicho periodo se llevó a cabo el tríptico de la escalera, una obra totalizadora que abarca la Conquista, la Independencia, la Reforma y el Porfiriato. Esta obra es considerada una expresión genuina del espíritu nacional, en la que los mexicanos, en el pasado y en el presente,



Historia de México: de la Conquista a 1930. Diego Rivera .1929-1931. Fresco: 8.59 x 12.87 m. Pared central oeste, mitad derecha e izquierda. Palacio Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México. Foto: Rafael Doniz.

son representados trabajando, luchando, sufriendo, viviendo y muriendo por la liberación nacional y la justicia social.

En el primero de los paneles acerca de la historia de México, Rivera plasmó el mito de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que, bajo la triple advocación de astro, dios y héroe cultural, emblematiza la eterna lucha cósmica entre la materia y el espíritu y que constituía el principio nahua de la dualidad: los dioses y los hombres, el cielo y la tierra, la vida y la muerte. Rivera representa el principio de dualidad mediante el recurso de oponer los cuatro puntos cardinales, en relación siempre con el recorrido del Sol a través del cielo: el poniente (rojo, sede del Señor de las Piedras Preciosas) servía como hogar del Sol; el oriente, en el extremo contrario (blanco, hogar de la Estrella de la Mañana), era el territorio de la luz y de la fertilidad; en el punto opuesto al sur (azul, donde residía la Madre Tierra), ubicado a la izquierda del sol, descansaba el norte (verde, receptáculo de las semillas del maíz en espera del resurgimiento), dominio de la muerte.

Esta modalidad de representar el principio de dualidad indígena en la que se distribuyen sus paneles de acuerdo con los puntos cardinales fue denominada, por Francis V. O'Connor, "simbolismo direccional".

Diez años después, realiza, en el primer piso del mismo edificio, la representación del mundo antiguo de México. Emplea los mismos recursos formales de estilización e idealización, pero se agudiza la obsesión por el detalle, los colores altos y las proporciones erróneas.

De acuerdo con el autor Renato González Mello (1995), los pintores mexicanos desarrollaron exitosamente lo que Diego Rivera llamó, a mediados de los años veinte, una "iconografía", en la que empleó para ello un conjunto de imágenes que tenían como antecedentes la literatura mexicana del siglo XIX y principios del XX. Esta "iconografía", que abarca temas como, por ejemplo, la inagotable riqueza natural de México, la convivencia de castas, la representación de la tierra como una mujer fértil, el intercambio entre el campo y la ciudad, las escenas de la Revolución, tuvo éxito debido a dos

factores: por una parte, el permanente diálogo entre los pintores, mediante sus obras, en el que se consolidan la significación de las imágenes y por otra parte, el uso de la temática de la mitología liberal y los valores republicanos, tales como: la educación, el progreso, la industrialización, exaltados, a veces, junto a los nuevos valores socialistas. Ejemplo de ello serían las trilogías simbólicas empleadas por Rivera al representar al campesino, al obrero y al militar, en el segundo piso de la Secretaría de Educación Pública, en 1928, o al obrero, al pedagogo y al científico, que representó Orozco, en 1936, en la Universidad de Guadalajara.

José Clemente Orozco

Orozco no concibe la cultura indígena como tal, a menos que se la integre a la hispanidad, principio dividido en los extremos de la construcción creativa de la ciudad, y de la destrucción arbitraria de la tecnología y la guerra.

Lo prehispánico, en la obra de Orozco, aparece como transformado por la Conquista. *"En la Preparatoria, el indio es un subhumano rescatado por la piedad del misionero, o es la Malinche dominada por un Cortés de piedra, quien acentúa su papel de conquistador al pisar con gesto aniquilante al indígena"*.²¹

En contraste con la mirada idílica y utópica del mundo indígena ofrecida por Rivera, el enfoque de Orozco nos presenta la imagen de la guerra y del sacrificio humano: *"La mirada occidental sobre este mundo mítico y primitivo, más que civilizado, es lo que caracteriza la visión de Orozco sobre lo precolombino"*.²²

Rivera enfatiza el pasado indígena como el auténtico paradigma de la identidad nacional, ya que representa, para el pintor, una época en la historia de México en la que la Nación tenía la autonomía sufriente como para determinar su dirección fuera del alcance del dominio exterior. Para Rivera, entonces, el mundo precolombino es un fuerte símbolo nacionalista.

En cambio, los paradigmas de Orozco fueron muy diferentes. Para él, las luchas y acontecimientos los históricos fueron parte de un solo conflicto en donde las fuerzas del progreso competían con las fuerzas de la reacción en una secuencia circular, en la que ningún fragmento narrativo aislado podía ser dominante. Por ese motivo, Orozco rechazaba las composiciones utópicas, épicas y mitologizantes, características de la producción de Diego Rivera.

Orozco fue el primero de los muralistas en hacer alusión directa a la etapa del colonialismo español.

El fresco *Cortés y la Malinche*, de 1926, en la Escuela Industrial de Orizaba en Veracruz, hoy Centro para la Educación de los Trabajadores, es un ejemplo significativo de la mezcla de razas, producto del colonialismo español y de la subyugación de los indígenas, simbolizado por una figura postrada y desnuda bajo el pie del español. Otro ejemplo que muestra la subyugación indígena es el fresco *Franciscano*, de 1926, en la Escuela Nacional Preparatoria en donde es clara la metáfora de las consecuencias de la implantación de la ideología de la conquista religiosa, en el cual la "captura espiritual evocada en el claustrofóbico abrazo del indio desnudo por el franciscano vestido, símbolo del catolicismo español, es un paralelo directo de la mezcla física de razas expresada en la imagen de *Cortés y la Malinche*".²³ En relación con la polémica entre las posturas *hispanistas* e *indigenistas*, Orozco "poseía una enorme habilidad para elegir, conceptualizar y expresar temas que están justo en el corazón de las identidades contradictorias del México moderno"²⁴.

Según González Mello (1995), *"A diferencia de lo que adujeron después muchos de sus exégetas, Orozco no veía la cultura como una campo libre de conflictos. Todo lo contrario: la cultura era el espacio en el que se dirimían los conflictos"*.²⁵

Bernabé Godoy (año) publicó, en la revista *Índice*, un artículo donde opone los frescos de Rivera y Orozco a partir de comparar las figuras de indios, en los que aquellos, quienes fueron pintados por

Rivera, aparecían como indios “idealizados” frente a los indios “estructurados” de Orozco. Para Godoy, las “pinceladas precisas, figuras y detalles de color magnífico” de Rivera le quitan humanidad a su pintura, en contraposición con la “crudeza” de los murales de Orozco al mostrar con ironía al “indio engañado por los líderes, sojuzgado por los capitalistas”.

Otro elemento que marca una diferencia entre la obra de Rivera y de Orozco, se da en que, en la del primero, no está ausente el principio femenino atribuido casi siempre a la tierra y al agua, mientras que en la obra del segundo, sus héroes son masculinos. En su mundo no aparece lo femenino, lo hermafrodita o la mezcla, sino solo lo masculino.

Durante los siete años que vivió en Nueva York, Orozco se involucró en el Círculo Delfico, cuyo líder era Angelos Sikelianos y su esposa Eva Palmer, quienes pretendían fundar una universidad de Delfos en donde se educaría a una nueva élite mundial. Alma Reed, quien formaba parte del círculo, promovió, en su galería Delphic Studios, obras de artistas afines, algunos de ellos mexicanos. Fue así como surgieron los encargos de pintura mural, todos ellos de universidades.

En el Darmouth College de Hanover (1932-34), lo prehispánico nos revela un mundo mágico, regido por los astros y los sacrificios. Pero es un mundo que sucumbe ante la máquina de guerra española, a la modernización y a la incipiente emergencia del capitalismo e imperialismo.

En la sección oeste de la planta baja de la Biblioteca, realiza una interpretación del desarrollo de la civilización americana desde sus orígenes, en donde, para el período precortesiano, recurre al héroe mítico, Quetzalcóatl. Allí, describe la llegada del dios que ordena al mundo indígena que deje de lado la codicia, la superstición y el militarismo a favor de la cultura, la civilización, pero este es expulsado, con el triunfo del oscurantismo y la caída de la nación que ha rechazado sus enseñanzas profetizadas en su partida. La profecía de Quetzalcóatl anuncia la nueva era, la del hombre blanco, la esclavización del indígena y la etapa

del colonialismo español, momento que Orozco describe como una forma de castigo por el rechazo del dios por parte del mundo azteca.

Representó, en la otra mitad del muro, la Conquista española como un mundo dominado por enormes piezas mecánicas en donde no hay presencia del espíritu humano.

También plasmó la América moderna, la industrialización. En *Anglo América*, representa un mundo conformista, en el cual la expresiva monotonía de las figuras se presenta una rígida conformidad y consenso que evade todo cuestionamiento. En contraste, *América Hispana*, destaca un mundo marcado por el caos, la corrupción y la codicia y, en cuyo centro, surge la figura de Emiliano Zapata como la imagen del rebelde que encarna el idealismo latinoamericano, pero que, sin embargo, es representado siendo apuñalado por la espalda por un general norteamericano.

La educación, tema central de la siguiente secuencia en el muro central norte, es plasmada como una crítica mordaz al método educativo “torre de marfil”, en el cual el conocimiento no puede aplicarse al mundo real exterior, mediante personajes académicos con togas que asisten al nacimiento del falso conocimiento, representado por un esqueleto que está dando a luz un feto calavera.

La circularidad y la repetición del tratamiento histórico se refleja en los últimos paneles de la pared oeste. El primero, *Sacrificio humano moderno*, muestra el equivalente moderno de la civilización americana, el nacionalismo, en lugar del sacrificio ritual del mundo antiguo indígena, donde jóvenes son sacrificados para rendir culto a la nación en el altar del campo de batalla. El último panel, *Migración moderna del espíritu*, representa la profecía de Quetzalcóatl quien, en su partida, prometió volver para fundar otra civilización. Recurre a un Cristo monumental que vuelve a la tierra para destruir su cruz como condena de todo lo que se ha hecho en su nombre, como contrapartida del dios Quetzalcóatl que condena al pueblo azteca por adorar falsos dioses.

González Mello (1995) sostiene que las imágenes pintadas en Darmouth²⁶ coincidían con las reflexiones de Lewis Mumford, para quien la tecnología se había perfeccionado gracias a la guerra. Orozco también conoció el pensamiento de Nietzsche, quien moldeó su pensamiento acerca de la tecnología, por medio de Emily Hamblen, en Nueva York.

El Darmouth College fue fundado a fines del siglo XXVIII para educar a los indígenas norteamericanos. Estos fines influyeron en el concepto temático del mural de Orozco, quien concibió la obra no como una narrativa histórica en un sentido secuencial, sino como la conceptualización de una idea histórica.

Para Rochfort (1999), a diferencia de Rivera, Orozco no concibió esta representación histórica como un llamado retórico a la liberación y a la identidad nacionalista o continentalista sino, más bien, vio la dualidad de la experiencia americana, con la invasión y el yugo de la cultura de un pueblo por otro, como un campo de tensiones humanas, trágicamente repetitivo, que no encuentra una adecuada localización dentro de áreas geográficas específicas, épocas históricas, razas o culturas. Subyace, así, a esta gran secuencia, una historia cíclica en la que los acontecimientos históricos se leen como diferentes telones de fondo en los que el artista expresó el dilema del ideal humano frustrado por su propia falibilidad.

"Las imágenes no son meras alusiones a hechos históricos, sino que más bien representan visualizaciones de lo que Orozco percibía como la esencia de un período. (...) Orozco unifica de manera brillante el pasado con el presente, pero su intención no era, como en el caso de Rivera, construir una genealogía de la lucha contra la opresión y la injusticia que constituyera una identidad definible por la que su nación pudiera luchar. La unidad que crea Orozco es la de un espejo en el que los acontecimientos del pasado se reflejan en el presente y viceversa"²⁷.

Es así como pone en relación con el antiguo ritual del sacrificio azteca junto con el del joven soldado sacrificado por el nacionalismo; o el Cristo que vuelve a destruir su cruz junto al juicio del dios azteca acerca de la veneración de falsos dioses; o

el espíritu materialista del conquistador español es similar al del actual espíritu capitalista e industrial. Entonces, para Orozco, las luchas y acontecimientos históricos son parte de un conflicto dialéctico en el que las posibilidades de rebeldía y progreso luchan contra la resistencia de la reacción, la codicia, el poder y la corrupción.

David Alfaro Siqueiros

En la obra de Alfaro Siqueiros se percibe, con mayor claridad, la influencia del arte prehispánico, en especial del arte azteca, en el empleo de las masas compactas, en la capacidad de síntesis de las imágenes y en su sentido pétreo. Estas características se observan tanto en obras de caballete, como en *Madre proletaria* y *Madre campesina*, como en el fresco: *El entierro del obrero*, mural inconcluso de la Escuela Nacional Preparatoria de 1923-24. En este último, se aparta de las formas renacentistas y optó por el aporte formal del arte olmeca y azteca en particular, lo cual se evidencia en la monumentalidad y el carácter fisonómico de las esculturas olmecas: frente amplia, pómulos pronunciados, ojos oblicuos, nariz y labios prominentes.

Sin embargo, Alfaro Siqueiros, de los tres muralistas, es quien más se aleja de la representación del pasado para imaginar el futuro.

Muralismo y memoria colectiva

La creación del muralismo, como un arte colectivo y público, se constituye, originalmente, como un espacio de recuperación del legado histórico de México, así como, también, en un espacio de reflexión acerca de sus herencias étnicas, tradicionales y culturales. La memoria y los actos del recuerdo y del olvido, se entienden como profundamente entrelazados con la actividad personal y colectiva mediante artefactos culturales para la comunicación y la codificación de la experiencia, una de cuyas funciones es fijar la identidad personal

y colectiva. La palabra "recuerdo" proviene de "re" que significa *volver*, y "cor" de *corazón*. "*Volver a hacer pasar por el corazón*". La memoria, entonces, va ligada a hechos que han tenido una significación afectiva, que han dejado una huella en el pasado de una persona o de una comunidad.

El historiador francés Le Goff sostiene que la memoria colectiva no es solo una conquista, sino que, también, es un instrumento y una mira de poder. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos quienes han dominado y dominan las sociedades históricas.

Hernán Cortés, conquistador de México, quemó los ídolos de las culturas prehispánicas, y destruyó los símbolos paradigmáticos de su cultura para, de ese modo, posibilitar su olvido, historia e identidad y facilitar la dominación española.

Precisamente, la memoria es un factor principal para conocer y para preservar la identidad, ya sea esta individual o social.

La construcción de la memoria colectiva es una *praxis* social, fundada sobre valores, que se vincula explícitamente con la construcción de identidad, o mejor, de formas identitarias que, aunque cambiantes y heterogéneas, dan cohesión a grupos humanos, a comunidades culturales e, incluso, a las naciones.

Son varios los autores que sostienen que la memoria colectiva se nutre de muchas fuentes. Según el historiador francés Pierre Nora (año) en una sociedad dada pueden identificarse lugares de memoria que condensan y simbolizan acontecimientos o experiencias que son parte de la identidad colectiva. Estos lugares de memoria pueden ser monumentos, museos, plazas públicas, pueblos, libros, símbolos,



México de hoy y de mañana. Diego Rivera .1934-1935. Fresco: 7.49 x 8.85 m.
Vista general de la pared sur. Palacio Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México. Foto: Rafael Doniz.

películas o canciones. Todos ellos tienen la capacidad de hacernos recordar fechas, luchas o momentos significativos para determinada comunidad.

Según Elizabeth Jelin (2000), además de las fechas, existen marcas en el espacio como, por ejemplo, monumentos, placas recordatorias y otras marcas que son las maneras por medio de las cuales los actores oficiales y no oficiales tratan de dar materialidad a las memorias. Para Hugo Vezzetti (2000), la memoria es una práctica social que no reside en la mente de las personas y que, en tanto consiste en una construcción social, requiere de artefactos materiales, de instrumentos, de soportes públicos como ceremonias, aniversarios, lugares, libros, filmes, monumentos. Señala que la memoria no es un registro espontáneo, sino que es algo que se produce, se implanta, se construye. Pero lejos de creer que la construcción se produce en la mente de las personas, cabe destacar la importancia que tienen los marcos, los soportes de la recuperación del pasado, así como, también, que la causa de la memoria depende de la fuerza y de la perdurabilidad de estos soportes y de una acción que sea capaz de renovar su impacto sobre el espíritu público.

Así, la idea del trabajo de la memoria se debe tomar en el sentido bien concreto de la materialidad: ese trabajo de la memoria tiene, como condición para su desarrollo, el hecho de que existan actores, iniciativas, esfuerzo, tiempo y recursos. De lo contrario, los hechos del pasado, comunidades, tradiciones y experiencias se vuelven totalmente insignificantes.

En este sentido, debemos tener presente la práctica transformadora del movimiento muralista que, en su producción multiforme y plural, ha implantado la recuperación y la apropiación del pasado en contra de la insignificancia y el acostumbramiento espontáneo.

Frente a la historia escrita, la memoria se apoya en una historia viva que se renueva y perpetúa a lo largo del tiempo. Maurice Halbwachs (1968), quien fuera el introductor del concepto de memoria colectiva, señala que la historia comienza solo en el punto en que acaba la tradición o se descompone la

memoria social. Para Halbwachs, la memoria colectiva es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial y, mientras que la historia mira el grupo desde afuera, la memoria colectiva lo hace desde adentro en una duración que no supera la vida humana, es el aquí y el ahora.

Podemos pensar que una comunidad sin memoria colectiva es una comunidad sin identidad dependiente de un discurso externo sobre su cualidad y su pertenencia.

Se podría hablar de un mapa de la memoria colectiva como el resultado de acciones, instituciones, formas de implantación. En esta dirección, cabe destacar diversos soportes de la memoria. Hay, por una parte, hechos traumáticos en la vida de los pueblos, acontecimientos históricos fuertes que producen una condensación de sentidos, concentradas en imágenes o "escenas", las cuales pasan a formar parte de un patrimonio imaginario compartido. Un ejemplo de esto sería el período de la Conquista española y la evangelización, o la Revolución de 1910, hechos tratados de diversas formas por los tres muralistas. Por otra parte, hay soportes desde lo institucional: intervenciones, posiciones públicas, leyes, pronunciamientos, aniversarios que tienden a fijar ciertos temas de la memoria.

Por último, existen soportes materiales dados por la producción escrita, testimonial y narrativa, un soporte intelectual y estético, que posibilitan la reappropriación de diversos relatos.

Conclusiones

La eficacia del muralismo mexicano radica en que la causa de la construcción de la memoria colectiva depende de la fuerza y perdurabilidad de sus soportes, y de una acción capaz de renovar su impacto sobre el espíritu público. El camino abierto por el espacio de la memoria se abre en una reivindicación del pasado y en la dicotomía

memoria/historia, la autonomía de la primera de ellas, se asienta sobre una pretensión de disolución del papel crítico de la historia, que rescata la inmediatez del pasado por medio de su restitución al presente.

Para Pierre Nora (año), las sociedades modernas han separado a la memoria de las costumbres, rituales y tradiciones, imponiendo cierta distancia con la memoria: una distancia histórica. Así, la memoria colectiva pasa a ocupar el lugar de mito. Es precisamente todo este repertorio simbólico y mítico lo que el muralismo mexicano ha intentado recuperar al asignar a la memoria el papel de elemento de cohesión de la identidad y de la cultura.

La gran pintura mural venía gestándose en la actividad artística de México desde principios de siglo, pero fue el triunfo de la Revolución, al convertirse en gobierno, la que hizo posible el surgimiento y el esplendor de esa expresión plástica. El pueblo mexicano, con su historia, sus luchas y sus ideales, es el principal protagonista e inspirador del muralismo, fenómeno peculiar de la historia y la cultura de México.

Notas

1. José Vasconcelos. *Discursos* (1920-1950). México, Botas. 1950. Pág.11
2. *Ibid.* Pág. 9
3. Miguel Ángel Muñoz. *Documentos de las artes plásticas en México* (ficha de cátedra), Pág. 6
4. *Ibid.*, Pág. 2.
5. Diego Rivera. *La creación*. 1923-24. Encausto y pan de oro. 7,08 X 12,19 cm. Anfiteatro.
6. Desmond Rochfort. *Pintura Mural Mexicana, Orozco, Rivera, Siqueiros*. Editorial Noriega. 1999. Págs. 37-38
7. Miguel Ángel Muñoz. *Op. Cit.* Pág. 10.
8. *Ibid.* Pág. 9.
9. *Ibid.* Pág. 10.
10. *Ibid.* Pág. 21.
11. *Ibid.* Pág. 10.
12. Desmond Rochfort, *Op. Cit.* Pág.19.
13. *Ibid.*, Pág. 20.
14. Miguel Ángel Muñoz, *Op. Cit.*, Pág. 9.
15. Mari Carmen Ramírez. "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia". En: Olivier Debroise. *Otras rutas hacia Siqueiros*. México: Curare, INBA.1997. Pág. 139.
16. *Ibid.*, Pág. 140.
17. Diego Rivera. *Hombre, controlador del universo*. 1934. Fresco, Museo del Palacio de Bellas Artes. México, D.F.
18. José Clemente Orozco. *La Trinchera, 1922-27*. Fresco, 6.00 x 552 x 16.700 cm., Escuela Nacional.
19. Renato González Mello. *Op. Cit.* Pág. 22.
20. Rita Eder. "Arte prehispánico en el movimiento muralista". En *Arqueología mexicana. Pintura mural*. 1995. Ed. Raíces, Vol.III. Num. 16, Pág. 71.
21. *Ibid.* Pág. 73.
22. *Ibid.* Pág. 73.
23. Desmond Rochfort. *Op. Cit.* Pág. 46.

24. *Ibid.* Pág. 46.
 25. Renato González Mello. *José Clemente Orozco*. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas. 1995. Pág. 42.
 26. González Mello se basa en el ensayo de Rita Eder: "De héroes y de máquinas". En *Orozco, una relectura*. Pág.164.
 27. Desmond Rochfort. *Op. Cit.* Págs.109-111.

Bibliografía

- BÜRGER, PETER
 1987 **Teoría de la vanguardia**. Buenos Aires, Ediciones Península.
 EDER, RITA
 1995 "Arte prehispánico en el movimiento muralista". En **Arqueología mexicana, pintura mural**. Ed. Raíces, Vol.III. Num. 16.
 GONZÁLEZ MELLO, RENATO
 1995 **José Clemente Orozco**. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas.
 HALBWACHS, MAURICE
 1968 **La mémoire collective**. Ed. P.U. F., Paris.
 HURLBURT, LAURANCE P.
 1991 **Los muralistas mexicanos en Estados**

Unidos. México: Editorial Patria.

- JELIN, ELIZABETH
 2000 "Memorias en conflicto". En **Puentes**. La Plata: Centro de estudios por la Memoria. Año 1, número 1, agosto.
 MUÑOZ, MIGUEL ÁNGEL
 S.f. Documentos de las Artes Plásticas en México (ficha de cátedra). Pág. 6.
 NORA, PIERRE
 1984 **El sujeto de la historia**. Madrid: Alianza.
 RAMÍREZ, MARI CARMEN
 1997 "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia". En Debroise, Olivier. **Otras rutas hacia Siqueiros**. México, Curare, INBA,1997.
 ROCHFORT, DESMOND
 1999 **Pintura mural mexicana, Orozco, Rivera, Siqueiros**. Editorial Noriega.
 VASCONCELOS, JOSÉ
Discursos (1920-1950). México, Botas. 1950. Pág.11.
 VEZZETTI, HUGO
 2000 "Un mapa por trazar". En **Puentes**. La Plata: Centro de estudios por la Memoria. Año 1, número 1, agosto 28.