

ISSN 1870-3429

REVISTA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA
JULIO/DICIEMBRE 2017
PUBLICACIÓN ARBITRADA

NÚMERO

40

DISCURSO
Visual

**CE
NI
DIAP** Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas

**EL MURALISMO:
TODAS LAS RUTAS**

DIRECTORIO

SECRETARÍA DE CULTURA

■ **María Cristina García Cepeda**
SECRETARIA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

■ **Lidia Camacho Camacho**
DIRECTORA GENERAL

■ **Sergio Rommel Alfonso Guzmán**
SUBDIRECTOR GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Loreto Alonso Atienza**
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ricardo Delgado Herbert**
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN

■ **Rodrigo Bazaldúa Calvo**
COORDINADOR DE DOCUMENTACIÓN

■ **Virginia García Pérez**
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**
COORDINADOR ADMINISTRATIVO



■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Guillermina Guadarrama Peña**
EDITORA HUÉSPED

■ **Cristina Híjar**
■ **Alicia Sánchez Mejorada**
■ **María Teresa Suárez**
COMITÉ EDITORIAL

■ **Amadís Ross**
COORDINADOR EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**
■ **Margarita González Arredondo**
■ **Marta Hernández Rocha**
REDACCIÓN

■ **Yolanda Pérez Sandoval**
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

© Discurso Visual • núm. 40 • julio/diciembre 2017 • tercera época • revista semestral arbitrada.
Publicación electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes • INBA.
Av. Juárez núm. 101, Centro, Cuauhtémoc, 06040, Ciudad de México.
Editor responsable: Amadís Ross González. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-072516544800-203, ISSN 1870-3429, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Carlos Martínez Gordillo, Torre de Investigación, piso 9, Av. Río Churubusco 79, col. Country Club, Coyoacán, Ciudad de México, 04220. 41.55.00.00 exts. 1127 • 1121 • 1122.
Fecha de última modificación: 17 de julio de 2017.
El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores, así como la autorización para publicar las imágenes proporcionadas por los mismos.

CONSEJO EDITORIAL

- **Concepción Álvarez Casas**
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
- **Gilda Cárdenas Piña**
Facultad de Artes y Diseño / UNAM
- **Alberto Argüello Grunstein**
Cenidiap / INBA
- **Alejandro Castellanos**
Cenidiap/INBA
- **Dina Comisarenco**
Universidad Iberoamericana
- **Karen Cordero**
Universidad Iberoamericana
- **Eloísa del Alisal Sánchez**
Museo CajaGRANADA, España
- **Eduardo Espinosa Campos**
Cenidiap/INBA
- **Elia Espinoza**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Pablo Estévez Kubli**
Facultad de Artes y Diseño, UNAM
- **César G. Palomino**
Cenidiap/INBA
- **Carlos-Blas Galindo Mendoza**
Cenidiap/INBA
- **Laura González Flores**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Laura González Matute**
Cenidiap / INBA
- **Guillermina Guadarrama Peña**
Cenidiap/INBA
- **Blanca Gutiérrez Galindo**
Facultad de Artes y Diseño/UNAM
- **Sol Henaro**
Curadora
- **María Luisa Hernández Ríos**
Universidad de Granada, España
- **Alberto Híjar Serrano**
Cenidiap/INBA
- **Isabel Jiménez Arco**
Actividades Culturales/Junta de Andalucía, España
- **Avelina Lésper**
Crítica de arte
- **Andrés de Luna**
Escritor
- **César Martínez**
Artista
- **Alma Montero Alarcón**
Museo Nacional de Antropología e Historia/INAH
- **Luis Gerardo Morales Moreno**
Universidad Iberoamericana
- **Julieta Ortiz Gaitán**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Antonio Pantoja Chaves**
Universidad de Extremadura, España
- **Macrina Rabadán Figueroa**
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
- **Luis Rius Caso**
Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA
- **Arturo Rodríguez Döring**
Cenidiap/INBA
- **Graciela Schmilchuk Braun**
Cenidiap/INBA
- **Ana María Torres Arroyo**
Universidad Iberoamericana
- **Carlos Vázquez Olvera**
Instituto Nacional de Antropología e Historia
- **Mireida Velázquez Torres**
Instituto de Liderazgo en Museos A. C.

EDITORIAL

Los muralismos ■ 5
CARLOS GUEVARA MEZA

PRESENTACIÓN

El muralismo: todas las rutas ■ 7
GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA

TEXTOS Y CONTEXTOS

Un proyecto muralista en el Yucatán de 1916:
avistamiento del nacionalismo cultural de la posrevolución mexicana ■ 10
MARCO AURELIO DÍAZ GÜEMEZ

Dos discursos en tiempos de subversión:
Benjamin y Siqueiros ■ 18
PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR

El muralismo traspasando las paredes:
la revista musical *Upa y Apa* (1939) ■ 27
CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO

Rutas prácticas en la muralística mexicana ■ 39
JOHN UMAÑA CABEZA

Los murales actuales como herramientas
de resistencia y vehículos de la memoria ■ 48
CRISTINA HÍJAR GONZÁLEZ

El trazo zoomorfo y extendido del arte urbano en Ecatepec ■ 61
ARTURO ALBARRÁN SAMANIEGO

EDITORIAL • LOS MURALISMOS

CARLOS GUEVARA MEZA ■
DIRECTOR DE DISCURSO VISUAL ■
■

Cierto discurso dentro de la crítica de arte y la historiografía del arte (muy influyente, por cuanto se repetía en clases de historia del arte mexicano en todas las escuelas donde existía la materia, y de ahí pasaba a prácticas curatoriales y a una especie de “sentido común” histórico) había considerado al muralismo como algo que había dejado de existir prácticamente desde los años cincuenta del siglo pasado. Varias “deudas” se cobraban con esto, en especial la vinculación de muchos muralistas (entre ellos los más importantes) con el Partido Comunista Mexicano y otras posturas de izquierda más o menos radical, por un lado; por otro, la vinculación con el Estado (por el patrocinio de éste para la realización de las obras). El discurso iba más lejos, poniendo en cuestión su calidad y su importancia artística e histórica, al considerarlo sin más como arte “panfletario” (siempre había manera de clasificar como excepción alguna obra o algún artista).

Ello no permitía ver que el muralismo seguía siendo considerado internacionalmente el movimiento artístico mexicano más importante e influyente del siglo XX, sus múltiples vinculaciones con los movimientos de vanguardia (influencias que iban en ambos sentidos) y, lo más importante, que se *seguía haciendo*, y no sólo en México. Incontables murales de todo tipo, realizados por profesionales o no, a veces por las mismas comunidades, seguían apareciendo en edificios públicos (casas de gobierno, ayuntamientos, escuelas, universidades, hospitales, clínicas, prisiones, plazas y en las calles) con mayor o menor calidad artística, con fines patrióticos, críticos o simplemente estéticos, algunos realizados por artistas del más alto nivel (varios de los cuales eran señalados como enemigos jurados del muralismo, cuando lo eran sólo de determinado tipo de figuración o de cierta función social del mural). Muchos fueron destruidos por motivos políticos, por ser demasiado críticos del sistema o del gobierno en turno, otros por mera especulación capitalista (inmuebles que cambiaban de manos simplemente para construir otro en su lugar) y muchos sólo por falta de cuidado. Por supuesto, un arte específicamente político y público también se siguió produciendo en todo el mundo, aunque sólo algunos nombres llegaron a los libros gracias a la innegable calidad e importancia de la obra (casi siempre demeritando o desconociendo el papel social de este tipo de arte, y por tanto ignorando al resto de los artistas y las producciones con estas características).

El ya no tan reciente (pero que continúa) boom del *street art*, por un lado, y por otro la visibilidad y el impacto mundial de los movimientos llamados genéricamente “anti-sistema” (comillas más que necesarias porque, como decía una de sus más célebres consignas: “No somos anti-sistema, el sistema es anti-nosotros”) han

logrado proyectar ciertas producciones de tipo político que podríamos encuadrar (*mutatis mutandis*), y se ha hecho, dentro de las coordenadas programáticas del muralismo histórico, no solamente forma parte de las prácticas estético-políticas y organizativas habituales de dichos movimientos, sino también presentes en las más altas esferas de la institucionalidad artística global (como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia). Así las cosas, la discusión sobre *los muralismos* se vuelve completamente necesaria. ▣

PRESENTACIÓN • EL MURALISMO: TODAS LAS RUTAS

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA ■
EDITORA HUÉSPED ■

A pesar de que el análisis sobre el arte mural ha producido una abundante bibliografía, básicamente se ha enfocado en la obra realizada por los creadores más conocidos a través de constantes y necesarias revisiones de su producción. En este número de la revista *Discurso Visual*, los autores presentan otros artistas, otras propuestas y nuevas miradas sobre las producciones del siglo pasado y sus contextos. También se abordan las creaciones actuales y sus variables. La conclusión es que las producciones murales desde su origen fueron impulsadas por el poder en turno. En un inicio para usarlas como un medio en la urgente y necesaria construcción de la unidad nacional, y en otros momentos como promoción y propaganda. No obstante, los artistas no siempre fueron complacientes; los más comprometidos con las causas sociales fueron rebeldes y trasgresores, como sucede en la actualidad.

Este impulso se dio desde los albores del siglo xx. En los mismos años en los que se desarrollaba la Revolución, concretamente en 1915, en Yucatán, un gobierno provisional de línea carrancista proyectaba murales como medio para acercarse a las mayorías y generar, con la temática histórica que se planeaba pintar, la unidad tan anhelada. ¿Se trataba de un avistamiento, como plantea el autor del artículo que hace referencia a este hecho?; la expectativa surge sobre todo por lo que se realizó muchos años después. Aunque finalmente estos murales no se concretaron, todo hace suponer que la intención era fundar en el imaginario yucateco el “panteón heroico nacional”, sobre todo porque en esos años los habitantes de la región no se sentían ciudadanos mexicanos, como se percibe en el libro *Forjando patria* de Manuel Gamio, publicado en 1916. Lo anterior refrenda que la creación mural inicial, además de fundarse como factor de unidad nacional a través de las imágenes, se pensaba como un ejercicio de poder. En este caso porque partía de una idea de un gobernador provisional de ideología liberal, no nativo de ese estado.

Si bien en sus inicios el arte mural fue un asunto de identidad nacional, pronto se convirtió en un proceso colectivo en el que los artistas, miembros del Partido Comunista Mexicano en su mayor parte, lo usaron como medio de agitación y propaganda de las ideas socialistas. A lo anterior se sumaron las propuestas técnicas y temáticas que David Alfaro Siqueiros hizo a inicios de la década de 1930 con sus murales en Los Ángeles, pintados por un colectivo con herramientas no artísticas. Esa experiencia le sirvió para dictar una conferencia en el John Reed Club de Hollywood: *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, texto que una de las autoras usa para desarrollar un “diálogo” imaginario con *El autor como productor* de Walter Benjamin. Ambos discursos fueron escritos casi al mismo tiempo, en una época de utopías y búsqueda de medios visuales, literarios, culturales, para realizar acciones de índole colectiva que consolidaran un arte al servicio de

las mayorías, se desacralizara al artista único y genial, y se sustituyera un arte mercantil que sólo servía a la elite.

Deslizando conceptos como lo hace Mieke Bal, otra autora traslada la categoría del soporte clásico del mural, es decir, el muro, al papel o tela en el que se traza la escenografía, para colocarlo y calificarlo como mural escenográfico. Así fue usado en la obra de teatro *¡Upa y Apa!*, también llamada *Mexicana*, donde se conjuntaron el arte monumental, el teatro, la música y la danza. Esa puesta en escena tuvo como objetivo suavizar los desencuentros en las relaciones de México con Estados Unidos a causa de la expropiación petrolera; ese uso, junto con sus murales escenográficos —hechos por diversos artistas ligados a *los contemporáneos*— constituyó una estética que refrendaba un nacionalismo de índole social y de defensa necesaria ante los poderes imperiales, representados por las compañías expropiadas, las cuales orquestaron una campaña de desprestigio, incluso cultural, encargando, por ejemplo, novelas a escritores como Graham Green para que mostraran un país de barbarie. El libro, titulado *Caminos sin ley*, lo dice todo. México también respondió con cultura, y *¡Upa y Apa!* logró tener éxito de taquilla en el país imperial al que fue dirigido.

Hoy día las producciones murales se hacen en la calle, en el espacio público, generalmente fuera de los recintos institucionales. Sus autores no siempre pretenden que las obras realizadas se conviertan en patrimonio nacional, sino que se integren a la comunidad. Una línea surgida en la década de 1990 los asume como una práctica libertaria. Estas producciones sobre muro se han posicionado como prácticas instituyentes, denominadas de diferentes maneras y tomando diversos caminos. Unas son gestionadas ante las instituciones y empresas de pintura por los propios creadores o por los colectivos convertidos en emprendedores, lo que convierte a sus autores en *prosumidores*, palabra usada por Néstor García Canclini para denominar el arte colaborativo.

Lo cierto es que la producción mural es la que más se ha expandido en este nuevo siglo. Los muros nuevamente son usados como medio de propaganda o agitación, reformulados a través de las redes sociales. Entre esa multitud de muestras plásticas algunas tienen la meta de ser decorativas, otras de reflejar la situación social. En este número de *Discurso Visual* los textos sobre las prácticas murales actuales analizan esas dos líneas de producción.

Una aborda un discurso político visual directo, gestado a causa de las múltiples atrocidades que los gobiernos ejercen sobre las comunidades subalternas, tal como lo asienta uno de los autores. Producciones murales que generalmente nacen y se gestionan en y con las comunidades como una necesidad de memoria, según lo anota otra autora. Obras concebidas lejos de concursos o convocatorias gubernamentales de cualquier nivel porque se trata de hacer un trabajo mural colaborativo y comunitario, instituyendo con ello una ruta para la denuncia, la agitación y propaganda, lo cual convierte al mural en un acto político. No se trata de “rescatar espacios”, sino de rescatar la vida a través de reflejos de la emancipación y liberación anheladas. Así lo presenta una de las autoras, quien aborda la obra de diferentes

colectivos cuya metodología consiste en hacer partícipe de la construcción de los murales a la comunidad a la que está dirigida, lo que las convierte en patrimonio, no en el sentido capitalista especulativo, sino social.

La otra línea es la que colabora con los gobiernos locales para el embellecimiento de zonas urbanas, económicamente deprimidas por las políticas de esos mismos gobiernos, que pretenden resolver las problemáticas “rescatándolas” con “arte urbano”. Asocia los murales con un supuesto mejoramiento social, convoca a artistas, diseñadores o creadores autodidactos locales e incluso de renombre global, para darle relumbre a la administración contratante. Este es el caso de los murales del Mexicable, anunciados como un proyecto del gobierno municipal y del Estado de México, llamado *La calle es tuya*, que consistió en la “recuperación” de viviendas y barrios, pintados por autores nacionales y extranjeros, de nombres indescifrables que por lo mismo da igual si pintan en México que en Japón o en Australia, aunque se promoció como una actividad para dar identidad local y atraer turismo. Aunque no faltan las consabidas imágenes de Frida Kahlo, Quetzalcóatl y el nopal, no genera nada diferente; es el color lo que hace suave el entorno, porque contrasta con lo gris de la zona y le da luminosidad a ese espacio público. De todo ese universo plástico, el autor optó por abordar las formas zoomorfas para hacer un análisis riguroso desde las herramientas de la historia del arte, observando la forma y las habilidades técnicas de esa producción.

Murales callejeros, externos, rurales o urbanos, presentes y pasados, todos emergieron y emergen por asuntos sociales y políticos; promueven la creación de signos, buscan quedar en el imaginario colectivo, para no olvidar y continuar, porque los conflictos históricos persisten. Otros pasan por el acto decorativo, pero también asumen un rol político. El muro, el mural, la producción sobre el muro, sirven para el consenso, dice John Umaña en su artículo. Pero también son es un recurso para el disenso. ▽

TEXTOS Y CONTEXTOS

A Muralist Project in the Yucatan of 1916: a Sighting of the Cultural Nationalism of the Mexican Post-Revolution

■ **Un proyecto muralista en el Yucatán de 1916: avistamiento del nacionalismo cultural de la posrevolución mexicana**

RECIBIDO • 7 DE ABRIL DE 2017 ■ ACEPTADO • 4 DE MAYO DE 2017

MARCO AURELIO DÍAZ GÜEMEZ/HISTORIADOR ■
Y MAESTRO EN ARQUITECTURA ■
trbyuc@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

Yucatán ■
historia ■
Mérida ■
Revolución ■
muralismo ■

KEYWORDS

Yucatán ■
history ■
Mérida ■
revolution ■
muralism ■

RESUMEN

El 20 de noviembre de 1916 el Gobierno Provisional de Yucatán (carrancista) dio a conocer en su prensa oficial un proyecto muralista dentro del Pasaje de la Revolución, monumento que había comenzado a construirse entre la Catedral y el nuevo edificio del Ateneo Peninsular, en plena plaza central de Mérida. Mediante una narrativa lineal de la historia nacional de México, constituye un “avistamiento” en plena época revolucionaria de lo que sería más adelante el nuevo nacionalismo cultural mexicano potenciado por el muralismo a partir de 1921. Asimismo, representó el espíritu colaborativo, revolucionario, entre artistas de la Ciudad de México y artistas locales, interesados en contribuir a la conformación de un arte nacional.

ABSTRACT

On November 20, 1916, the Provisional Government of Yucatan (carrancista) announced in its official press a mural project within the Passage of the Revolution, a monument that had begun to build between the Cathedral and the new Peninsular Atheneum building, in the midst of the Central Square of Merida. As a linear narrative of Mexico's national history, constitutes a “sighting”, in the middle of the revolutionary era, of what was to become the new Mexican cultural nationalism promoted by the muralist movement since 1921. It also represented the collaborative, revolutionary spirit existing within artists of the City of Mexico and local artists interested in contributing to the conformation of a national art.

La Revolución mexicana en Yucatán

La aparición de un proyecto muralista en el Yucatán revolucionario de 1916 no fue una extravagancia si se toma en cuenta el contexto que hizo posible su aparición y discusión en los años más duros de la contienda. En la península, como en todo el país, la Revolución mexicana comenzó a aquilatarse a principios del siglo XX cuando surgieron diversas expresiones de inconformidad social contra el monopolio del poder mantenido por el porfiriato. El principal opositor al gobernador porfirista Olegario Molina Solís fue el periodista y político Delio Moreno Cantón, sobrino de un ex gobernador, que en la elección estatal de 1908 logró congregarse en torno suyo a las nuevas asociaciones de obreros, profesionistas y campesinos que buscaban participar en la política. De este movimiento salieron más adelante muchos de los protagonistas locales de la Revolución y la posrevolución.¹

Las escaramuzas armadas fueron escasas y acotadas en Yucatán tras la llamada a la revuelta el 20 de noviembre de 1910 por parte de Francisco I. Madero. Sin embargo, en Mérida y en las principales poblaciones del estado, como el puerto de Progreso, Motul, Valladolid, etcétera, la actividad política y social pasó a la efervescencia aprovechando los acontecimientos de la Revolución maderista.² En 1911, en Mérida se fundaron dos instancias de profundo impacto social y revolucionario: por un lado la Unión de Obreros de la compañía Ferrocarriles Unidos de Yucatán, y por el otro la logia masónica Renacimiento, perteneciente al rito escocés antiguo y aceptado. Entre ambas instancias hubo intercambio de miembros y simpatizantes que utilizaron las diversas plataformas de la prensa local para discutir los cambios que, estaban convencidos, iban a llevarse a cabo. Una de las discusiones más importantes fue el aspecto cultural: ¿cómo “integrar” a los campesinos mayas al proyecto revolucionario, reconocer su herencia cultural y, sobre todo, vindicar el pasado prehispánico, cuya arquitectura había emergido en las últimas décadas gracias al trabajo de los arqueólogos viajeros que llegaron a la península durante el siglo XIX? Uno de los animadores más importantes del debate fue el entonces joven arquitecto Manuel Amábilis, recién regresado de París y ansioso de participar en las transformaciones sociales del momento.³

¹ Jaime Orosa Díaz, *Breve Historia de Yucatán*, Mérida, Universidad de Yucatán, 1981, pp. 167-240.

² *Idem.*

³ Marco Aurelio Díaz Güemez, *El arte monumental del socialismo yucateco (1918-1956)*, Mérida, UADY-ProHispen-CEPSA, 2016, pp. 70-79.

La Decena Trágica de 1913 no hizo más que radicalizar a estos grupos de activistas en Yucatán. Por ello, cuando llegó el primer gobernador carrancista en septiembre de 1914, el coronel Eleuterio Ávila, de inmediato muchos de ellos pasaron a formar parte del llamado Gobierno Provisional. Finalmente, en marzo de 1915 llegó como gobernador provisional, acompañado de mayor tropa del Ejército Constitucionalista, el general Salvador Alvarado, quien ocupó el cargo hasta enero de 1918 y logró entenderse y establecer relaciones políticas sustanciosas con los elementos revolucionarios locales. Por ello, su administración llevó a cabo numerosas transformaciones sociales, siendo varias de ellas pioneras a escala nacional, ya que la “paz social” reinante en casi toda la Península de Yucatán le permitió ensayar un gobierno revolucionario mientras el resto del país pasaba por momentos difíciles debido a las cruentas batallas.

Alvarado se abocó desde un inicio a la organización de las masas e intelectuales simpatizantes de la Revolución. Paralelo a ello emprendió una dilatada transformación de las leyes para garantizar los cambios que se propusieron. Lo mismo intentaba organizar a las familias que rentaban casa y buscaban convertirse en propietarias de sus predios, que animaba la aparición de más asociaciones de obreros y jornaleros tanto en la capital como en el estado. Con tal emprendimiento, en 1916 fundó el Partido Socialista Obrero, que a la postre se convirtió en el Partido Socialista del Sureste en manos de Felipe Carrillo Puerto, gobernador en 1922 y 1923 antes de ser ejecutado por la infidencia delahuerista en 1924. En 1929, este partido fue uno de los fundadores del Partido Nacional Revolucionario; sus cuadros políticos dominaron la escena local y protagonizaron la posrevolución hasta bien entrada la década de 1950.

El Ateneo Peninsular y su nuevo edificio

Una de las asociaciones que más entusiasmo a Alvarado fue la conformación del Ateneo Peninsular en pleno 1915, integrado por diversos intelectuales que destacaban desde 1911 y ahora aparecían como colaboradores o simpatizantes del gobierno provisional. Esta asociación se propuso generar un espacio de encuentro y discusión sobre las artes, formar nuevos creadores y, sobre todo, erigirse como “una sociedad de artistas que



Fachada del Ateneo Peninsular, plaza central de Mérida. Foto: Marco Aurelio Díaz Güemez, 2017.

procure estimular el arte nacional para procurar su formación definitiva y su orientación hacia los más altos ideales de la humanidad”.⁴

La primera iniciativa del Ateneo Peninsular fue la apertura de la Escuela de Bellas Artes, que se concretó en febrero de 1916. El diseño del plan de estudios quedó a cargo de su primer director, José del Pozo,⁵ en colaboración con varios miembros y adherentes del Ateneo, como Manuel Amábilis. La escuela se caracterizó por llevar a la pintura, escultura y dibujo el mundo maya yucateco. El propio Del Pozo señaló en la prensa oficial la importancia de reivindicar el pasado y presente de los mayas, porque le parecía que la cultura en Yucatán estaba “llamada a ser de las que más contribuyan al desenvolvimiento de nuestro Arte Nacional”.⁶ Ese mismo año de 1916, la Escuela de Bellas Artes ocupó el remozado edificio del Ateneo Peninsular, a un costado de la Catedral, en plena plaza central de la ciudad de Mérida.

⁴ “Cristalización de una hermosa idea”, *La Voz de la Revolución* (periódico oficial del Gobierno Provisional de Yucatán), Mérida, 18 de octubre de 1915.

⁵ “Bajo los auspicios del Ateneo Peninsular crea el Ejecutivo la Escuela de Bellas Artes”, *La Voz de la Revolución* (periódico oficial del Gobierno Provisional de Yucatán), Mérida, 26 de enero de 1916.

⁶ José del Pozo, “La Escuela de Bellas Artes. Su significación”, *La Voz de la Revolución* (periódico oficial del Gobierno Provisional de Yucatán), Mérida, 28 de enero de 1916.

El inmueble había sido el palacio de los obispos desde la época colonial. Salvador Alvarado lo incautó junto con la Catedral en junio de 1915, lo que provocó la protesta de un grupo connotado de católicos; en septiembre del mismo año, un contingente de obreros del puerto de Progreso vandalizó el interior del templo y destruyó por completo el altar. Fue entonces cuando el gobierno provisional dio a conocer la transformación arquitectónica del Palacio Arzobispal a cargo del director de Obras Públicas, Manuel Amábilis.⁷ Su propuesta de fachada e interiores se basó en un diseño “renacentista” de tratado. Aunque se pensó que el edificio iba a ser entregado a alguna escuela de normalistas, especialmente de mujeres, finalmente Alvarado lo asignó al Ateneo Peninsular, por lo que este nombre pasó a ser inscrito en la fachada principal.

La transformación del edificio implicó la aparición de un callejón entre éste y la Catedral, ya que fueron demolidas las construcciones accesorias que conectaban a ambos recintos. En 1916, retirado Amábilis de la construcción, Alvarado encargó al ingeniero italiano Santiago Picconi, quien había llegado a Mérida en octubre de 1915, la conclusión de las obras y la cons-



Arco del triunfo posterior del Pasaje de la Revolución, reconstruido en 2001. Foto: Marco Aurelio Díaz Güemez, 2017.

trucción sobre el callejón del Pasaje de la Revolución de un conjunto cívico comercial con dos arcos del triunfo, uno en cada entrada o bocacalle, provisto de una techumbre acristalada a lo largo de todo el callejón, al estilo de la Galería Víctor Manuel II de Milán⁸ y, por supuesto, pinturas murales.

Proyecto muralista en el Pasaje de la Revolución

El general Salvador Alvarado trató de consolidar en el conjunto Ateneo Peninsular-Pasaje de la Revolución una muestra de la transformación social que había emprendido junto con los elementos revolucionarios de Yucatán, de modo que fuese ejemplo y guía para el resto del país.

Arco del triunfo de entrada al Pasaje de la Revolución, ubicado entre la Catedral y el Ateneo Peninsular, reconstruido en 2001. Foto: Marco Aurelio Díaz Güemez, 2017.

⁷ “Reformas al Palacio Arzobispal”, *La Voz de la Revolución*, (periódico oficial del Gobierno Provisional de Yucatán), Mérida, 16 de septiembre de 1915.

⁸ “Pasaje de la Revolución”, *La Voz de la Revolución*, (periódico oficial del Gobierno Provisional de Yucatán), Mérida, 20 de noviembre de 1915.

El ingeniero Piconni entendió a cabalidad los deseos del gobernador provisional, por ello, el 20 de noviembre de 1916 dio a conocer en la prensa oficial detalles del diseño que correspondía al Pasaje de la Revolución.⁹ En primer lugar resaltó el carácter de los dos arcos del triunfo: el primero, junto a la fachada del Ateneo, con un diseño igual de “renacentista”; el segundo, en la parte trasera, de diseño “compósito”. Ambos arcos tenían la misma altura del edificio del Ateneo, unos doce metros, y un ancho de nueve en la fachada y de trece metros en el muro posterior.

Al interior del Pasaje, de acuerdo con las intenciones de Alvarado y Piconni, habría de desarrollarse una actividad comercial propia de un lugar de su tipo. En este sentido, el ingeniero recomendó en su informe preliminar a la construcción, que entregó al Departamento de Comunicaciones y Obras Públicas del Gobierno Provisional, que teniendo el Pasaje dos fachadas interiores, una sobre la Catedral y otra sobre el Ateneo Peninsular, se abrieran 19 departamentos o locales, dos de los cuales cedería el gobierno a oficinas de correos y telégrafos, y una entrada central hacia el teatro al aire libre a ubicarse en uno de los dos patios del Ateneo. Propuso una zona de estanquillos coronada con un conjunto de 19 pinturas murales:

habrá diez y nueve anaqueles propios para poner puestos de libros, de joyas, de cigarros, de refrescos, etc., etc. Estos anaqueles serán todos de cedro, sujetos a un tipo común del mismo tamaño y cubiertos de espejos, de manera que va a presentar un hermosísimo golpe de vista. Entre anaquel y anaquel habrá un gran jarrón, con una bonita planta de salón y sobre los anaqueles, diez y nueve pinturas que representarán los principales pasajes de la Historia de México. Para la pintura de estos cuadros, el Gobierno del Estado ha proyectado abrir un concurso entre los mejores artistas del país, a fin de obtener el mejor trabajo posible.¹⁰

Sin embargo, Piconni se adelantó y dio a conocer al menos doce pasajes históricos que serían ideales para ser representados en los 19 murales:



Interior del Pasaje de la Revolución con vista hacia el arco posterior; de lado izquierdo, la pared contigua a la Catedral donde habría de realizarse el proyecto muralista; en la parte baja habrían quedado los locales comerciales, y los murales en la parte alta, donde se ven los vanos reabiertos de la Catedral. La techumbre actual fue puesta en 2011. Foto: Marco Aurelio Díaz Güemez, 2017.

Aún no sabemos el motivo de todos los cuadros; pero sí podemos decir que el del centro será un gran escudo nacional: y entre los motivos de los demás, podemos decir que se ha pensado en los siguientes pasajes históricos: Cristóbal Colón desembarcando en la Isla de San Salvador; la fundación de Mérida; Nachi Cocom; Xicotencal ante el Senado de Tlaxcala; Cuauhtémoc asaltando el Palacio de los españoles el día que hirió al degenerado monarca Moctezuma Xocoyotzin, que desde las azoteas del palacio trataba de calmar a las multitudes sublevadas; Suplicio de Cuauhtémoc; El Grito de Independencia dado por el padre Hidalgo en el curato de Dolores; el perdón de don Nicolás Bravo a los trescientos prisioneros españoles, a quienes debían fusilar en venganza del asesinato de su padre; un cuadro con los principales héroes de la guerra de Independencia;

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

la batalla del Cinco de Mayo en Puebla; el fusilamiento del iluso archiduque Maximiliano de Habsburgo, y de los traidores Miramón y Mejía; y algunos pasajes de la Revolución Social, entre los que figurará en primer término el paso del Presidente mártir don Francisco I. Madero, del Castillo de Chapultepec al Palacio Nacional, por la Avenida que hoy lleva su nombre, el día de la sublevación de la Ciudadela.¹¹

Avistamiento del nacionalismo cultural posrevolucionario

Tal como está descrito, este proyecto mural puede ser considerado un avistamiento del nacionalismo cultural posrevolucionario de México. En primer lugar, evidencia una discusión sobre la conformación del nacionalismo mexicano a través de reformular la historia, tal como se venía discutiendo desde el siglo XIX. En este caso, vemos cómo los “principales” acontecimientos de la Conquista, la Independencia y hasta la reciente Revolución trataban de ser encuadrados dentro de la lógica de un país que fue conquistado pero luego independizado para buscar su lugar en el mundo.

También llama la atención la inclusión en la propuesta de dos murales con temas locales o yucatecos: la fundación de Mérida y Nachi Cocom, el último jefe maya que intentó detener la conquista española. Esto, sin duda, tiene que ver con el entusiasmo con que los revolucionarios locales veían su historia vernácula. No en balde, diez años antes, en 1906 durante la visita de Porfirio Díaz, se presentó un desfile en el que también dividían la historia local en prehispánica, Conquista, Independencia y contemporánea.¹² Sumadas estas dos tradiciones en el proyecto, la principal perspectiva que se deseaba establecer era, además del nacionalismo, el reconocimiento de la Revolución como fenómeno histórico relevante, determinante y hasta conclusivo. Es decir, como un fenómeno que pondría cierre histórico definitivo a los conflictos para dar paso a un tiempo, el posrevolucionario, donde habrían de llevarse a cabo los ideales por los que se combatieron.

En segundo lugar, cabe considerar la coyuntura artística que hizo posible el planteamiento de un proyecto muralista de este calibre. Por un lado, los constructores Amábilis y Piconni, ambos con formación europea, capaces de manejar la arquitectura de tratado; por otro lado, la presencia en la Escuela de Bellas Artes de José del Pozo, Miguel Ángel Fernández y Leopoldo Quijano, que venían de la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, y que en el caso de los dos primeros fueron participantes en la famosa huelga de 1914 en dicha institución.¹³ En este sentido, la Escuela de Bellas Artes dio cauce a una discusión revolucionaria y nacionalista sobre la función del arte desde su apertura en febrero de 1916. Ahí, en esos meses, se fundieron las visiones de los maestros de la Ciudad de México con los maestros locales, lo que incidió en el proyecto. A final de cuentas, el conjunto del Ateneo Peninsular, el Pasaje de la Revolución y el inconcluso proyecto muralista de su interior constituyeron un ejemplo revolucionario sobre el nuevo papel público del arte, que daría ejemplo y muestra en la calle de su respectiva transformación y del advenimiento de la transformación revolucionaria de la sociedad.

Cancelación del proyecto muralista del Pasaje de la Revolución

El proyecto muralista presentado por el ingeniero Piconni nunca se llevó a cabo, de hecho jamás iniciaron los trabajos de preparación de las áreas a pintar, salvo la conclusión de los detalles de la parte interior de la fachada. El primer factor que impidió realizarlo fue probablemente el costo que tuvo el Pasaje de la Revolución, especialmente su techumbre, cuyos cristales fueron importados en 1917, al final del Gobierno Provisional de Alvarado. En este mismo año, la primera elección estatal posrevolucionaria luego de la promulgación de la Constitución del 5 de febrero fue ganada por el Partido Socialista Obrero. Carlos Castro Morales, surgido del sindicalismo ferrocarrilero, se convirtió en el “primer gobernador obrero” de Yucatán. Fue este gobernador socialista quien inau-

¹¹ *Idem.*

¹² *Álbum de la visita del Gral. Porfirio Díaz a Yucatán*, Mérida, Talleres de la Compañía Tipográfica Yucateca, 1906.

¹³ Eduardo Urzáiz, “Historia del dibujo, la pintura y la escultura”, *Enciclopedia Yucatanense*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, 1977-1981, vol. IV, pp. 652 y 653.

guró el Pasaje de la Revolución el 5 de mayo de 1918, con su proyecto muralista y proyecto comercial aún por realizarse.¹⁴ El evento fue munificente: Castro fue acompañado por una señorita que ganó un concurso de belleza patrocinado por el periódico *La Voz de la Revolución*; también estuvo la plana mayor del Partido Socialista, en especial Felipe Carrillo Puerto. Otro personaje relevante que asistió fue Manuel Amábilis; además, dentro del edificio del Ateneo Peninsular se realizó una exposición de dos aventajados alumnos de la Escuela de Bellas Artes: Leopoldo Tomassi y Víctor Montalvo.

La parte más aplaudida de la inauguración fue el discurso del poeta Antonio Mediz Bolio (autor de *La Tierra del Faisán y el Venado*, publicado en 1922 en Buenos Aires, con introducción de Alfonso Reyes). En su alocución consideró al Ateneo Peninsular y el Pasaje de la Revolución como “fundamentalmente, no una mejora material sino una poderosa y fuerte obra espiritual. Es el alma del tiempo nuevo quien la ha creado”, para que se “diga cómo las fuerzas emancipadas del pueblo han podido construir aquí un templo para las cosas del alma”.¹⁵ Asimismo, defendió el papel del general Alvarado en la realización de esta “mejora material”.

Hasta este momento la idea de los murales seguía en pie. Así lo señaló, de nuevo, el propio Piconni y el concesionario de los locales comerciales, Ricardo Troyo.¹⁶ Sin embargo, ninguno de los dos se refirió específicamente a la temática de los murales ni se volvió a mencionar el carácter nacionalista del proyecto original. Troyo dijo que los murales se iban a pintar más adelante para que “hagan más elegante el lugar”, pero tampoco había construido los estanquillos, cuyo diseño aún presumía Piconni.

En 1920, el edificio del Ateneo sufrió un espectacular incendio. Al año siguiente se propuso que fuese la sede de la Universidad Nacional del Sureste, que en noviembre de 1921 discutieron Felipe Carrillo Puerto y José Vasconcelos.¹⁷ Luego de estos

sucesos, el conjunto fue olvidado por las autoridades locales, mientras su propiedad permaneció en manos federales. A principios de la década de 1940 prácticamente había sido desmantelada la techumbre de cristal, lo que dio paso a la demolición de los arcos del triunfo. El Pasaje acabó convertido en un paradero de camiones; estuvo así hasta finales de la década de 1970.

En 1994, tras una remodelación, fue inaugurado el Museo de Arte Contemporáneo Ateneo Peninsular. En 2001 fueron reconstruidos los dos arcos del triunfo del Pasaje de la Revolución. Diez años después, en 2011, fue reconstruida la techumbre con materiales más modernos, convirtiendo al Pasaje en un espacio escultórico del museo. Sin embargo, en aquella pared donde habrían de ir los murales quedaron los vanos reabiertos de la Catedral, hechos probablemente a mediados del siglo pasado. Así, aquel ambicioso proyecto muralista quedó disuelto tanto en el abandono como después en las remodelaciones del conjunto arquitectónico.

Conclusiones

El proyecto muralista nacionalista del Gobierno Provisional de Salvador Alvarado constituye no sólo un avistamiento de lo que después se desarrolló en el muralismo mexicano a partir de 1920 en el centro del país. Fue y es también un modelo o muestra de trabajo colectivo artístico, liderado por un gobernante militar, un caudillo que pretendió hacer su aporte respectivo a la conformación de un arte nacionalista.

A partir de 1918, el arte monumental en el espacio urbano de Mérida caracterizó buena parte del trabajo cultural y artístico de la posrevolución socialista de Yucatán.¹⁸ De modo que la discusión sobre el muralismo pasó a un segundo plano entre los artistas e intelectuales asentados en la ciudad capital. Felipe Carrillo Puerto y Salvador Alvarado se confrontaron a principios de la década de 1920 sobre quién debía ocupar el cargo de gobernador para el periodo 1922-1926; esto sin duda selló el destino del Ateneo y el Pasaje. No sería hasta la década de 1970

¹⁴ “Inauguróse ayer solemnemente el Pasaje de la Revolución”, *La Voz de la Revolución*, (periódico oficial del Gobierno Provisional de Yucatán), Mérida, 6 de mayo de 1918.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ “Lo que es y representa el Pasaje de la Revolución”, *La Voz de la Revolución*, (periódico oficial del Gobierno Provisional de Yucatán), Mérida, 6 de mayo de 1918.

¹⁷ Fue abierta en febrero de 1922 en un antiguo colegio jesuita, a tres cuadras de la plaza central de Mérida.

¹⁸ Al respecto, véase Marco Aurelio Díaz Güemez, *El arte monumental del socialismo yucateco (1918-1956)*, op. cit.

cuando Fernando Castro Pacheco realizó en el Palacio del Gobierno del Estado, en la contraesquina de la Catedral, un conjunto de murales que siguen una narrativa lineal de la historia pero abordando sólo temas del lado regional.

El proyecto muralista del Pasaje de la Revolución revela que la construcción del arte nacionalista fue un acontecimiento que siguió la huella de los ejércitos re-

volucionarios que lograron comprometer a las bases sociales locales en este quehacer cultural, teniendo como apoyo elementos y personajes provenientes de la tradición artística de la Ciudad de México. Esta iniciativa pasó al olvido en el momento que se distanciaron los dos grandes caudillos en Yucatán, el foráneo Alvarado y el local Carrillo Puerto, lo que dio pie a la cancelación de los murales propuestos. ▽

SEMBLANZA DEL AUTOR

MARCO AURELIO DÍAZ GÜEMEZ • Investigador y docente responsable del Centro de Investigación en Artes Visuales (CINAV) de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Doctor en historia por el CIESAS Peninsular (2014) y maestro en arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán (2007). Editor de la revista *AV Investigación* (avinvestigacion.com). Autor del libro *El arte monumental del socialismo yucateco (1918-1956)* (UADY-ProHispen-CEPSAS, 2016). Es miembro nivel C del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Two Discourses Inside
a Time of Subversion:
Benjamin and Siqueiros* ■ **Dos discursos en
tiempos de subversión:
Benjamin y Siqueiros**

RECIBIDO • 11 DE ABRIL DE 2017 ■ ACEPTADO • 15 DE MAYO DE 2017

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR/INVESTIGADORA DEL CITRU ■
paulinatoronja@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

Siqueiros ■
Benjamin ■
manifiesto ■
ideología ■
fascismo ■

KEYWORDS

Siqueiros ■
Benjamin ■
manifest ■
ideology ■
fascism ■

RESUMEN

Adelantándose a lo escrito por Walter Benjamin, el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros teorizó sobre la posición revolucionaria del artista, mientras se cuestionaba la situación en que se encontraban los medios de producción dentro del movimiento del proletariado de la época. A continuación se analizan las similitudes y diferencias entre *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* escrito por Siqueiros en 1932 y *El autor como productor* de Benjamin de 1934. Ambos textos se refieren a la subversión y la resistencia del artista y su obra, y a pesar de que fueron formulados hace más de 85 años siguen siendo relevantes hasta nuestros días.

ABSTRACT

Before Walter Benjamin's celebrated conference, Mexican muralist David Alfaro Siqueiros theorized about the revolutionary position of the artist. He questioned the state of the means of artistic production within the proletarian movement at that time. I consider the similarities and differences between "The vehicles of dialectical-subversive painting" (Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva), written by Siqueiros in 1932, and "The author as producer" written by Benjamin in 1934. Both deal with the idea of subversion and resistance in artists and their work. Despite having been written over 85 years ago, they are still relevant today.

En tiempos de violencia y dominación el arte es un medio de lucha, razón por la cual este trabajo busca enlazar dos conferencias (publicadas en dos libros) de dos creadores comunistas de la década de 1930: *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* pronunciada por el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros en 1932 en el John Reed Club de Hollywood en Los Ángeles, y *El autor como productor* del filósofo alemán Walter Benjamín, leída en 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo fundado en París.

Elegí estos textos para presentar las miradas de dos personajes que aunque pertenecían a culturas y sociedades distintas trazaron un argumento similar en conflicto con la violencia generada en su contexto. El pintor y el teórico hablan de la producción como elemento de empoderamiento y resistencia para el arte, y es importante precisar que cada una está emitida en ámbitos distintos.

El John Reed Club era una congregación de intelectuales de izquierda fundada en 1929 en Estados Unidos que tenía el fin de crear conciencia social. Su sede en Los Ángeles fue el espacio en el que se presentaron las experiencias de dos grupos denominados Block of Mural Painters (Bloque de Pintores) creados por Siqueiros, con los que desarrolló un proceso comunitario y creó las herramientas para la pintura dialéctica subversiva, como la nombró. Por su parte, el Instituto para el Estudio del Fascismo había sido fundado por los alemanes exiliados ante la persecución nacionalsocialista en su país.

Analizar la postura de ambos escritores requiere conocer la relación social con sus contemporáneos en un mundo en el que se estaba consolidando la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, y que antecede a movimientos de la segunda mitad de la década de 1930, como la Guerra Civil Española, el ascenso del fascismo de Benito Mussolini, el nazismo de Adolf Hitler que indicaba un expansionismo militar, la segunda Guerra Mundial, la crisis económica en Estados Unidos y el México posrevolucionario. Al mismo tiempo, el muralismo mexicano y las vanguardias europeas y soviéticas convergían. La mayoría de los intelectuales era miembro del partido comunista de sus respectivos países y la izquierda ganaba terreno en lo político y seguidores en lo social. A la par, la cultura se llenaba de confusiones e indefiniciones teóricas que desataron cuestionamientos sobre política y arte. Por lo tanto, hacer el entrecruce de las dos posturas precisa no perder conciencia de la fisura que marcó en ellos su momento histórico.

Así, en *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* se planteaba la necesidad de congruencia con su presente histórico, que englobaba los avances, retrocesos, cambios y procesos sociales, industriales, económicos y políticos. El texto se auxilió de los materiales pictóricos para considerarlos herramientas de expresión, al margen de su presente histórico, con el objetivo de crear nuevas formas de producción,

vehículos de un lenguaje que se articulaba con una función política, y más allá, con una función estructural en una nueva sociedad. El Bloque de Pintores declaró: “Nosotros no tenemos más que ser consecuentes con ellos, con las realidades físicas y las inquietudes sociales de nuestra época”.¹ El pronombre “nosotros” empezó por marcar un plan de trabajo que denotaba colectividad, unión.

Colectividad

La conferencia de Siqueiros se fundamentó en los experimentos plásticos que hizo con sus alumnos de pintura, y se estructuró en un trabajo que sembró las bases de una nueva búsqueda creativa y colectiva a través de grupos como los Block of Mural Painters I y II. Este impulso de comunión generó como resultado físico dos murales en el exterior de dos edificios. El fruto esencial es menos visible: la enseñanza del trabajo colectivo que tuvieron los alumnos, que después se convertirían en artistas reconocidos.

La colectividad es también un argumento importante en *El autor como productor*, que rechazó la educación especializada para volverla pública y puso el conocimiento a disposición de todos, socializándolo y democratizándolo. Para Benjamin el productor debía también enseñar, y abrió la necesidad de un proceso de fusión en el que autor y lector, es decir, creador y público, adquirieron una nueva dimensión. El autor se transmutaba en una herramienta generadora, pero también el público en un instrumento modificador que era presente, activo y participativo. Así, la educación se ofreció politécnica y dejó de ser un modo de dominación para volverse un común que rechazó lo privado e individual y se acercó al Otro. Benjamin enfatizó la necesidad de unión y compromiso social en el que la participación del cambio social requería a todos porque, “¿De qué vale si en la política lo decisivo no es el pensamiento privado sino —como dijo Brecht alguna vez— el arte de pensar en la cabeza de los otros?”.² Su propuesta consistió en una refunda-

ción de la estructura impuesta que separó al ejecutor del observador y lo posicionó en una estructura móvil en donde todos podían —debían— participar y poner a disposición un aparato de creación mejorado en el que el escritor/creador estaba dispuesto a compartir su conocimiento y obra.

Siqueiros, por otro lado, rechazó la pintura de caballete por individualista y de poco alcance y encontró en la pintura mural al aire libre una nueva forma de comunicación con un espectador al que de otra forma era imposible llegar. La propuesta de *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* genera un eco sobre la actualidad del arte y sus espacios. El arte habita los museos, regido por promotores y cuidadores, terrenos que deberían cumplir una función descolonizadora del conocimiento que no puede darse en un espacio cerrado y alejado de la sociedad a la cual pretende llegar.

Siqueiros entendió que la pintura requería del trabajo de muchas manos, que en “acción técnica democrática”³ buscara generar en los creadores riqueza emocional, aprendizaje y conocimiento a partir del trabajo compartido. Esta forma de producción generó el impulso de una nueva estética, que se estableció a partir de la utilización de materiales nuevos que respondían a una renovación en la técnica para democratizar el arte. Por lo tanto, la pintura monumental se volvió un instrumento revolucionario.

Socializar el arte implicó fracturar la capitalización del mismo para volverlo público, al alcance de una sociedad que transitó los espacios donde la obra se encontraba. La transformación técnica propuso un cambio en la producción artística y le otorgó toda preeminencia al trabajo colectivo; la participación de los involucrados en toda la producción implicó conocimiento y reproductividad de la misma. Así se empezó a modificar el proceso de creación, y se hizo un llamado a los creadores con el fin de descolonizar el conocimiento, que pertenecía sólo a un sector privilegiado, para configurarlo en una herramienta pública, libre y colectiva, que luchó contra formas aisladas a la construcción de la nueva sociedad a la que ambos autores se refirieron. Implicó una capacidad de fusión con otras áreas de conocimiento que incluyeron también otras metodologías. Revolucionaron al cambiar la mirada productiva,

¹ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 75.

² Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004, p. 35.

³ David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, p. 66.

que sólo se preocupaba por los resultados, para prestar atención a los procesos creativos. El modo de producción colectiva apuntó a una reproductividad alejada de la réplica, a una creación expansiva y de alcance ilimitado que implicaba a otros creadores. Ambos autores hicieron un llamado a la colaboración para buscar crear la plataforma de un arte revolucionario, y aunque estaban separados por espacialidad, tiempo y cultura, su trabajo se articuló en un mismo objetivo: unir.

Siqueiros y Benjamin dirigieron sus textos a artistas e intelectuales con la misma ideología para generar una producción que estableciera una estructura de defensa para el arte frente a posturas totalitarias, agresivas y sectarias que provenían de los distintos bloques ideológicos en los que las tendencias libres eran acusadas por degenerativas o contrarrevolucionarias, pero encontraron que la subversión y la resistencia empezaban en los procesos de producción que activan nuevas formas de presencia, creación y conocimiento.

Tendencia

La conferencia pronunciada en París parte de un problema que aquejaba a los autores de su época: la tendencia de una obra. Considerando que se ubicaban en un momento en el que la posición política era de suma importancia para los creadores, se cuestionó sobre la tendencia revolucionaria y la técnica de su producción. Al afirmar que la tendencia y la calidad presuponían una buena obra, considero cuestionar si la dimensión estética de una obra de arte —que Benjamin podría llamar calidad— es indisoluble del discurso que la sustenta aun cuando el tiempo de su producción corresponde a otras necesidades. Si el teórico sometió el concepto de técnica a un contexto social para convertirlo en el posibilitador que permitió unir tendencia y calidad, cabe entonces pensar si al salir de ese contexto se puede continuar con el mismo argumento. El contexto, por lo tanto, es fundamental en una obra, porque “no [se] puede hacer nada con la cosa estática aislada: una obra, una novela, un libro. Necesitaba insertarla en el conjunto vivo de las relaciones sociales”⁴ para contextualizarse y adaptarse a las necesidades de su entorno.

⁴Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 23.

Al volver al concepto de técnica articulado por Siqueiros, se puede ver la apuesta por nuevos materiales que conllevaron a otras formas de producción. El objetivo era que las nuevas herramientas artísticas reemplazaran a las antiguas porque no respondían a la urgencia social del momento, que requería visualización y movilización. Planteó la experimentación para llegar a una transformación de la plástica, siempre ligada a la técnica, la convicción y la forma, producto de una necesidad que no puede ser impuesta, absoluta o inmutable porque cerraba la búsqueda de un lenguaje adecuado a las diferentes condiciones sociales.

Esta convicción o tendencia, dependiendo del autor que usemos, buscaba un nuevo lenguaje con su propia forma y metodología que, sin embargo, no debía existir sin la técnica necesaria. Benjamin, en coincidencia, argumentó sobre la tendencia, pero no como característica suficiente o aislada, sino como motor creador. Así se entiende que el arte no debía ser creado sólo con la intención revolucionaria, también requería conocimiento organizativo de técnica y trabajo.

El productor creador

La idea de un artista genio encerrado en su hacer fue rechazada en ambas posturas, porque implicaba un creador ajeno a la sociedad y a sus procesos cuando el arte debía responder con una voz de protesta de insurrección y autocrítica. Ambas reflexiones declararon la guerra a toda evocación lírica con desconocimiento de técnica, materiales y espacios, y promovieron un creador participativo.

En *El autor como productor* se le llamó hombre de espíritu, “definido según sus opiniones, convicciones o disposiciones, y no según su posición en el proceso de producción”,⁵ que es el equivalente en *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* al ciego romántico que se niega a ver las atrocidades de su tiempo, creando distracciones estériles basadas en una belleza apresada en cánones estéticos impuestos por regímenes dominantes. Benjamin y Siqueiros quisieron unir fuerzas con creadores congruentes y críticos con su producción, pero dentro de esta polémica se encontró la idea de

⁵*Ibidem*, p. 37.



Izquierda: Walter Benjamin, 1928. Derecha: David Alfaro Siqueiros en la cárcel de Lecumberri, 1960. Foto: Héctor García Cobo.

competencia establecida por un sistema que desvió el poder y propuso formas que separaron. El intelectual, unido a la lucha del proletariado, tenía que superar la competencia en los procesos de producción y así crear relaciones con áreas o personas con las que no había semejanza para encontrar puntos de unión con otras artes y sus productores. Combatir la idea de pureza implicó librar una batalla contra el fascismo, que usaba esta pureza para propugnar por la estatización del arte. En cambio, para los dos autores el arte contribuía a la revolución social al sincretizarse con otras áreas que permitían su promulgación y expansión.

Buscaban un arte contagiado de los alrededores y en contacto con la vida, como Siqueiros argumentó al proclamar que “La pintura mural vive la vida que vive el mundo”⁶ porque su lugar de elaboración implicaba un espacio vivo y en transformación perpetua. Esto

arriesgaba también a la obra a una corta duración por cuestiones de tiempo o política, pero cumplía con función para regenerarse en otra cosa.

Benjamin empezó su conferencia planteando la autonomía del creador en relación con la libertad de decisión que tenía para responder desde el arte a las obligaciones de su época. En los años treinta del siglo pasado era de urgencia contestar si el artista estaba condicionado a servir a los cambios sociales, en específico a la lucha proletaria, o si esto era una contribución deslindada a su obra.

Esta cuestión es de gran actualidad, debemos preguntarnos sobre la injerencia del arte en la política, ya que el presente se enfrenta a una desvinculación social donde el arte es sirviente del capital.

Los tópicos arte y política son siempre un tema importante para los ejes de poder. En esos años se les tenía miedo porque se conocía la capacidad generadora

⁶ David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, p. 66.

de pensamiento y transformación contenida en el arte de la época, a diferencia del actual. Un ejemplo fue la polémica en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos que determinó implementar la estética del “realismo socialista”, lo que creó confusión entre los artistas porque implicaba una imposición estética. El realismo socialista fue refutado en 1938 por el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* escrito en México por André Bretón y con la firma de León Trotski, sustituida por la de Diego Rivera por estrategia política. El manifiesto apeló a toda la libertad para el arte sin que esto significara un arte apolítico sino comprometido con la libertad de expresión.

El manifiesto definió el lugar del artista en la lucha del proletariado, posición que se lograba cuando ha “penetrado de su contenido social e individual, cuando ha asimilado el sentido y el drama en sus nervios, cuando busca encarnar artísticamente su mundo interior”,⁷ argumento de Walter Benjamin pronunciado en 1934 cuando consideró al creador como el ingeniero / técnico que debía transformar el aparato de producción para los fines de la revolución, y combatir junto con el proletariado de forma horizontal.

Los términos técnico e ingeniero contrastan con la idea actual que se tiene del artista, que es visto, de nuevo, como la persona de espíritu o el ciego romántico aislado en su creación y pensamiento, difícil de alcanzar porque su discurso está por encima de lo común, lo cotidiano, lo simple, lo popular, lo real, lo social.

Al leer los dos discursos podemos sustentar que vieron en el arte algo que nació de muchos y no de un ente omnipotente y solitario: la incidencia artística sucede estando en contacto con las personas. Las obras de arte deben ser producto de estas relaciones y entrecruces; esto es fundamental para entender de dónde partían los artistas y porqué en sus pronunciamientos el arte y la política eran indisolubles sin que ninguna limitara la autonomía de la otra. Siqueiros agregó que “dentro de sociedades divididas en clases no se ha podido nunca, y no se podrá, eludir la utilización política del arte”.⁸

Escribieron para crear los principios de una constitución futura que quería una transformación llena de posibilidades que forjaran una nueva cultura, con una belleza ajena a todo servicio en una sociedad sin necesidad de política, y por lo tanto, con un arte libre. El motivo era la visualización de un futuro imaginario que los artistas debían defender con su trabajo, que se ubicaba en un presente opresivo pero esperanzador.

Muralismo y producción

Siqueiros y Benjamin se volvieron críticos frente al arte político y crearon lineamientos que el manifiesto Bretón-Trotski retomó años después en respuesta a una imposición dogmática y estética. En el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* se habló del envilecimiento de la obra a manos de los Estados y presentó la iniciativa de buscar los caminos para una reconstrucción completa de una cultura que iba a ir acompañada de una nueva clase social que ascendería al poder y dejaría de lado la mística resistencia del objeto artístico.

El Estado como promotor fue eludido por Siqueiros en *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, ya que no mencionó que el subsidio para su arte venía de instituciones gubernamentales o privadas porque les significaba prestigio internacional; sin embargo, es importante entender que sin ese apoyo el muralismo, como lo conocemos hoy en día, no existiría. Además, para los artistas implicó subversión y resistencia no plasmar en sus pinturas la ideología que su patrocinador pedía. El arte mural logró defenderse y se mantuvo al margen de oficializarse y burocratizarse, aunque no todos los autores lo lograron. Este movimiento estuvo siempre dentro de un régimen capitalista y lleno ambigüedades políticas por seguir lineamientos del Partido Comunista Mexicano.

El muralismo correspondió a una realidad concreta mexicana que necesitaba de una renovación plástica y productiva correspondiente a los cambios de una reciente revolución popular que buscó el apoyo en el arte y sus artistas. Esta realidad difiere de la soviética expuesta por *El autor como productor*, que hablaba de la abolición del arte y los poetas porque el país libraba batallas distintas a las de otras naciones y necesitaba del arte para consolidarse o recuperarse.

⁷ André Bretón, León Trotski, *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, 25 de julio de 1938, <http://70.32.114.117/gsd1/collect/revista/index/assoc/HASH6c10/87afd0bd.dir/r83_41nota.pdf>. Consulta: 2 de abril, 2017.

⁸ David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, p. 75.

Por esta razón se puede aplicar la base del discurso del *Autor como productor* y preguntarnos: ¿cuál es la posición que mantuvo el muralismo con respecto a las relaciones de producción de la época? ¿Estuvo de acuerdo con ellas, fue reaccionario, las superó o fue revolucionario?

El muralismo construyó una forma de producción que consiguió mantenerse al margen de la legalidad, la supervivencia y el apoyo estatal. Puede ser considerado insidioso por abastecer a un aparato de poder, pero —aplicando el argumento de Benjamin— su aporte como transformador de las fuerzas de poder desde dentro le permitió superar oposiciones que buscaron mantener atada y controlada la producción. La fuerza política interna del aparato de producción no bastó, y no se trató sólo de una transformación de contenido sino una transformación en los aparatos de producción que logró incidir en la creación de otras posibilidades de recepción que se construyeron en la década de 1930. Razón por la que la revolución plástica propuesta por el Bloque de Pintores encontró nuevas aristas de expresión, entre ellas la de volver a unir la ciencia con el arte, en concreto la plástica y el conocimiento científico, tomado para el servicio de los objetivos visuales y técnicos de la creación mural. Se atendió a los colores, los volúmenes, los lugares, las formas, el ritmo, el equilibrio y el movimiento para hacer un proceso consciente en relación con los objetivos de la obra sin que se volvieran el resultado de un acto espiritual. Este cuidado a lo que rodeaba a la pintura tiene un sentido importante si se presta atención al expresionismo abstracto que derivó en la posguerra. Aunque encausado por otras razones, pudo haber tenido sus inicios en esta forma integral de trabajar los materiales.

Se necesitó de conocimiento científico y artístico de los materiales para encaminarlos al servicio de la estética del arte dialéctico-subversiva. Es decir, el arte no era una creación espontánea, sino un producto derivado de conocimientos técnicos. Así, la fotografía fue uno de los materiales propuestos por Siqueiros debido a su naturaleza representativa, y ocupó el lugar del boceto en la producción plástica ya que permitía conocer realidades lejanas y desconocidas en las que había guerras, saqueos, brutalidades y represiones, sin embargo, acusó el mal uso de la fotografía en la pintura por abusar de un material que solo debía funcionar como creación

primaria. Benjamin, por el contrario, encontró en la fotografía un modo de información apoderado por un sistema económico que todo lo reprodujo, lo sublimó y modificó al servicio de la moda. La fotografía para ambos debía ser realista para que creara una estrecha correlación entre técnica y producción.

Dogmatismo

Siqueiros expuso un cambio de producción al volver el arte público, colectivo, subversivo e integral, donde proceso, técnica, materiales y los receptores tuvieran la misma importancia. Su práctica lo llevó a formar una crítica hacia la obra como objeto de mercado y buscar opciones que rompieran con esta forma de organización. Encontró en la pintura mural un instrumento de divulgación en el que las grandes dimensiones artísticas crearon barreras contra su capitalización. Así, el mural se volvió un objeto de producción eficaz para la propaganda y divulgación revolucionaria con modelos de naturaleza multiejemplar.

Se abre un dilema al pensar que lo expuesto por Siqueiros o Benjamin es impositivo, pero esta afirmación pierde su importancia si comprendemos que todo arte es político y que la subversión en estos años consistió en conservar a conciencia la libertad de creación y producción. Lo que defendían era los procesos, y con esto la forma de unirse frente a las brutalidades sociales que sucedían.

En este mismo dilema se puede ubicar al muralismo, que fue acusado de dogmático y de apegarse a los dictados del Partido Comunista con cánones europeos y soviéticos. Sin embargo, se mantuvo al margen de una política de Estado, y algunos creadores encontraron en su producción sublevación y resistencia.

Aunque las dos conferencias respondieron a un compromiso con su época para exponer su presente, su potencia ideológica y estética no ha perdido fuerza y las vuelve un eco del pasado que nos permite activar pensamientos del presente. La actualidad de ambas sorprende porque nuestra realidad sigue siendo dominada por poderes que incitan a la violencia, la invasión, la opresión y la guerra.

Nuestro presente enfrenta presidentes fascistas al mando de los países más poderosos del mundo mientras la pobreza abunda frente a unas pocas personas llenas

de riqueza y poder. El capitalismo es apuntalado por la derecha conservadora que ocupa altos puestos gubernamentales para prometer una cuestionable tranquilidad, mientras que otras tendencias políticas pierden fuerza o credibilidad. Ante esto el arte es un objeto comercial, privado y capitalizado que simboliza poder y estatus.

Leer ambos textos despierta la posibilidad de reformular el sistema de creación, la necesidad de estar juntos y trabajar en la formación politécnica, replantear los nuevos materiales ahora disponibles y cómo éstos crean sistemas distintos de producción. Debemos cuestionar la actual construcción del mundo, entender que fue contada por los vencedores, mirar la faceta oscura que es la guerra, y que asumirla requiere ver sus crímenes. El arte necesita voltear al pasado para buscar otros horizontes que lo desvinculen de una estructura que pretende ser inamovible, y necesita apoyarse en las creaciones periféricas que han logrado mantener una producción subversiva e independiente.

Siqueiros cuestionó el valor de la enseñanza colectiva y sus repercusiones y alcances, mientras que Benjamin apostó por una formación que incluyera las artes y la ciencia. Ambos propusieron el uso de materiales como la pintura, el periódico, la fotografía y el mural en una época en la que el objeto y su posesión se habían sublimado.

La búsqueda como creadores sigue necesitando las respuestas que argumentaron Siqueiros y Benjamin hace casi un siglo: la necesidad de ser consecuentes con las inquietudes de nuestro tiempo en un plano de perpetua insurrección desde el arte para replantear los esquemas sociales impuestos por una sociedad neoli-

beral que quitó la necesidad del Otro para fragmentar a sus individuos.

México ha sido consumidor de conocimiento, pero también lo ha producido, como lo argumentó Siqueiros a lo largo de sus escritos. *El autor como productor* es una lectura casi indispensable en las universidades, sin embargo, *Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva* es sólo conocido por especialistas.

El mundo no es el mismo si la historia se cuenta desde el sur, el norte, el este o el oeste, y la intención no es buscar un solo argumento “nuestro” o “suyo”, sino entender la multiplicidad de teorías que se articulan. Se necesita prestar atención a lo propio y escuchar voces amenazadas por el olvido.

En la búsqueda llena de preguntas poco concretas y respuestas poco acertadas para entender el presente podemos recurrir a este pasado para replantearnos la estructura social actual, falsamente cimentada, que nos lleva de nuevo a la incertidumbre de la violencia. Necesitamos encontrar la necesaria subversión en el arte ante una actualidad repleta de fascismo y odio.

El autor como productor y *Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva* son dos conferencias con un mismo fin: unir en la lucha por un mundo distinto. Sus autores se enfrentaron a la toma de conciencia de la falsedad o la historia contada a medias de una modernidad que acarreó guerras y devastación. Ni Walter Benjamin ni David Alfaro Siqueiros se creyeron el principio de progreso que argumentó un mundo basado en una lógica de explotación. Ambos lograron desprenderse de pensamientos abstractos, para lanzar un llamado a luchar desde un medio autónomo y libre: el arte. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO SIQUEIROS, David, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en Raquel Tíbol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.
- BRETÓN, André y León Trotski, *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, 25 de julio de 1938.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *La liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis para obtener el doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Marisela, *La polémica Siqueiros-Rivera, planteamientos estético-políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo, 1996.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Colombia, Siglo del Hombre Editores, 2007.

PÁGINAS WEB

- <<http://www.afectadosporlahipoteca.com>>. Consulta: 15 de junio, 2013.
- <<http://www.democraciarealya.es>>. Consulta: 15 de junio, 2013.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Manifiesto Democracia Real Ya! en lenguaje de signos, <<http://www.democraciarealya.es/manifiesto-comun/lengua-de-signos>>. Consulta: 15 de junio, 2013.

SEMBLANZA DEL AUTORA

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR • Egresada de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente se desempeña como investigadora en la Coordinación de Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). Trabajó en la investigación curatorial de la exposición *Víctor Fosado, con mil diablos a caballo* en el Museo de Arte Carrillo Gil (2016). Realizó críticas de teatro y cine para la revista *Proceso* (2014-2016).

TEXTOS Y CONTEXTOS

Muralism off the walls: ■ **El muralismo traspasando**
the Upa y Apa (Mexicana) ■ **las paredes: la revista**
musical revue (1939) ■ **musical *Upa y Apa* (1939)**

RECIBIDO • 10 DE ABRIL DE 2017 ■ ACEPTADO • 15 DE MAYO DE 2017

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO/INVESTIGADORA DEL CITRU ■
 claudiairan@yahoo.com.mx ■

PALABRAS CLAVE

mural escenográfico ■
 teatro ■
 muralismo ■
 nacionalismo ■
 transdisciplina ■

KEYWORDS

Set-design mural ■
 theater ■
 muralism ■
 nationalism ■
 transdiscipline ■

RESUMEN

En la década de 1930, en el marco de importantes hechos político-económicos, como la nacionalización del petróleo, y culturales, como la inauguración de Palacio de Bellas Artes, en México se estrenó la revista musical *Upa y Apa*. A través de ella se ejemplificará la concepción del término “mural escenográfico”, que se da cuando un artista plástico realiza una escenografía con elementos de grandes dimensiones, equiparables a una obra mural. También se establecen las similitudes entre el movimiento muralista mexicano y *Upa y Apa*.

ABSTRACT

In the 1930's, in the context of major political and economic events such as the nationalization of the oil industry, as well as such cultural events as the opening of the Palace of Fine Arts, the musical revue Upa y Apa premiered in Mexico City. We will use it as an example of the concept of “set-design mural”, meaning a set-design made by a visual artist using large elements similar to a mural painting. We also establish similarities between the Mexican mural movement and Upa y Apa.

Cuando un artista plástico realiza una escenografía para una obra teatral, es como si trasladara su lienzo a un espacio escénico y lo hiciera tridimensional. Cuando estos creadores son pintores muralistas y realizan un telón escenográfico o decoran un trasto o una ferma con un diseño para una puesta en escena, lo convierten en mural, otorgándole un espacio diferente para ser visto, dándole otro dinamismo, haciendo que interactúe con el hecho teatral y sus espectadores. Esto sucedió en *Upa y Apa*, revista musical ideada después de la expropiación petrolera para llevarla al extranjero y que la comunidad internacional cambiara su opinión acerca de México. Este espectáculo tuvo una serie de similitudes con el muralismo mexicano, como veremos a continuación. De esta fusión surgió un componente original al que denominaremos mural escenográfico, que de acuerdo con Nicolas Bourriaud es efímero, pero sí persiste, ya que forma con la obra artística un conjunto con elementos separados, “producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio”.¹

Upa y Apa aquí, Mexicana allá

Upa y Apa fue concebida por Celestino Gorostiza, quien se desempeñaba como jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En México dio solamente dos funciones, la del estreno y una al día siguiente; en Nueva York, con el nombre de *Mexicana*, llegó a más de treinta representaciones. Esta revista musical es un claro ejemplo de que en el hecho teatral pueden converger la mayoría de las disciplinas artísticas, y concretamente nos muestra cómo los artistas plásticos que participaron en ella, algunos de los cuales ya habían incursionado en la pintura mural, realizaron la escenografía.

El 14 de marzo de 1939 se estrenó *Upa y Apa* en el teatro del Palacio de Bellas Artes. Eduardo Contreras Soto² afirma que esa fecha fue la del preestreno, ofrecido para el presidente Lázaro Cárdenas, su gabinete y el cuerpo diplomático.³ No fue la primera revista que se presentó en este recinto, anteriormente Joaquín Pardavé y Roberto Soto lo habían hecho. Con la participación de personalidades destacadas

¹ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013, p. 24.

² Eduardo Contreras Soto, “Música para la escena de los adultos”, en *Silvestre Revueltas en escena y pantalla: la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, México, INBA, INAH, 2012, p. 253.

³ Miguel Capistrán, Triunfo y “avatares de una revista musical”, en *Celestino Gorostiza: una vida para el teatro*, México, INBA, 2004, pp. 111-138. Contreras también afirma que al otro día se dio la única función al público en general, el día 15 a las 19:00 horas. El programa de mano que resguarda el departamento de Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes en la Ciudad de México y que pertenece a la colección del Cenidim, tiene fecha del 15 de marzo de 1939.

en el ámbito teatral, literario, musical, dancístico y plástico, quedó conformado el elenco creativo de esta obra musical, en la que se unieron los nombres de Celestino Gorostiza, Candelario Huízar, Carlos Mérida, José Rolón, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Blas Galindo, Julio Bracho, Luis Sandi y Julio Castellanos, por mencionar algunos. Surgió como un proyecto gubernamental de la administración cardenista, durante la cual, como señala Raquel Tibol, “la actividad de los artistas plásticos (pintores, escultores, grabadores, fotógrafos y arquitectos) fue muy intensa en producción, agremiación, teorización, experimentación, polémica, investigación y proyección local e internacional”.⁴ Y precisamente fue lo que se buscó desde un principio en esta puesta en escena: su representación en el extranjero.

El proyecto inicial incluía nombres de la talla de Rodolfo Usigli, Diego Rivera, Erwin Piscator, Carlos Chávez, Rufino Tamayo, Antonio Ruiz y Amalia Cabañero de Castillo Ledón, que al final se descartaron.

El tema principal de *Upa y Apa* fue el devenir de México desde la época prehispánica hasta 1939, plasmado a través de su folclore, tradiciones, leyendas y danzas. Por esa razón, y porque el objetivo era recorrer Estados Unidos y Europa, se decidió que no tuviera parlamentos, y que toda la narración se hiciera a través de música y baile. El título de la obra, de acuerdo con Capistrán, se tomó de uno de los cuadros que luego se descartó: *Salón México*, ideado por Xavier Villaurrutia y que incluía parte de una melodía que empezaba y terminaba con la expresión ¡*Upa y Apa!* La tonada pertenece al corrido revolucionario *El albur de la muerte*,⁵ en el cual, de acuerdo con la versión consultada, en una estrofa dice:

—¡Upa y Apa!...
Dicen los de Cuernavaca:
¡El animal que es del agua,
nomás la pechuga saca!

⁴ Raquel Tibol, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM, p. 239.

⁵ *Emiliano Zapata 1909-1919*, <<http://www.bibliotecas.tv/zapata/corridos/corr111.html>>. Consulta: 4 de abril, 2017.

Los pintores en escena

En el programa de mano se presentó como “un espectáculo mexicano producido y presentado por Espectáculos Internacionales, S. de R. L. (International Shows, LTD.) y patrocinado por la Secretaría de Educación Pública y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad y supervisado por el Departamento de Bellas Artes”. En el mismo hay un texto de Celestino Gorostiza, en el que asevera que hasta ese momento sólo la pintura había elevado a la categoría de arte las formas originales de la vida mexicana, por lo que con esta revista se pretendía llegar a un teatro popular mexicano que reflejara el folclore de nuestro país, ya que para él los intentos que se habían hecho anteriormente para hacer un teatro culto no estaban ligados al arte autóctono, y que el teatro llamado popular era lo que se presentaba en las carpas, por lo que se pretendía corregir su desviación.

El espectáculo se dividió en dos actos con un intermedio. Los cuadros se entrelazaron con “números de cortina” que se conformaban con participaciones musicales y bailes. Cada episodio tenía responsables distintos del argumento, la música, el decorado y la coreografía; también el elenco variaba, aunque los ejecutantes podían intervenir en varias ocasiones en la puesta en escena.

En el citado programa de mano viene un resumen de cada cuadro con su explicación, y se detallan los créditos de los responsables y del elenco.⁶ En la siguiente tabla se enlistan los mismos y los números de cortina, junto con los escenógrafos, en su mayoría pintores muralistas, y los demás creativos que intervinieron en la puesta en escena.

De entre los pintores enumerados, Agustín Lazo y Julio Castellanos fungieron como directores de decorado y vestuario, y el ejecutor del decorado fue Rodolfo Galván.

Los grupos experimentales de teatro que surgieron en las décadas de 1920 y 1930 tuvieron entre sus integrantes a pintores; varios de ellos realizaron las escenografías de *Upa y Apa*. Julio Castellanos y Agustín Lazo participaron con Celestino Gorostiza en el Teatro de Ulises y en el Teatro de Orientación. Gabriel Fernández

⁶ Los nombres están escritos como vienen en el programa de mano.

Nombre del cuadro	Escenógrafo	Argumentista	Compositor	Coreógrafo
<i>Obertura*</i>				
<i>El dios cautivo</i>	Carlos Mérida	Michel Berveiller	Candelario Huízar	José Fernández
<i>Vivac ranchero*</i>				
<i>Piñatas</i>	Carlos Orozco Romero	Octavio G. Barreda	José Rolón	Rafael Díaz
<i>La cucarachita*</i>				
<i>La mulata de Córdoba</i>	Agustín Lazo	Agustín Lazo	Blas Galindo	José Fernández
<i>Goyescas*</i>				
<i>Un patio de vecindad</i>	Manuel Fontanals	Julio Bracho	Gabriel Ruiz	Dick Shrues (<i>sic</i>)
<i>Sones jarochos*</i>				
<i>Ecos de ayer</i>	Carlos Orozco Romero y Julio Castellanos	Sam Spiegel y Luis Sandi	Luis Sandi	Rafael Díaz y Eva Pérez Caro
<i>Una boda en Tehuantepec</i>	Carlos Orozco Romero	Celestino Gorostiza	Tata Nacho	Rafael Díaz
<i>René y Estela*</i>				
<i>El fanfarrón alucinado</i>	Julio Castellanos	Celestino Gorostiza	José Rolón	Eva Pérez Caro
<i>Malagueñas*</i>				
<i>Yunuen (leyenda tarasca)</i>	Julio Castellanos	Celestino Gorostiza	Tata Nacho	Rafael Díaz
<i>Dime que sí*</i>			Alfonso Esparza Oteo	
<i>Así es mi tierra*</i>			Tata Nacho	
<i>Un retablo</i>	Julio Castellanos	Xavier Villaurrutia	Silvestre Revueltas	Dick Schreurs (<i>sic</i>)
<i>Oaxaqueñas*</i>				
<i>Tropical</i>	Julio Castellanos	Octavio G. Barreda	José Zabre Marroquín (<i>sic</i>)	Rafael Díaz y Eva Pérez Caro

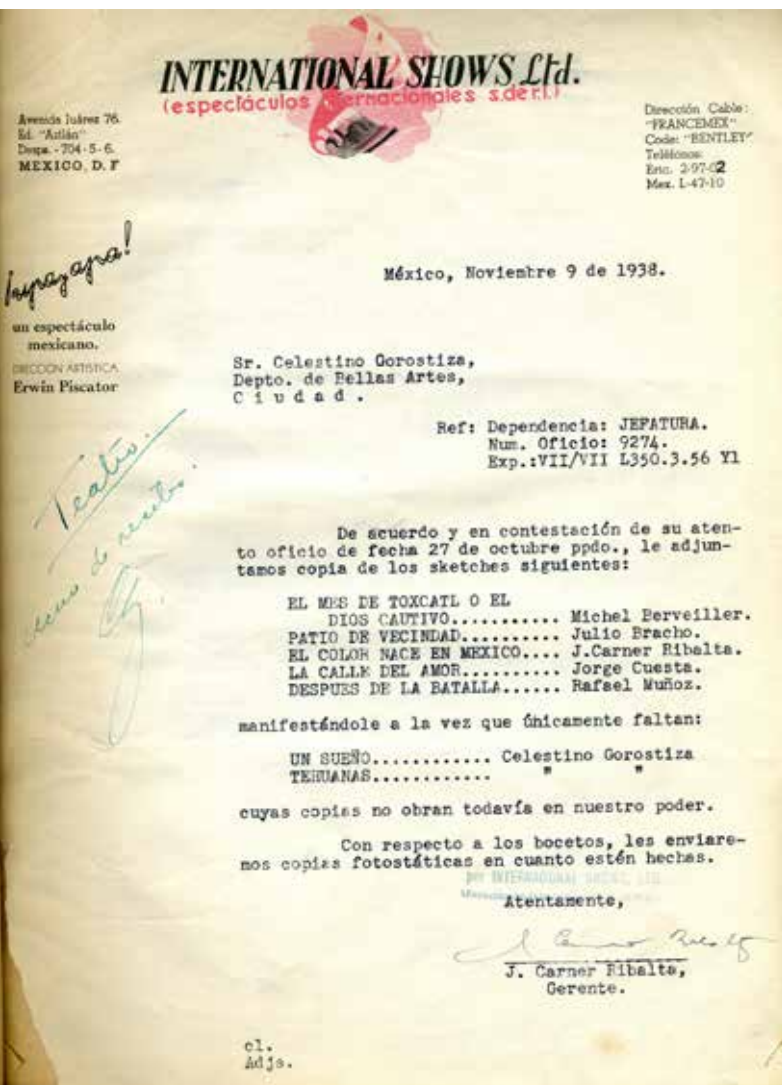
*Números de cortina.

Ledesma,⁷ con Lazo y Castellanos, formaron parte del Teatro de la Universidad dirigido por Julio Bracho. Al respecto, Margarita Mendoza López indica que en estos grupos renovadores “quienes se encargaban de las decoraciones no eran escenógrafos, sino pintores de calidad y categoría reconocidas, e involucrados en el movimiento del teatro experimental”.⁸

⁷ Gabriel Fernández Ledesma aparece en el programa de mano como colaborador en el apartado de pintores, sin embargo, su nombre no es mencionado como responsable de la escenografía en ningún cuadro.

⁸ Margarita Mendoza-López, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941: vivencias y documentos*, México, IMSS, Subdirección General de Prestaciones Sociales, Coordinación de Teatros, 1985, p. 70.

La mayoría de los artistas plásticos que participó en *Upa y Apa*, y algunos de los músicos, fueron miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), asociación de izquierda íntimamente ligada al Partido Comunista Mexicano (PCM), la cual en el momento de su fundación, marzo de 1934, estaba en contra del gobierno cardenista, aunque posteriormente lo apoyó, con lo que obtuvo beneficios gubernamentales. Sus integrantes tuvieron una intensa actividad cultural a través de exposiciones, publicaciones, congresos, obras teatrales y obras murales. La Liga estaba en contra del fascismo, el imperialismo y la guerra, y se disolvió alrededor de 1938. Los militantes de la LEAR que formaron parte de esta revista



Tomo Upa y Apa, Archivo de Armando de Maria y Campos, propiedad de Perla de Maria y Campos.

musical fueron Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Blas Galindo, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos y Agustín Lazo.

México en Nueva York

El hecho teatral en ocasiones genera polémica. El paso del tiempo nos permite realizar una interpretación y análisis con mayor objetividad. El caso de *Upa y Apa* y su versión para Broadway que se tituló *Mexicana* tuvo en el momento de su estreno en México y de su temporada neoyorquina opiniones polarizadas, que desataron críticas y polémicas; en nuestro país la consideró

un fracaso por la única función que presentó al público en general, la cuantiosa inversión, la polémica presencia de Sam Spiegel⁹ y la ausencia del director musical Luis Sandi el día del estreno, entre otros motivos. Pero en el ámbito artístico no se puede considerar una obra fallida, por la conjunción en un solo espectáculo teatral de los personajes que participaron en esta revista, y por presentar un México rico en manifestaciones teatrales, literarias, plásticas, musicales y dancísticas.

Spiegel fue un empresario judío-austriaco nacido en Estados Unidos que manejaba la empresa International Shows Ltd., encargada originalmente de llevar esta revista musical a Nueva York, y tuvo injerencia en el diseño del espectáculo para amoldarlo a las escenificaciones de Broadway.¹⁰ Su participación suscitó amplias opiniones en contra, al grado que en *Mexicana* ya no se le vinculó con la producción y se contrató como agente de la obra en esa ciudad a Casa Shubert.¹¹

Mexicana se estrenó en Broadway el 21 de abril de 1939 en el Teatro de la Calle 46 con varias modificaciones: se amplió el número de cuadros, se incluyó una conductora y hubo una reducción en el número de músicos.

Celestino Gorostiza, a través de una carta-informe dada el 1 de julio de 1939 y dirigida a Gonzalo Vázquez Vela, secretario de Educación Pública,¹² dio un amplio resumen de las críticas favorables que se obtuvieron en Nueva York. Para el jefe del Departamento de Bellas Artes la obra fue todo un éxito en su temporada en esa ciudad, ya que había cumplido su cometido de limpiar el nombre de México ante los estadounidenses,¹³ además de congrega a miles de espectadores. La pieza fue criticada por los setenta mil dólares que costó y que no fueron recuperados, situación que el mismo Gorostiza reconoció, ya que se le consideró un derroche en tiempos de crisis: se estaba realizando el pago de las indemnizaciones a las empresas

⁹ Expedió cheques sin fondos para el pago de los músicos y tuvo que intervenir el Ministerio Público.

¹⁰ Posteriormente, Spiegel tuvo una exitosa carrera como productor en la industria cinematográfica de Hollywood, siendo acreedor a tres premios Oscar por mejor película con *Nido de ratas*, *El puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia*. En su honor la Escuela de Cine y Televisión de Jerusalén lleva su nombre.

¹¹ Miguel Capistrán, *op. cit.*, p. 129.

¹² Publicada en una transcripción (*Celestino Gorostiza: una vida para el teatro*, México, INBA, pp. 134-138).

¹³ Jovita Millán Carranza indica que el objetivo de *Upa y Apa* fue atraer turismo a nuestro país, *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes (1934-2004)*, México, INBA, 2004, p. 50.

petroleras expropiadas. La población apoyó económicamente al presidente Lázaro Cárdenas, los artistas plásticos ofrecieron un total de 178 obras para una subasta en el Palacio de Bellas Artes con el mismo fin. Entre estos artistas estaban Carlos Orozco Romero, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Mérida y Julio Castellanos, pintores escenógrafos que participaron en *Upa y Apa*.¹⁴

Upa y Apa y el muralismo mexicano

Entre el muralismo mexicano y la revista musical *Upa y Apa* hay una serie de similitudes que desembocan en un vínculo relevante: la participación de algunos de los pintores que realizaron murales en el diseño de las escenografías de los cuadros de la puesta en escena. Con base en las características de este movimiento enunciadas por Héctor Jaimes en su libro *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros* podemos hacer un análisis y agrupar los otros puntos coincidentes.

El nacionalismo posrevolucionario fue impulsado por el Estado, que recurrió a las disciplinas artísticas para ser esparcido en la sociedad mexicana, por lo que el entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, encomendó a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros artistas, plasmar en los muros de los edificios públicos una matriz simbólica, es decir, los puntos de confluencia para todos los mexicanos que representaran a la nación, las raíces prehispánicas, las leyendas, los bailes y tradiciones, por mencionar algunos temas.

En *Upa y Apa*, a través del teatro de revista, y también con el apoyo total del Estado, Carlos Mérida aludió a la representación de estos mismos tópicos con el cuadro *El dios cautivo*, para lo cual se basó en una leyenda mexicana. De forma similar se trazaron episodios para *La mulata de Córdoba* de Agustín Lazo y *Yunuen (leyenda tarasca)* de Julio Castellanos. Los actos referentes a las tradiciones fueron *Piñatas* y *Una boda en Tehuantepec* de Carlos Orozco Romero, *Un retablo* de Julio Castellanos y *Ecos de ayer* de ambos artistas. También se presentaron otras escenas sobre la vida cotidiana, todo alternado con números de música, canto y baile.

Tras la salida de Vasconcelos, al movimiento muralista se le dio continuidad ya que, debido a su contexto, prácticamente se había convertido en un arte con denominación de origen. A su vez, *Upa y Apa* recibió el respaldo del gobierno para mejorar la imagen de México ante el mundo debido a la “campaña” de desprestigio que existía por la expropiación petrolera de 1938. El presidente Lázaro Cárdenas había nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública a Celestino Gorostiza, quien le presentó la propuesta de realizar un espectáculo escénico que se llevara a otros países, en primera instancia a Nueva York para coincidir con la Feria Mundial que tuvo como sede esta ciudad en 1939. También se proyectaba llevarlo de gira por Europa, pero con el estallido de la segunda Guerra Mundial el plan se canceló.

Upa y Apa presentó un concepto nacionalista mitificado gracias al patrocinio gubernamental y los objetivos que tuvo desde su origen, con una fidelidad ciega a los preceptos de nación. En cambio, los muralistas cuestionaron y plasmaron los problemas sociales que no se solucionaron con la Revolución mexicana.

Un edificio emblemático que conjuga las grandes escenografías y el muralismo es el Palacio de Bellas Artes, símbolo de identidad nacional y cultural, cuyo diseño original fue del arquitecto italiano Adamo Boari durante el Porfiriato, concluido con cierta modificación en sus planos iniciales por el arquitecto mexicano Federico E. Mariscal. El 29 de septiembre de 1934 se inauguró oficialmente, engalanado con murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco, a quienes después se les sumaron David Alfaro Siqueiros, Jorge González Camarena, Rufino Tamayo y Manuel Rodríguez Lozano. Fue precisamente en este recinto en el que se representaron las dos únicas funciones en México de *Upa y Apa*. Jaimes afirma que “la idea de una identidad nacional contribuyó a la formación de una identidad cultural pero a través de monumentos, símbolos nacionales y espacios públicos”.¹⁵ El mismo autor explica que los espacios públicos de alguna manera han ayudado a establecer e imponer cánones artísticos y nacionales, los cuales pueden verse esencialmente como constructos sociales que dependen de la importancia y relevancia que la comunidad les otorga. En este sentido, ese valor se ve claramente reflejado en la trascendencia

¹⁴ “Pro-pago de la deuda petrolera: pintura, escultura y grabado”, México, 1938, una hoja plegable.

¹⁵ Héctor Jaimes, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, Madrid, Plaza y Valdés Editores, 2012, p. 26.

que tiene el comúnmente llamado “Bellas Artes”, considerado el máximo espacio del país en la presentación y representación de las expresiones artísticas, en sus espacios museísticos y en su sala principal, que legitima y pondera.

La Revolución en el contenido: social, político e histórico, y en la forma: grandeza de las figuras, la intensidad de color, la dinámica de movimiento al espectador y su representatividad cultural son otras similitudes entre el muralismo y *Upa y Apa*, ya que esta revista ponía énfasis en el contenido social a través de leyendas, bailes y tradiciones; también en la forma, ya que mostró en la puesta en escena esas manifestaciones a través del vestuario, la música, las artesanías, de manera desafiante por la majestuosidad del espectáculo. Ambas representaron forma y contenido del pasado mexicano, e identidad y memoria cultural del país.

La monumentalidad de los murales y de las ideas representadas generaron una fuerza colectiva de trabajo

al realizar una obra artística, en la que el muralista era el eje rector con la colaboración de pintores, ayudantes y albañiles, por mencionar algunos; aunque cabe señalar que no se les reconoce públicamente su intervención, ya que siempre se le da el crédito al muralista. En *Upa y Apa* se reunió el esfuerzo de más de 150 especialistas, por lo que fue también un trabajo colectivo; convergieron autores, compositores, escenógrafos, coreógrafos, así como actores, cantantes, bailarines, músicos y demás involucrados en el hecho escénico: administradores, técnicos y maquillistas, para poder conseguir un resultado fastuoso.

Tanto el movimiento muralista como *Upa y Apa* rebasaron las fronteras de nuestro país. En Estados Unidos, el primero lo hizo con los denominados tres grandes, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes realizaron murales en California, Michigan, Nueva York y New Hampshire, contratados tanto por instituciones como por particulares. En tanto que la revista musical *Mexicana* se presentó en la ciudad de Nueva York.

Dentro del tinte socialista, que en cierto momento caracterizó al muralismo mexicano a través de una estética liberadora, la obra traspasó los límites de los museos, se convirtió en un arte que se realizó en espacios públicos, algunas veces abiertos, al alcance de un mayor número de público, que al contener también la esencia social se insertó dentro de esta corriente. Pero este punto se puede tomar como una similitud a la inversa con *Upa y Apa*: también rompió con el espacio en el que se presentaba este género, teatros populares, carpas y recintos más reconocidos, por ejemplo, el Teatro Principal (se incendió en 1931) o el Lírico, ya que surgió para el Palacio de Bellas Artes con la esencia de la revista pero transformándola en un producto exportable, culto y, por supuesto, no popular.

La mayor confluencia de todas las similitudes y la que da pie a este estudio es la participación de los artistas plásticos Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero y Julio Castellanos, quienes acudieron al llamado de Celestino Gorostiza. Capistrán cita a Gorostiza: “con base en cuadros o episodios, por medio de los cuales, la música, los bailes y los trajes típicos se ofrecería ‘como si fuera un gran mural pictórico animado’, un acercamiento a un país lleno de color, amistoso y alegre”.¹⁶



Upa y Apa, Fondo Celestino Gorostiza, CITRU/INBA.

¹⁶ Miguel Capistrán, “Triunfo y avatares de una revista musical”, *op. cit.*, p. 122.

Mural escenográfico

Hablar de mural nos remite a una obra plástica representada en un muro, pared o panel, es decir, lo asociamos con una rigidez, pero en el terreno de las artes escénicas el muralismo se trasladó a elementos escenográficos de grandes dimensiones como el telón significativo,¹⁷ los trastos o paneles¹⁸ y las fermas y fermones.¹⁹

Mieke Bal dice que los conceptos no son estables, tienen flexibilidad, nos permiten expresar una interpretación, viajan entre disciplinas, periodos, lugares y comunidades académicas; son adecuados cuando provocan la organización efectiva de los fenómenos y que tienen un tránsito interdisciplinario de propagación del conocimiento.

Los conceptos de mural²⁰ y escenografía²¹ viajan y realizan una intersección en la puesta en escena con

¹⁷ “Estos telones tienen en su dibujo y pintura los rasgos definitorios de un lugar específico, o bien de una idea figurativa o abstracta... pueden ser el único elemento que sintetice y concentre los signos más claros e importantes de una obra”. Arturo Nava, *Fundamentos del diseño escenográfico*, México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2016, p. 136.

¹⁸ “El trasto en el lenguaje teatral, es un elemento plano modular que se puede usar de manera independiente o se puede agrupar para conformar superficies mayores cuya función es dividir o identificar. El panel generalmente se refiere a un elemento unitario de medida comercial y el trasto puede abarcar dimensiones muy generosas. Ambos constan de dos elementos en su elaboración: uno es el bastidor o esqueleto que estructura y da rigidez a su forma... el otro complemento es el recubrimiento, forro o chapa”. *Ibidem*, p. 141.

¹⁹ “Son trastos planos rectos o curvos de generosa longitud y poca altura que resultan muy útiles para rematar, ocultar o significar un elemento asentado en el piso... el fermón tiene una altura mayor que generalmente tiene pintada alguna ilustración de paisajes, elementos arquitectónicos o abstractos”. *Ibidem*, p. 143.

²⁰ La Real Academia Española define al mural como “perteneciente o relativo al muro,” y como “pintura o decoración mural”, <<http://dle.rae.es/?id=Q6XyG7v>>. Consulta: 19 de enero, 2017. Guillermina Guadarrama afirma que es una obra plástica que se ha ido transformando y evolucionando en sus características, la mayoría de las cuales se convierten en variables: se plasma en otras superficies que no son solamente muros (paneles, biombos), existen murales transportables; con materiales y técnicas en su ejecución que van más allá del fresco, son producto de un trabajo colectivo, y se consideran un arte público (aunque existen murales que no se encuentran en lugares al exterior para ser vistos por toda la gente, y aquí añadiríamos que hay murales en colecciones privadas). Pero también hay tres elementos que le dan identidad, los cuales son: monumentalidad, perspectiva e ideología. *Características del mural*, México, documento inédito, 9 p.

²¹ “En el sentido moderno, es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral... dispositivo capaz de iluminar (no ilustrar) el texto y la acción humana, de dibujar una situación de enunciación (y no un lugar fijo) y de situar el sentido de la escenificación en el intercambio entre un espacio y un texto”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 164 y 165.

base en los principios de Bal. De ese cruce se deriva un concepto viajero, al cual preferiría denominar concepto sincrético, ya que dentro de ese recorrido se unen dos fenómenos de disciplinas diferentes, pero afines, para crear un solo concepto: el mural escenográfico. Es una forma diferente de conceptualizar un mural de acuerdo con el análisis de sus características, de sus creadores y de su función, fuera de la rigidez de apreciarlo solamente en un contexto determinado

¿Qué pasa cuando el teatro y el muralismo se vinculan a través de sus representantes: los pintores? Dos universos paralelos, dos disciplinas artísticas que conviven simultáneamente pueden coexistir en el hecho teatral y modificar su forma. De acuerdo con Bourriaud y su estética relacional, que es una teoría de la forma, como producto del encuentro de dos elementos se realiza la creación de un mundo perdurable, y para que éste se dé un elemento debe poseer al otro. La obra mural se ha introducido en las distintas manifestaciones escénicas, dentro de ellas el teatro, llegando al punto en el que si la escenografía fue realizada por un muralista tiene un efecto más allá de la sola concepción teatral, un mural tridimensional que interactúa con texto, actores, creativos (directores, escritores) y el espectador, y que cumple una función distinta a la que puede tener exhibida en otro espacio. De esta forma el público tiene otra percepción del mural, no solamente la simple contemplación de la obra plástica. Si de manera intrínseca el mural nos da una narración, inmerso en la puesta en escena nos proporciona otro universo, ofreciéndonos una anagnórisis que nos llevará a la reflexión, confrontación y enseñanza.²²

Existen antecedentes del mural escenográfico en México en las décadas de 1920 y 1930. La obra mural, por ende los pintores muralistas y el teatro, se vincularon a través de las misiones culturales iniciadas por José Vasconcelos. El teatro, sobre todo el de títeres, sirvió como vehículo para transmitir el conocimiento, el arte y los hábitos de higiene; de esta manera la escenografía se hacía sobre muros, en ocasiones al aire libre. De algunas de ellas sólo queda el registro fotográfico.

En el sentido estricto un mural busca la permanencia a través del tiempo. Un mural escenográfico puede ser efímero al igual que el hecho teatral, lo cual no indica que no queden vestigios del mismo para ser in-

²² Arturo Nava Astudillo, *op. cit.*, p. 53.



Julio Castellanos, *El diablo mantenido*, 1933, fresco, Escuela Héroes de Churubusco. Foto: Alfredo Ortega.

vestigado, como la imagen del boceto escenográfico de *Un retablo*, que en *Mexicana* fue denominado *Un velorio*, cuadro diseñado por Julio Castellanos, musicalizado por Silvestre Revueltas, con argumento de Xavier Villaurrutia y con coreografía de Dick Schreurs (*sic*).

Al observar la parte superior del boceto vemos que la figura principal que plasma Castellanos parece ser un niño,²³ lo cual nos remite a los murales que pintó en 1933 en la Escuela Héroes de Churubusco²⁴ en Coyoacán, Ciudad de México, que giran en torno a la niñez, titulados en su conjunto *Juegos infantiles*.

²³ En un documento recientemente localizado que contiene el argumento de esa obra se afirma que no se trata de un niño sino de un adulto, al contrario de lo que sucede en los mencionados murales, donde los niños parecen adultos. En un encuadrado de Armando de María y Campos, propiedad de Perla de María y Campos, titulado *Upa y Apa*, aparece el argumento de *Un velorio*, escrito por Villaurrutia. Con base en el argumento esta figura representa a un difunto que debe elegir entre el cielo y el infierno. Como opta por el segundo hace pensar que se trata de un adulto. Es claro que Castellanos hizo una libre interpretación del argumento.

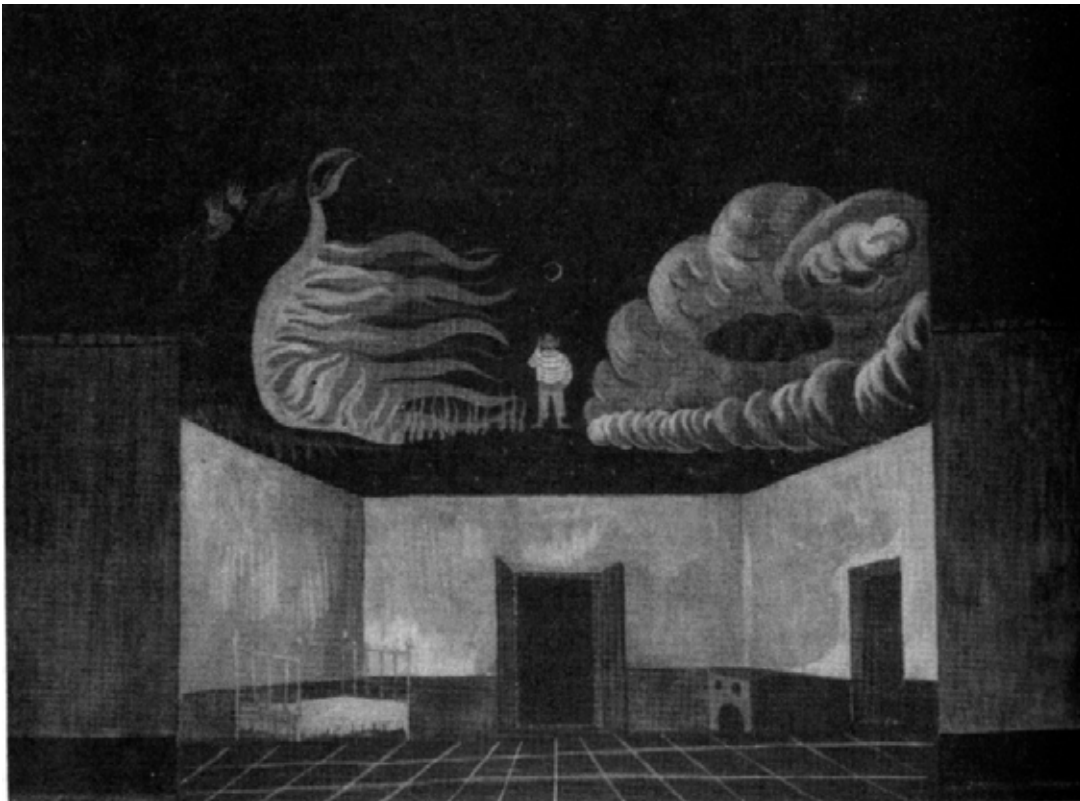
²⁴ En un principio los murales fueron pintados en la Escuela Primaria Melchor Ocampo, la escuela Héroes de Churubusco se trasladó a las instalaciones de la primera, y empezaron a compartir el inmueble a partir de 1934, quedando la obra mural de Castellanos en el espacio de la segunda. (Ariadna Patiño Guadarrama, *Julio Castellanos y la enseñanza visual: los murales de la Escuela Héroes de Churubusco en Coyoacán (1932-1933)*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 76 p. <<http://132.248.9.195/pd2007/0617678/Index.html>>. Consulta: 9 de marzo, 2017.

Apasionado de la escenografía y considerado uno de los mejores exponentes de este arte teatral en la Ciudad de México de la época, Castellanos unificó las opiniones de Carlos Pellicer, Luis Cardoza y Aragón, Oliver Debroise, Xavier Villaurrutia, Samuel Ramos, Antonio Rodríguez y Salvador Toscano con respecto a la calidad de su obra, al considerarlo un artista con estilo propio, poético, gran dibujante y pintor completo.

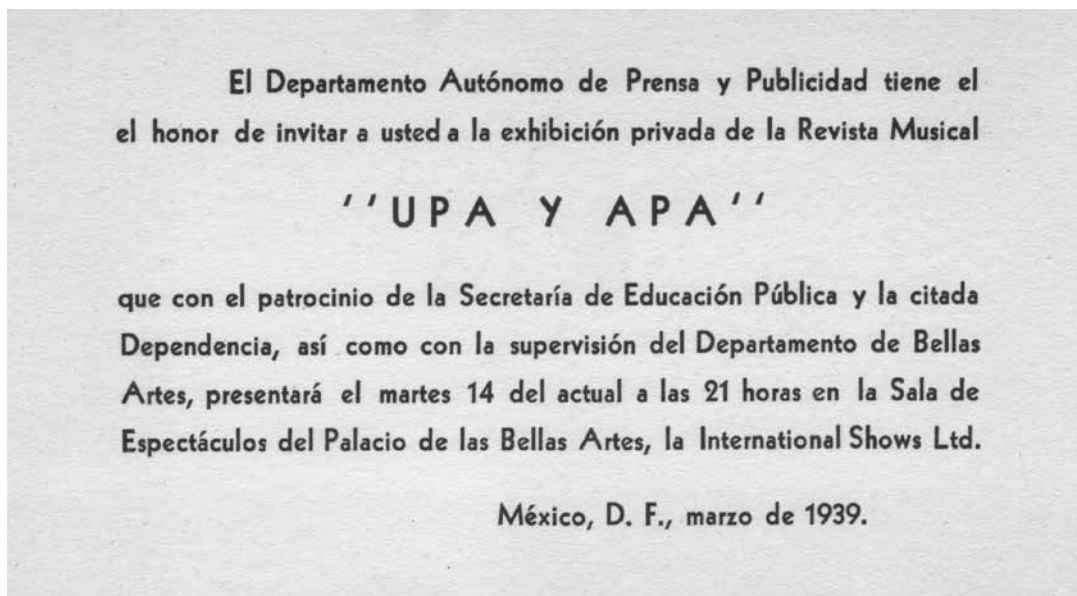
Carlos Pellicer afirma que Julio Castellanos “como todo gran pintor, creó un tipo humano que se caracteriza por la forma de los ojos y de la nariz, así como por la forma del cráneo”.²⁵ El pintor no dejó de hacer escenografías a lo largo de su carrera artística. En 1947, año de su fallecimiento, fue nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes. Su pintura *Autorretrato* se considera la última obra de caballete que realizó, y en el ámbito escenográfico se encontraba trabajando en la puesta en escena para niños de *Don Quijote*,²⁶ la cual

²⁵ *Julio Castellanos (1905-1947): monografía de su obra*, México, Editorial Netzahualcóyotl, 1952, p. ix.

²⁶ Versión de Salvador Novo; dirección de Clementina Otero; vestuario y decorados de Julio Castellanos, Julio Prieto y Carlos Marichal; música de Carlos Chávez, Blas Galindo y Jesús Bal y Gal; coreografía de Guillermina Bravo y Gilberto Martínez del Campo; director de orquesta Eduardo Hernández Moncada. Xóchitl Medina Ortiz, *70 años de teatro escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes: memoria 1942-2012*, México, INBA, CITRU, 2013, p. 28.



Julio Castellanos, escenografía para *Un velorio* de la revista *Upa y Apa*, tomada de Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Conaculta, INBA, Escenología, 2000.



Upa y Apa, Fondo Celestino Gorostiza. CITRU/INBA.

se presentó en el Teatro del Palacio de Bellas Artes y se estrenó el 6 de agosto de 1947, un mes después de su muerte.

Fin de la temporada

El teatro y las artes plásticas han establecido un lazo sustancial, ya que en repetidas ocasiones pintores han realizado y realizan las escenografías de obras teatrales. En *Upa y Apa* se ha ejemplificado la incursión de los pintores muralistas en el hecho teatral a través de la realización de escenografías de grandes dimensiones

(inherentes a su naturaleza), las cuales se presentaron en el Palacio de Bellas Artes, un escenario colosal, tanto en espacio físico como simbólico. Escenografías respaldadas en una monumentalidad, perspectiva e ideología que las elevó a la categoría de mural escenográfico.

Hoy en día existe la necesidad de ir más allá en la aplicación de conceptos para la explicación y asimilación del rompimiento de fronteras entre cada disciplina artística. Si en el siglo XX se conjuntaban el teatro, las artes plásticas, la música y la danza, en el XXI, a través del campo expandido en el arte, los límites en muchas ocasiones son imperceptibles. Esa hibridación nos lleva a replantearnos las definiciones establecidas. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.
- BARROS SIERRA, José, "El caso *Upa y Apa*," *Hoy*, núm. 109, México, 25 de marzo de 1939.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.
- CAPISTRÁN, Miguel, "Triunfo y avatares de una revista musical", en *Celestino Gorostiza: una vida para el teatro*, México, INBA.
- CARDOZA y ARAGÓN, Luis, *Julio Castellanos, La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea*, México, Landucci, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, "Música para la escena de los adultos", en *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla: la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, México, INBA, INAH, 2012.
- *Emiliano Zapata 1909-1919*, s/f, <<http://www.bibliotecas.tv/zapata/corridos/corr111.html>>. Consulta: 4 de abril, 2017.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 407 p. <<http://132.248.9.195/ptd2015/anteriores/0228561/Index.html>>. Consulta: 26 de febrero, 2017.
- GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *Características del mural*, México, documento inédito, 2017.
- JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, Madrid, Plaza y Valdés Editores, 2012.
- *Julio Castellanos (1905-1947): monografía de su obra*, México, Editorial Netzahualcōyotl, 1952.
- *Julio Castellanos 1905-1947, México*, Banco Nacional de México, Pinacoteca Marqués de Jaral del Berrio, 1982.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, conaculta, INBA, Escenología, 2000.
- MAÑÓN, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, México, Conaculta, INBA, 2009.
- MEDINA ORTIZ, Xóchitl, *70 años de teatro escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes: memoria 1942-2012*, México, INBA, CITRU, 2013.
- MENDOZA-LÓPEZ, Margarita, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941: vivencias y documentos*, México, IMSS, Subdirección General de Prestaciones Sociales, Coordinación de Teatros, 1985.
- MILLÁN CARRANZA, Jovita, *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes: (1934-2004)*, México, INBA, 2004.
- *Misiones culturales: los años utópicos 1920-1938*, México, Conaculta, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 1999.
- Nava Astudillo, Arturo, *Fundamentos del diseño escenográfico*, México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2016.
- PATIÑO GUADARRAMA, Ariadna, *Julio Castellanos y la enseñanza visual: los murales de la Escuela Héroes de Churubusco en Coyoacán (1932-1933)*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, <<http://132.248.9.195/pd2007/0617678/Index.html>>. Consulta: 9 de marzo, 2017.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- *Pro-pago de la deuda petrolera: pintura, escultura y grabado*, México, una hoja plegable, 1998.
- TIBOL, Raquel, "El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano: (IX coloquio de historia del arte)*, México, UNAM, 1986.
- TORRES, Augusto M., *Diccionario Espasa cine*, España, Espasa Calpe, 1996.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO • Licenciada en Bibliotecología por la UNAM. Labora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), donde es responsable de procesos de preservación y catalogación principalmente, además de realizar consultas especializadas en fuentes documentales de teatro. Se desempeñó como subdirectora de Organización Documental y jefa del Departamento de Fondos Especiales en la Biblioteca de las Artes. Ha dictado conferencias sobre documentación artística y específicamente teatral, tema en el que ha desarrollado su investigación.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Practical routes ■ **Rutas prácticas en la**
in Mexican muralistics ■ **muralística mexicana**

RECIBIDO • 7 DE ABRIL DE 2017 ■ ACEPTADO • 9 DE MAYO DE 2017

JOHN UMAÑA CABEZA/MURALISTA Y ACADÉMICO ■
jhonf777@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

muro ■
muralismo ■
muralística ■
política ■
arte ■

KEYWORDS

wall ■
muralism ■
muralistics ■
politics ■
art ■

RESUMEN

Las rutas del muralismo en el México de hoy van de la mano de prácticas de resistencia social como nunca antes en la historia. El muro es nodo de tensión, el muralismo acepción artística de disenso y la muralística enruta toda biopolítica transformadora de sujetos que habilita superficies de inscripción plena de tensiones en sintonía con lo colectivo. Rutas muralísticas como factor de lo visual, que emplazan la contradicción de condiciones históricas en políticas que decantan en el acontecimiento estético, donde los modos que lo sensible faculta en lo político dan vuelta a las disposiciones caducas del muro. El presente ensayo gira en torno al desplazamiento que ha tenido el muralismo en los últimos años hacia una muralística que define íntegramente su proceso y la capacidad de los movimientos sociales para una resistencia legítima, proceso que va en una tensión práctica entre lo instituido y lo instituyente, abriendo rutas dentro de una manifestación artística vigente.

ABSTRACT

In today's Mexico, the routes of muralism go alongside social resistance practices like never before. The wall is a node of tension, muralism is an artistic sense of dissent, and muralistics routes all subject-transforming biopolitics habilitating surfaces of inscription, full of tensions attuned to the collective. Muralistic routes as factor of the visual, situating the contradiction of historical conditions in political framings decanting on the aesthetic event, where the modes empowered on the political by the sensible upturn the lapsed dispositions of the wall. This essay deals with the shift in muralism in recent years towards a muralistics that wholly defines its process and the ability of social movements to mount a legitimate resistance, a process marked by a practical tension between the instituted and the instituting, opening routes within a still valid artistic manifestation.

La pintura mural directa pertenece a las masas, a la humanidad entera.

David Alfaro Siqueiros

Historificar todo, problematizar todo.

Mauricio Gómez Morín

Lo primero, ajustar la brújula. Ruta que se emprende como noción de una temprana muralística siqueiriana, clave del diálogo arte-ciencia-política que, al servicio de los intereses populares, sigue respondiendo tanto a las exigencias estéticas de hace un siglo como a las de la actualidad, época en la que industria y tecnología (técnica) son factores determinantes de lo cultural y la arquitectura del sujeto histórico. La ruta convoca formas para la producción simbólica desde abajo, descubre historias dentro de la misma historia y lucha contra la petrificación de las ideas; es especificidad de recursos artísticos que transforman con profundidad estética la contractualidad de las relaciones sociales, con los sentidos puestos en un proceso sobre sensibilidades que marchan por la vía pedregosa de la irrupción en la “que caben todas las formas y las técnicas siempre y cuando sirvan a la emancipación de la especie humana”.¹

Cualidades básicas que denotan conflicto, una categoría activa del territorio de lo posible, cuyo torrente desplaza el entramado sensible instituido a un margen de disenso,² con signos de potencia que gestionan nuevas turbulencias de sentido y sacuden a una sociedad donde el consenso es aspiración elemental para normalizar trasgresiones propias. Sin conflicto se desdibujan prácticas visuales críticas en políticas, y la cultura inevitablemente dirige sus rutas hacia una aduana ética impuesta por las instancias del poder.

México es geografía concreta de esta abstracción dialéctica, y lo ha sido beligerantemente porque no le queda de otra; su historia ha sido la de instauración de estructuras neocoloniales, condición que afecta al grueso de la población que ve cómo el Estado es cooptado por intereses privados, diligentes con la acumulación de capitales en franco despojo de los bienes comunes. La geografía no es espacio natural externo al humano recibido en sus propios ciclos, sino es, según apuntaba Miguel Ángel Esquivel cuando se refería a la reflexión siqueiriana, lugar de “sensaciones y sentimientos con estructuras de significado” en extensión, donde el conflicto allana y tramita medios inéditos,

¹ Alberto Híjar, *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*, México, INBA, 2013, p. 76.

² El concepto de disenso procede de Jacques Rancière, para quien la política es desacuerdo permanente, confrontación necesaria para acceder a una comprensión de la realidad donde la repartición de la sensibilidad ha sido cohesionada a intereses particulares. En este sentido, la estética como proceder sensible de lo político devela el lugar justo donde se encuentra la problematización.

capaces de develar la cultura, entendida como aquellos “humanismos en emergencia” y emergentes.³

La visualidad, que no se escapa a este centro de gravedad, agita referencias de las condiciones sociales pasadas y presentes para elevar en su encuentro historicidad, ideología, consignas y, en general, crisis epocales diagnosticadas como una red de transformaciones que decantan en el más absoluto presente mientras reformula identidades. De ahí que, en un primer momento, el muralismo patrocinado con el velo del chovinismo y la figuración basada en mitos fundacionales estuviera a la postre de una nación en ruinas como el México de 1910 (o el Estados Unidos de 1930). La adaptación de formas culturales es consonante con la plusvalía, porque las ocupa, desecha y, si es preciso, ataca, incluso cuando la “amenaza” pareciera haberse superado, tal como puntualmente refiere Guillermina Guadarrama frente a la posición del teórico economista neoliberal James J. Heckman, que en pleno 2003 acusó a México por su atraso debido a “la enseñanza del marxismo en las universidades y porque había demasiados murales de Diego Rivera”.⁴ A pesar de esto, los murales se siguen pintando, Rivera sigue siendo un referente ineludible y la búsqueda de lenguajes es tarea activa.

La diversidad de la muralística asumida desde la conflictividad, lejos de agotarse o de confinar su narrativa a una trinchera ideológica, exige desbordar sus límites por medio de reflexiones teóricas íntegras que conlleven a una sostenida experimentación plástica-visual, como contraparte a la concepción unidireccional del progresismo y las especulaciones metafísicas que desfiguran la relación arte-sociedad. En ese sentido, la dialéctica entra a precisar la naturaleza práctica del muro para cartografiar un fenómeno conflictivo y bordear con una ruta periférica los pétreos mecanismos institucionales del arte.

Analizar la pertinencia de los valores estéticos de algunas circunstancias sociales latinoamericanas acota el hacer de las sociedades en el tiempo-espacio con intervalos propios de acuerdos/desacuerdos, para definir que, en sus experiencias descritas como prácticas visuales, localizadas en lo muralístico, existen estructuras de organización y acción colectiva que generan visualidad

a través de los muros, muros como dispositivos para la regulación de sensibilidades que al margen o en diálogo crítico con dinámicas del poder internan o destituyen contextualmente signos estético-políticos.

Las prácticas muralísticas, por tanto, llevan intrínseca una permanente crisis de límites. En el ámbito teórico más ortodoxo el muralismo se circunscribe como una centenario vanguardia artística mexicana, erosionada hace décadas en su propio intento por ser un arte universal y a la vez al servicio del pueblo. Empero, ese juicio inicial ha sido superado por ejercicios plásticos y la misma deliberación epistémica. Alberto Híjar hace tiempo lanzó la consigna: hay que “romper un concepto unitario de muralismo”⁵ para facultarlo en la dinámica de procesos sociales y sus conflictos persistentes, para descubrir en las rutas que lo conforman invenciones técnicas, abordajes teóricos, apuestas políticas y reconocer en un fenómeno amplio las experiencias horizontales de solidaridad instituyentes visualmente como capaces de desplazar conceptualmente al muralismo homogéneo, estable y patrimonial, y alcanzar una muralística que sea convergencia de diversas prácticas y detonante para un acontecimiento⁶ estético.⁷

La visualidad práctica es creación de la simultaneidad experiencial, diálogo de antecedentes, presente y proyección del futuro, dialéctica argumentada como transformación material finita con cualidades estéticas que abre la posibilidad de nuevas disyunciones sociales que organizan y conforman identidad. Es tomar partido en la formación de estructuras sociales con una intención conjunta, anclando políticamente a los sujetos en el ordenamiento de la realidad, ideología que opera en un sistema de normatividad y que, como obstáculo primario de sí misma, posibilita un marco interpretativo crítico de acercamiento al saber, una lógica emancipadora desde lo visual, atenta a las vicisitudes históricas y que marcha al paso de sus propios intervalos.

⁵ Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 128.

⁶ Márquez Estrada, en un estudio sobre la categorización de la historia en Foucault, define el acontecimiento “como instancia singular y práctica para el análisis de la historia que se inscribe en el estudio sobre la concurrencia en un momento determinado de conexiones, estrategias, apoyos, bloqueos y juegos de fuerza y de poder, que han dado lugar a una emergencia singular en la historia, extraña y rara donde aflora un terreno intenso de fuerzas y contra-fuerzas donde lo múltiple se pliega sobre sí”.

⁷ Ricardo Arcos Palma, en el estudio que hace sobre Rancière y el giro ético como conjunción de arte y política, subraya una redefinición sobre estética, la cual “en tanto disciplina filosófica tiende un puente entre las formas sensibles [...] y la vida misma la cual encuentra su mayor expresión en las esferas de lo político y lo social”.

³ Miguel Ángel Esquivel, *Siqueiros. Poéticas del arte público*, México, Juan Pablos Editor, UNAM, INBA, 2010, p. 35.

⁴ Guillermina Guadarrama, “El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas”, 2015, p. 174, <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50316>>.

Sintetizando lo anterior, este ensayo gira en torno al análisis de algunas experiencias muralísticas mexicanas, y de la crisis en términos de cómo el muralismo que integra modos de aproximación al muro en el esqueleto de la organización social y al margen de la institución. El corpus autonómico e instituyente que el contexto regional viene elaborando en lo político, económico y artístico de cara a las complejas y cada vez más crudas vicisitudes sociales instauradas desde el poder. Esto ofrece dos lecturas principales: el muro es consenso que segrega socialmente, y el muro es recurso para darle vía al disenso. Más adelante ahondaré en eso, mientras tanto, la clave de la dialéctica negativa invierte en lo positivo como salida, porque, tal como expresara Didi-Huberman, apoyado en los postulados de Benjamin, lo que

hay que hacer es organizar nuestro pesimismo. Podemos ser pesimistas porque la ideología dominante está ahí y domina. Podemos ser pesimistas desde ese punto de vista, pero en el espacio de ese pesimismo hay mil cosas por hacer. Organizar el pesimismo quiere decir darle una oportunidad al deseo de ir más allá. El pesimismo nunca debe tener la última palabra.⁸

Muros canallas e infames

Un viejo y muy conservador dicho reza: “La pared y la muralla, es el papel del canalla”. Con él se ejemplifica una escuela de pedagogía en valores, fiscalizadora de la unidad de consenso en el orden social, donde las paredes deben permanecer impecables, refrán del que se desprenden juicios morales que repercuten en el señalamiento tácito de la acción del ciudadano sobre el espacio público. Las rutas muralísticas canallas intervienen en implícita parresia de lo visual, porque cuestionan sensiblemente las relaciones espaciales y los marcos temporales con recursos dialécticos que agencian y dignifican la memoria. Una simple línea en la pared es gesto libertario de lo inconstituido en la sociedad, que escapa de la gobernanza en la relación de las formas críticas. Se rompe la ley incorporada a la cosa misma para volverla creación parcial.

⁸ Georges Didi-Huberman, “El pesimismo no puede tener la última palabra”, 2016, <[http:// http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra](http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra)>.

México, geografía de permanentes estados de emergencia social, ha evidenciado que la instauración despótica de políticas económicas repercute en la sublevación del pensamiento, germen reflexivo de prácticas visuales instituyentes que elabora crítica de base sobre la persistencia de los conflictos históricos.⁹

A modo de ejemplo, dos casos en el Estado de México. El primero refiere al mural *Alerta mi general Emiliano Zapata en la lucha de Atenco*, realizado por ejidatarios de San Salvador Atenco de la organización Pueblos en Defensa de la Tierra y Javier Campos Cienfuegos, en el que reiteran en la representación de Emiliano Zapata la figura del campesino y el indígena como referentes políticos nacionales actuales de primer orden. El mural de esta comunidad es consigna visual politizada en contra de la incursión de proyectos económicos, los cuales afectarían las condiciones materiales y culturales de la región y desplaza lugartenientes a la periferia de cascos urbanos donde sus modos de vida se verían supeditados a las disposiciones de proyectos ajenos.

Con el tiempo, el mural se convirtió en centro de tensiones entre grupos como los Pueblos en Defensa de la Tierra, facciones priístas campesinas y el poder municipal, en una dinámica en la que la imagen constituía formas de identificación ideológica particulares y antagónicas. Esto conllevó a que el mural fuera borrado completamente en 2013, pero vuelto a reproducir para su uso móvil. Se consolidó así una práctica estética que se instituyó en dos ocasiones, la primera en 2001 y luego en 2013.

En el caso de San Francisco Xochicauautla, segundo ejemplo, la muralística partió de la defensa del territorio y el agua, tal vez el problema más grande al que se enfrenta la humanidad de hoy: la emergencia ambiental y la expoliación sistemática e irresponsable de recursos. El muro es lectura y cuestionamiento de contingencias políticas que visibiliza una problemática contextual a la que se suma la potencia de los participantes. Agenciamiento temporal de una estética abiertamente ideológica realizada cabalmente en el muro,

⁹ Debajo del tiempo coyuntural se encuentra siempre una historia de larga duración que mantiene una estructura secular de las condiciones sociales y modela el carácter de una civilización en sus hábitos, costumbres, economía, conflictos, así como naturaliza ciertos modos de hacer y aleja el foco analítico. Empero, la larga duración corresponde a un tiempo histórico no cronológico, sino social y de ruptura, que se pliega sobre sí mismo transformado en sus propios cambios, maduración y ocaso.

la tribuna de discernimiento metodológico que debate sobre la legitimidad de un sistema excluyente.

Empero, la práctica social del arte no sólo ofrece una función primaria contenidista-ilustrativa. Desde la posición de una subjetividad emancipada es conjunción política en la praxis que eclipsa la política misma, con imágenes dialéctico-subversivas escépticas de estética precisa. Cuando el arte se concibe en la contingencia política para ejercer lo político, la producción artística tiene la oportunidad de afirmar coherencia y amplitud simbólicas.

Las prácticas artísticas son intrínsecamente prácticas de lo político, aunque superan su propia predisposición política y articulan signos con una lógica interna, con dispositivos capaces de provocar malestar en un acontecimiento social específico. No obstante, separar arte de la obra de arte despeja su posible efecto contextual, sobre todo si las prácticas bajan del poder, pues se postulan como maquillaje de políticas públicas, de cultura ciudadana y convivencia, experiencias que institucionalizan una manifestación artística, en principio opuesta a lo establecido, pero que, postulada como inversión social, genera plusvalía política.

El despojo es estrategia de varios frentes y se presenta como censura normalizada que construye muros, se apropia de terrenos o integra proyectos estéticos que adjudican en lo visual un compromiso con la sociedad enmascarado de participación y artisticidad. En este sentido, parte del auge de las intervenciones muralísticas en sectores de reactivación económica se debe al interés de un capital latente que puede consignar ganancias económicas y políticas, seguidas del uso de elementos represivos.

Así, al mejor estilo Favela Painting y City Walls Ink, se realizó un primer intento de macromural en Pachuca, que introdujo la figura de Barrios Mágicos en la periferia con intención de generar turismo, seguido de una estridente imitación mal ejecutada en Toluca. Todo esto con el auspicio de la corrupción estatal y Comex: embellecer barrios con ríos de pintura en la misma proporción que la tinta escribe cheques a sus patrocinadores corporativos.

Este tipo de muralística comercializa la miseria, solapa el fracaso de políticas sociales e inscribe en su marcha tres niveles de invisibilización. El primero introduce un entusiasta mecanismo de participación en torno a la pedagogía sobre valores y cultura ciudadana, con elaborados mensajes de conciencia sobre la ciudad

que operan en la ambivalencia: la composición visual urbana es responsabilidad colectiva, desde las directrices del aparato estatal, o en términos más simples, cualquier acto de expresión gráfica o visual en contra de la oficialidad será considerado vandálico.

En el segundo nivel los barrios se excluyen al levantar una superficie cromática que indefina el contexto en un escenario frívolo para el espectador incauto. Los gobiernos populistas fingen democracia mientras normalizan el rechazo con la ilusión de un nuevo urbanismo cultural, política que opera como inversión social pero interviene estéticamente en su más crudo sentido, pues apela a las emociones humanas con la superficie de su propio contexto, como caricatura de la condición del otro. Así, la barriada que se anima por el sentido de cambio dimensiona por un momento la muralística como gestión propia, pero en estas condiciones cualquier transformación ya ha sido medida y ejecutada por políticos, corporaciones y artistas visuales. Políticas culturales sin cultura, arte sin gente.

El cuadro se completa con una tercera invisibilización: la de los números cuando la presentación de resultados incluye cifras sobre reducción de la delincuencia, la violencia, el aumento de la participación cultural y el turismo. Estadísticas del poder que empalidecen en los muros, pero que el papel sabe conservar en forma de cuantiosos beneficios sobre la brecha social, cifras con las que nadie es igual a nadie, salvo en la capa de pintura que arbitra lugares y convierte a la pacificación en un postulado de terrorismo institucional.

Estos muros infames revelan que no todos viven en un mismo país. La dictadura perfecta coloniza el imaginario y sigue operando como solapada publicidad que le ganó la batalla al mural, contrario a la ruta siqueiriana.

Conforme el poder modera su radicalidad, procesos que nacieron en caliente como réplica a la censura instituyen un discurso propio en una estética reconocible, invirtiendo en lo histórico con sus propias posibilidades. El muro pensado en una temporalidad indica que, en los síntomas conflictivos de una época, muestra la pertinencia de rasgos visuales y discursivos en ulteriores procesos de creación, no solo circunstanciales, sino permanentes con formas abiertas a su propia realidad que siguen estando con la idea cada vez más clara de que las casas blancas se oponen a su colorido.

La tarea de las prácticas muralísticas es, entonces,

permanecer en movimiento, porque es así como surgen las subjetividades, es decir, las visualidades de reconocimiento y afirmación que afortunadamente ya no dependen de un Rivera o un Siqueiros para aventurarse a crear, ni reaccionan a una coyuntura porque el ejercicio es constante, ni siguen un programa de partido porque el proyecto de organización es horizontal y territorial, ni solicitan elaboración académica porque su praxis supera el teoricismo. Estar en movimiento es estar en contacto lo más posible con las realidades del mundo, las convoca y abre nuevas rutas, hace grietas en la petrificación tanática de los muros del poder.

Se reitera pensar los muros desde una visualidad que es preminentemente práctica de lo social, que en ejercicio de lo político disiente y conjuga estratégicamente su estética. El arte puede servir de fundamento de la *tékhnē*, base material y sensible que sabiéndose parte de un acontecimiento, de un conjunto de haceres, puede configurarse per se. La idea de vanguardia está excluida, por tanto, en la medida que los muralismos no persiguen un fin de belleza último, sino que abrevan y decantan en la superficie contradictoria de la realidad, se desentrañan imágenes de una dimensión propiamente humana.

Los muros mexicanos, en este sentido, han promovido históricamente movilización y organización social desde lo sensible, con carácter propio, exponiendo una estética que supera la idea de vanguardia artística en la medida que eleva las contingencias históricas a una argumentación visual capaz de generar identidad, contrahistoria y disidencias ideológicas como matriz de paradigma tanto en lo artístico y plástico como en lo político.

Cuando la dimensión estética se circunscribe directamente en la dimensión política, la visualidad se instituye a partir de la organización autonómica geográfica, económica y social, factor que da salida a un universo de sentido colectivo, donde se evidencian relaciones con el mundo, historicidad, costumbres y, en general, el conjunto cultural que transforma su contexto. Explicación que lleva a reconocer, por ejemplo, en el levantamiento de los indígenas chiapanecos en 1994 formas inéditas de hacer el muro con lugares de enunciación, identificaciones que fundan, nombran, organizan y desplazan significados a una materialización visible de interculturalidad. El otro arte y la otra cultura zapatista son una tarea para “apren-

der a imaginar cosas nuevas”,¹⁰ tarea de todos, que se decide en el pleno asambleario y que con el paso de las décadas no deja lugar a dudas de que existen humanos nuevos inconformes con la mala gobernanza, que a punta de resistencia han pensado no sólo en sobrevivir sino en pervivir poéticamente.

Los murales zapatistas se pintan obedeciendo, tal como sugiriera Sergio *Checo* Valdez, porque es la comunidad que se mira de cara a un pasado la que sigue en movimiento, la que decide sobre su presente y la que imagina la construcción de muchos mundos. Acción tan estética como subversiva porque irrumpe y configura una estrategia de representatividad política en las formas, algo que aterra al sistema, y que sin pensarlo ataca porque instituye autonomías que se escapan de su control. El muralismo pasa de ser un arte oficial a ser parte de la lucha de los pueblos, y sin contradecirse mantiene su espíritu de vanguardia como parte de un movimiento antisistémico. Cristina Híjar señala, por ejemplo, cómo es de primera importancia en el panorama político mexicano reciente la estética zapatista y de los movimientos sociales en la medida que

el arte y la cultura no se reducen a los espacios institucionalizados, se producen y se reproducen en todos los espacios y movimientos sociales, se pelean y se definden como todo lo demás en juego y constituyen un aspecto fundamental de las resistencias. Bien se dice que como nunca antes en la historia, los procesos culturales son hechos políticos. Los murales zapatistas, al igual que la gráfica del movimiento estudiantil del 68 y que la gráfica oaxaqueña vinculada al digno movimiento magisterial y de la Asamblea Popular de Pueblos de Oaxaca, por mencionar sólo dos ejemplos más, son manifestaciones artísticas que se ubican claramente en la dimensión estética de una nueva subjetividad en donde los sentimientos, las sensaciones y las ideas están también en disputa. En la historia reciente de América Latina, dentro del contexto de sus luchas de liberación nacional y movimientos populares, se han producido una multiplicidad de significantes de formas y soportes diversos (verbales, musicales, visuales, escénicos, entre

¹⁰ <<http://www.regeneracionradio.org/index.php/arte-y-cultura/item/845-mesa-de-trabajo-otra-comunicaci%C3%B3n-otro-arte-otra-cultura>>.

otros) que han incidido de manera definitiva en estos procesos sociales y constituyen la dimensión estética de la utopía presente en todo proyecto político, entendiendo la política como el arte de lo posible y la utopía como generadora desde el futuro de prácticas políticas transformadoras en el presente.¹¹

A estas características propuestas por el zapatismo se suma la continuación de la ruta crítica del primer muralismo en la obra de Polo Castellanos, un muralismo didáctico-subversivo que se asume en pleno como un arte público militante, dispuesto en y para el espacio social, con el compromiso político no de acompañar tangencialmente luchas, sino en la resolución de agenciar diferentes esfuerzos para idear formas de vida en medio de la barbarie del mal gobierno. A saber, sus principios ideológicos son necesidad metodológica para una teoría práctica del cambio y sirven como reflexión de un momento histórico, cuestionando la censura y la privatización de las formas, la cooptación de imaginarios sociales por parte del sistema y las lecturas unilaterales de cómo hacer un muralismo comprometido. En estos términos, postula que en la actualidad existen dos formas muralísticas claras: desde el sistema o fuera de él. Empero, subraya cómo este perfilado antagonismo deviene en una dinámica que inclina la balanza creativa a la periferia, en la medida que la resistencia estética aglutina concepciones que a su vez abren caminos nuevos de trabajo de comprensión de la realidad, posición que deconstruye las falacias en los discursos del poder.

El hecho de que sea, en todas sus letras, muralismo didáctico-subversivo, corresponde a ideas precisas. La primera reivindica la existencia íntegra y militante del muralismo, que nunca ha muerto como concepto y que ha sabido transformarse con el correr de los años, pues si bien la oficialidad no toma en cuenta su vigencia más que como política cultural o adorno en los anaqueles de los museos, hacer muros también es hacer comunidad y sentido de lo colectivo. La dimensión didáctica, por su parte, refiere a la búsqueda metodológica acorde con la construcción de una visualidad heterogénea, teniendo como referencia la escuela de Paulo Freire para resolver problemas tanto prácticos como éticos: aunque la premisa

es la creación a partir de la comunidad, la figura del artista está presente y debe horizontalizar su participación en términos de elemento de colectividad, cuestión complicada para el ego de algunos. De este modo, su acción, efectivamente, ejecuta pero en el nivel de facilitador técnico en el acuerdo, sin jerarquías, en la inquietud, la pregunta, la convivencia, la indicación, la escucha, enriqueciéndose incluso con el azar intrínseco de lo procesual; lo didáctico es herramienta de acercamiento de lenguajes para descubrir sensibilidades a partir de la visualidad. Finalmente, la acepción de subversivo hace énfasis en la acidez del contrasentido, desmarcándolo de lo militante o, en todo caso, ajustándolo a sus debidas proporciones en el hecho de hacer muros desde, con y para la base social en sucinta concepción liberadora del torrente narrativo de lo estético, histórico y político oficial, encargado de invisibilizar toda formación cultural y simbólica que no le conviene. El muralismo didáctico-subversivo es entonces diálogo y apertura, una incomodidad festiva que celebra la dicha peligrosa de estar vivos.

Y bueno, el muralismo ¡VA!, dicen en el frente de Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM). La vigencia e implicación del muralismo en el México de hoy sigue, considerando que la producción de murales es cuantiosa en los movimientos sociales, la empresa privada, grupos culturales, grupos universitarios e incluso la oficialidad. Cabe preguntarse, ¿acaso el muralismo de hoy cuenta con alguna definición? Tal vez. La respuesta, evidentemente, no es algo cerrado o acabado, pero entre los alcances mencionados se reconoce su naturaleza marcadamente práctica en dos dimensiones definidas y en constante diálogo, como son la artística y política-social.

La dimensión política-social provee una imagen acerca del conjunto de relaciones que los sujetos despliegan en ánimo de generar significados sobre su hacer en lo cotidiano, unidad de reflexión positiva, pues en ella radica la posibilidad de buscar:

- Orígenes, que en algunos casos se relatan como mito fundacional. Es forma ficcional y/o rigor histórico estricto, conforman simbolicidad y representación. Formación constante de sujeto-lugar del mundo. Cultura.
- Comunicación de palabra, imagen, sonido. La obra mural conforma narrativa explícita y no explícita, asienta visiones de imágenes que no significan igual en geografías o tiempos históricos distintos, de ahí

¹¹ Crsitina Híjar, "Arte para tiempos infames. Producción artística y movimientos sociales", *Revistas UNAM*, s/f, <<http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50296/45138>>.

que la forma en que se asume y elabora el signo va de acuerdo con lo específico del contexto. Se forja diálogo. La lógica comunicativa es lógica de escucha, propone y conecta, desencanta en cierto grado la contractualidad fría de una sociedad de la plusvalía.

- El sujeto colectivo desdobra lo que subyace en él, devela potencia y materializa sus modos en una realización contextual. Es decir, se enuncia organizándose lo que eleva de su constitución; una visualidad particular, sustantividad del conjunto cultural.
- Se cuestionan las condiciones legales de participación social en el arte, anticipando problemáticas e irrumpiendo con nuevos escenarios para incorporar, desde modos organizativos, nuevas perspectivas técnicas.
- La movilización de imaginarios colectivos que confrontan la resistencia contracultural neoconservadora y el bombardeo ideológico-visual de la industria. La política económica neoliberal es interpelada cuando prácticas de sentido autónomo se salen de su lógica de control no sólo material sino imaginativo.
- Restaurar el tejido social en la horizontalidad procesual, no por consecuencia de una intervención pictórica.

La autonomía social se mueve por la unión de razón y sensibilidad, es decir, por la estética. Sentipensar modula en las condiciones objetivas lo sensible y su articulación en lo instrumental, palanca de dislocación artística y productora de sentido. El muro es, entonces, fuga de su propio anacronismo para reinventarse:

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, *Antimanual del mal historiador o cómo hacer una buena historia crítica*, México, Contrahistorias, 2005.
- ARCOS PALMA, Ricardo Javier, "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière", *Nómadas*, núm. 31, Bogotá, octubre 2009, <<http://www.redalyc.org/pdf/1051/105112061010.pdf>>.
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004

- La obra pictórica es procesualidad colectiva permanente al mantener su carácter monumental y público, pero su finalidad no es el objeto en sí sino los caminos que conlleva.
- El productor mural se organiza como sujeto social y transmuta la concepción de ser gestor visual por aprobación social exclusiva a ser agente de prácticas instituyentes de visualidad autónoma, gestos y hechos sociales.
- Se actualiza el concepto de muralismo, a pesar de y como arte público, para iniciar múltiples rutas que se desarticulan de su carga oficial y entran en la dinámica de la realidad social, ajustándose según los criterios y posibilidades contextuales.
- Es, en sí mismo, novedoso recurso de significación social.
- Se revitaliza el espacio público con la elaboración física de la cuestión simbólica, lo que contraviene la deconstrucción consumista de los imaginarios populares.

La muralística mexicana y las rutas que convoca podrían pensarse entonces como praxis ejercida desde la reflexión colectiva, que se pone en marcha para asomar particularidades contradictorias, articular ideas para la anticipación de cambio, redistribuir lo sensible, hermanar exploraciones de horizontes de la realidad y transversalizar lenguajes. Siempre hablando desde las dos caras de la realidad y deslindando la crítica idealista, la metafísica, la teleología o el activismo tosco, para potenciar en la consistencia material del contexto a un ser humano de reelaboración y como perspectiva de proceso. ▽

- BERSANI, Leo, "Psychoanalysis and the Aesthetic Subject", 2006, <http://www.thebestrevenge.info/Bersani_psychoanalysis_and_the_aesthetic_subject.pdf>.
- BREA, José Luis, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, México, Akal, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, "El pesimismo no puede tener la última palabra", 2016, <<http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra>>.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de cultura*, México, Ítaca, 2001.
- EMMELHAINZ, Irmgard, "Arte y giro cultural: ¿adiós al arte autónomo comprometido?", 2013, <<http://>>

salonkritik.net/10-11/2013/01/arte_y_giro_cultural_adios_al.php>.

- EMMELHAINZ, Irmgard y Miguel Ventura, <<https://vimeo.com/66254819>>.
- ESQUIVEL, Miguel Ángel, *Siqueiros. Poéticas del arte público*, México, Juan Pablos Editor, UNAM, INBA, 2010.
- EXPÓSITO, Manuel, *Marcelo Expósito / Arte y política (Bogotá, 2008)*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=dFp_x29PV7c>.
- _____, *Marcelo Expósito / El arte como producción de modos de organización (MUSAC, León, 2014)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=hDMGikv2BYU>>.
- GAARDER, Jostein, *El mundo de Sofía*, España, Siruela, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Para una crítica a las teorías de la cultura", en *Temas de cultura latinoamericana*, Toluca, UAEM, 1987.
- GUADARRAMA, Guillermina, "El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas", 2015, <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50316>>.
- HARVEY, David, *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad y la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2013.
- HÍJAR, Alberto, *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*, México, INBA, 2013.
- HÍJAR, Cristina, "Arte para tiempos infames. Producción artística y movimientos sociales", *Revistas UNAM*, s/f, <<http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50296/45138>>.
- SUBCOMANDANTE INSURGENTE MOISÉS y Subcomandante Insurgente Galeano, "Los muros arriba, las grietas abajo (y a la izquierda)", 2017, <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2017/02/14/los-muros-arriba-las-grietas-abajo-y-a-la-izquierda/>>.
- ORTIZ, Marisela y Beatriz Borjas, "La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular", *Espacio Abierto*, vol. 17, núm. 4, Venezuela, octubre-diciembre 2008, <<http://www.redalyc.org/pdf/122/12217404.pdf>>.
- RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- _____, "Repensar la estética", <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-9-eticas-y-esteticas/repensar-la-estetica-dialogo-con-ranciere/>>.
- RAUNIG, Gerald, "Instituto europeo para políticas culturales progresivas", 2015, <<http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>>.
- _____, "Prácticas instituyentes, nº 2. La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente", 2015, <<http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>>.
- RICHARD, Nelly, "Lo político en el arte: arte, política e instituciones", 2015, <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>>.
- SCRIBANO, Adrián, *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones en Latinoamérica*, Buenos Aires, Ciccus, 2009.
- _____, *Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar las sensibilidades*, Buenos Aires, Estudios sociológicos, 2013.

SEMBLANZA DEL AUTOR

JOHN UMAÑA CABEZA • Bogotá, 1987. Estudios en arte desde temprana edad, licenciatura en Educación Artística en la Universidad Distrital y maestría en Estudios Visuales en la Universidad Autónoma del Estado de México. Su acercamiento al muralismo se ha dado de múltiples formas, labor tanto académica como profesional en comunidades campesinas e indígenas de Colombia y México, donde a partir del trabajo conjunto en actividades con la Universidad Campesina en la Comunidad de Paz de San José de Apartadó en el Urabá antioqueño o la Escuelita Zapatista con el EZLN en Chiapas, se ha permitido conocer experiencias de resistencia y autonomía social, en las que el muro es eje de articulación y construcción, un espacio que posibilita desde su sentir/pensar el tejido social necesario para consolidar no solamente experiencias políticas exitosas, sino una forma de ver y hacer estética que realmente apuesta por la vida.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Current Murals as Tools
for Resistance and
Vehicles for Memory* ■ **Los murales actuales como
herramientas de resistencia
y vehículos de la memoria**

RECIBIDO • 9 DE ABRIL DE 2017 ■ ACEPTADO • 23 DE MAYO DE 2017

CRISTINA HÍJAR GONZÁLEZ/INVESTIGADORA DEL CENIDIAP ■
cristina_hijar@hotmail.com ■

PALABRAS CLAVE

mural ■
resistencia ■
colectivo ■
memoria ■
recuerdo ■

KEYWORDS

mural ■
resistence ■
collective ■
memory ■
remembrance ■

RESUMEN

En los tiempos que corren somos testigos de una importante y variada producción mural que se ubica como un medio expresivo destacable dentro del repertorio de la protesta actual. La necesidad de hacer uso de todos los medios y formas al alcance para plantear y asumir posicionamientos políticos y realizar señalamientos históricos y memoriosos que propongan otros relatos y nuevas narrativas, alcanza a los signos visuales y se expresa en géneros y soportes diversos como la pintura, la plantilla, el grabado, la serigrafía, la pinta y el mural. Los murales recientes cumplen diversas funciones y constituyen formas y medios de agitación y propaganda, son herramientas expresivas de la resistencia y, también, vehículos de la memoria histórica urgente que requiere ser construida y preservada colectivamente.

ABSTRACT

These days we are witnessing an important and varied production of murals, situated as a major expressive means within the arsenal of protest. The need to make use of all available means and forms to state and adopt political positions and produce historical and memory-enhancing signposts proposing other stories and new narratives reaches visual signs and is expressed in diverse genres and supports, from painting, stencil, engraving, serigraphy, to graffiti and mural painting. Recent murals serve several purposes and constitute means and forms of agitation and propaganda; they are expressive tools for resistance as well as vehicles for an urgently needed historical memory that must be constructed and preserved collectively.

La pintura, la plantilla, el grabado, la serigrafía, la pinta y el mural comparten la intención y la posibilidad, no siempre lograda, de constituirse en formas expresivas de agitación y propaganda indispensables para informar, denunciar, comunicar. Esta característica es definitoria para distinguirlos de aquella histórica producción mural en México desarrollada desde principios del siglo pasado. No profundizaremos en las diferencias obvias, se trata de aportar puntos problemáticos de discusión sobre la actual producción de murales con características propias, definidas tanto por su intención como por sus particulares y variados modos de producción pero unidos por lo que resulta más importante: su consideración originaria como herramienta de resistencia y como respuesta a una necesidad política. En este empeño, resulta necesario extender nuestras reflexiones a la memoria y a la historia para rebasar la mera descripción, el puro catálogo de murales realizados por individuos, colectivos y comunidades en coyunturas concretas. Sin embargo, resulta necesario hacer referencias particulares porque hay sustanciales diferencias en las producciones murales consideradas y pensadas sobre las que se basa este texto.

Habría una primera distinción que hacer en este panorama entre los murales individuales y los colectivos, y dentro de los segundos, entre los de realización colectiva por un grupo mural constituido y los murales comunitarios. La presente reflexión sólo se ocupará de los realizados por colectivos, grupos o equipos de producción mural.

A nuestro parecer, el ejemplo más claro de los murales comunitarios lo constituye el colectivo Pintar Obedeciendo,¹ que desarrolló una metodología para la producción mural que impulsó, sobre todo en el Chiapas zapatista, en la que se auto definen como “habilitadores” para la expresión colectiva. Lo comunitario reside en que efectivamente la comunidad participa de manera activa en todo el proceso: desde la decisión o no de hacerse, la elección del lugar, la temática a representar y, por supuesto, la realización, desde los bocetos para la elección de los signos y símbolos visuales hasta la pintura. El cuidado y preservación de la obra mural reside así, naturalmente, en la comunidad que lo alberga, y que lo ubica y considera dentro de su patrimonio cultural y artístico. Sobre todo en comunidades indígenas resulta una labor y un aporte destacable dado que la expresión mural, como mu-

¹ Para mayor información, véase Cristina Híjar, “Pintar obedeciendo. Mural comunitario participativo”, *Discurso Visual*, núm. 18, Cenidiap-INBA, México, septiembre-diciembre 2011, <<http://discursovisual.net/dvweb18/aportes/apohijar.htm>> y Cristina Híjar, “Muralismo comunitario en Chiapas: una tradición renovada”, *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, vol. 4, Universidad Iberoamericana, México, julio-diciembre 2013, <http://revistas.ibero.mx/arte/articulo_detalle.php?id_volumen=4&id_articulo=95>.



Pintar Obedeciendo, La Garrucha, Chiapas.

chas otras propias de los lenguajes artísticos, no estaban a su alcance, no formaba parte de su vida cotidiana ocupada en la sobrevivencia. En Chiapas el movimiento zapatista como acontecimiento político-cultural generó procesos político-sociales organizativos y a largo plazo, lo que abrió este universo de significación. Los murales zapatistas son hoy un signo distintivo del movimiento indígena en Chiapas y que cumplen diversas funciones: delimitación territorial, información histórica, medios pedagógicos y lugares de memoria.



Oventic, Chiapas.

Sin embargo, la característica comunitaria no es tarea fácil. Implica otros modos de realización, otros procesos, determinados por tiempos y espacios largos, por relaciones no contingentes, al menos de mediano plazo, de colaboración e involucramiento tenaz, no siempre posible debido a las urgencias cotidianas. Generalmente lo que sucede es la otra opción mencionada: la realizada por grupos y colectivos murales que ponen y disponen sus recursos de significación a organizaciones y comunidades concretas por tiempo y obra determinados.

Dentro de este ámbito reconocemos la mayoría de los murales realizados en tiempos recientes. Haremos mención sólo de algunos ejemplos para tenerlos presentes en las reflexiones generales sucesivas.

Una primera característica es que estos murales expresan, refieren y son producto de un acontecimiento histórico entendido en su noción tradicional como un hecho que irrumpe y rompe la cotidianidad, que marca un antes y un después en el continuo histórico, que nos exige situarnos frente a él y nos invita a asumir una postura política por su afectación colectiva y su alcance social. La detención y desaparición forzada en Iguala, Guerrero, de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, el 26 y 27 de septiembre de 2014, o el asesinato brutal de los 5 en la Colonia Narvarte de la Ciudad de México el 31 de julio de 2015: Rubén Espinosa, Nadia Vera (fotoperiodista y activista, respectivamente, que fueron amenazados por su labor y tuvieron que abandonar el estado de Veracruz), Alejandra Negrete, Mile Martín y Yessenia Quiroz, se ubican dentro de esta categoría. Ambos acontecimientos han generado diversas formas de expresión visual a su alrededor, incluidos murales. Destacan, aunque no son los únicos, los realizados por el colectivo María Pistolas sobre Ayotzinapa, en concreto el pintado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, con características de mural comunitario, y los ubicados en el exterior del Parque de Los Olivos en Tláhuac, en la capital del país. Por su parte, un colectivo de jóvenes del Estado de México desarrolló el proyecto de título elocuente "Bardas para no olvidar", con el que pintó varios murales dedicados a los 5 de la Narvarte, no sólo en la Ciudad de México sino en Puebla y en el Estado de México.

Un ejemplo que se sitúa a medio camino entre los comunitarios y los realizados por colectivos artísticos



María Pistolas, Tláhuac, Ciudad de México.

son los murales realizados en los Pedregales de Santo Domingo, Coyoacán. La colonia y los barrios que la componen tienen una histórica tradición de lucha desde su fundación sobre tierras tomadas por la comunidad organizada. Desde entonces, y hasta la fecha, han enfrentado problemas diversos con las autoridades de la Ciudad de México, el más reciente y actual es el ecocidio realizado en una de las principales avenidas, Aztecas, por una inmobiliaria privada que en sus excavaciones descubrió un manantial que está siendo tapado y el agua tirada al drenaje en un entorno que carece de ella. Los vecinos organizados de los distintos barrios exigen la clausura de la obra y la preservación del manantial en un espacio público recreativo.

La colonia cuenta con muchos murales, tanto en casas, muros donados por sus habitantes, como en espacios comunitarios, realizados por personas y colectivos. Lucía Vidales, artista plástica, Rodrigo Yedra o Insurrección Visual fueron algunos de los promotores de estas acciones acordadas y cobijadas por la comunidad. Algunos permanecen, por ejemplo, los retratos de los 43 en portones de casas-habitación, y otros desaparecieron, como los realizados en el exterior de la iglesia de Avenida Aztecas por diversos grupos y colectivos y de temáticas diversas, en su mayoría referidas a la lucha. Las facturas son variadas, lo cual refleja que la distancia entre el artista profesional y el vecino interesado en expresarse visualmente y significar su propio espacio no representa problema ni impedimento alguno. Resulta importante destacar, en este caso, la existencia de una organización social y política, la Asamblea General de los Pueblos, Barrios, Colonias y Pedregales de Coyoacán, órgano supremo de decisión y acción colectiva.

Habría otro referente a tener en cuenta. Gracias a las redes sociales, constantemente se difunden murales de los que, lamentablemente, no hay mayor información. Sin embargo, creemos no equivocarnos al ubicarlos como expresiones estético-políticas efímeras, no porque no permanezcan, sino porque seguramente son producto de un momento, de una iniciativa concreta de alguien, individuo o colectivo, que decide hacer un aporte significativo en una doble dimensión: en su entorno físico inmediato y en su promoción electrónica, lo que amplía la huella y el ámbito de circu-



María Pistolas, Tláhuac, Ciudad de México.

lación. Aquí ubicaríamos algunos murales dedicados, por ejemplo, a Julio César Mondragón, el estudiante normalista asesinado con saña inaudita el 27 de septiembre de 2014, y cuyo retrato, con media sonrisa, ha sido ampliamente reproducido y divulgado por quienes queremos recuperar su rostro pleno y su memoria, su retrato con historia.²

Sirva todo lo anterior como referente indispensable de la reflexión siguiente, que procura ubicar a la producción mural actual y a los murales en sí como herramientas de resistencia política. “Todas las formas de lucha” es una consigna vigente y necesaria en tiempos infames como los que corren. Orienta un modo de vivir, un accionar constante en ámbitos diversos que requiere de formas y medios expresivos de un punto de vista, de una lectura de la realidad, de un aporte a un relato y narrativa concretos opuestos a los hegemónicos. La necesidad de significar y proponer sentidos precisos exige toda la imaginación posible, de todos los recursos al alcance, lo cual incluye a los signos visuales puestos al servicio de la lucha y la resistencia a las políticas de muerte impuestas en todos los frentes sociales. Esto tiene que ver no sólo con la acción directa indispensable: la marcha, el grito, la protesta, el enfrentamiento, sino también con lo que hacemos con esto en términos de construcción y elaboración de nuestra *otra* historia: rescate crítico y elaboración historiográficas, de conocimiento y transmisión de los hechos, procesos y acontecimientos relevantes, de construcción de imaginarios sociales, de modos de vivir y aprehender los tiempos históricos: el pasado, el presente y el futuro, en fin, tiene que ver también con la construcción de la memoria.

*Sólo desde la resistencia es posible
crear nuevas formas de decir.*
María Inés García Canal, 2004

“La resistencia es la respuesta de los sujetos al ejercicio del poder sobre sus cuerpos, sus afectos, sus afeciones, sobre sus actos y sus acciones” define María Inés

² En contraposición con lo advertido por Marcelo Brodsky, fotógrafo argentino que organizó una exposición sobre los desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires: los “relatos sin historia” son aquellos que recuperan y reivindican a los desaparecidos o asesinados en condiciones represivas, y sólo por el hecho de haber muerto. De lo que se trata es de re-presentarlos en sus vidas arrancadas por la violencia.



Pedregales de Santo Domingo, Coyoacán, Ciudad de México.



Pedregales de Santo Domingo, Coyoacán, Ciudad de México.

García Canal al retomar los planteamientos y aportes de Foucault sobre la base de que “donde hay poder hay resistencia”. Se resiste frente, se resiste contra, se resiste por... con todos los medios posibles y susceptibles de actuar como herramientas de esta actitud vital. La resistencia requiere materializarse en gestos, actos, acciones, signos artísticos. Implica un acto de ruptura y posicionamiento, una toma de lugar desde el cual se enuncia una postura. Siguiendo a García Canal, la resistencia es un acto de ruptura, de visibilidad y de interpretación. De ruptura frente al orden establecido que pretende un recorrido histórico y social lineal y sin



Pedregales de Santo Domingo, Coyoacán, Ciudad de México.



Pedregales de Santo Domingo, Coyoacán, Ciudad de México.

tropiezos (a los que se invita a superar); de ruptura de una construcción e imagen de lo social como sinónimo de armonía y convivencia pacíficas de los ciudadanos en un “estado de derecho” que tolera y “permite” los desacuerdos en los límites que impone el mismo Estado represor y antipopular; de ruptura de una “memoria estatal” con sus instituciones, monumentos, conmemoraciones cívicas acartonadas, memoria de papel y de bronce contra la que bien advierte Eduardo Galeano.

Frente a ello, el acto de resistencia se erige como posibilidad abierta desde el momento mismo en que pone en movimiento a la imaginación y al deseo, “inventa tácticas de acción”, “provoca nuevos actores sociales”, produce una palabra nueva, “cumple un papel relevante en los procesos imaginarios de la sociedad”: evidencia, cuestiona, denuncia, devela, ilumina, pone en acción distintas fuerzas, invita a conocer, a informarse, y obliga a re-pensar y proponer nuevos sentidos. Un ejemplo emblemático de esto resultan los murales elaborados con enormes plantillas por el colectivo Rexiste, que también realiza monumentales pintas denunciando en las calles y construye espacio público por los vínculos y relaciones sociales a los que da lugar.³



Bardas para No Olvidar, calle San Jerónimo, Centro, Ciudad de México.

³ El antropólogo español Manuel Delgado plantea al espacio público como categoría política que requiere construirse, para superar su concepción abstracta tan preciada para las nociones (también abstractas) de democracia y ciudadanía, por actores y agentes sociales que lo ocupan y lo viven, en donde se desarrollan múltiples procesos de interacción y en donde se despliegan y generan relaciones sociales. En este sentido, el espacio público remite al proceso de constitución y organización de vínculos sociales entre los ciudadanos.



Durante el primer aniversario por los 5 de la Narvarte, calle Luz Savión, col. Narvarte, Ciudad de México, 31 de julio de 2016.

Finalmente, “es un acto presente contra el presente [...] construye en presente el tiempo por venir, que se abre en el acto mismo resistente, surge como posibilidad, como sueño y deseo, como gesto que se aventura hacia un mañana”,⁴ y esto tiene que ver con la consigna de memoria, verdad y justicia. Es un reclamo contra el olvido instrumentado que pretende imponer una lectura y un conocimiento parcial y manipulado de lo acontecido, del hecho histórico; es evidenciar a los sujetos implicados, de uno y otro lado: víctimas y victimarios, situarlos en su justo lugar, re-presentarlos con sus atributos y características particulares, develarlos; es una exigencia de justicia, de castigo a los responsables, de reivindicación de las vidas interrumpidas, de reconocimiento y, hasta donde se pueda, de resarcimiento del daño. La exigencia y consiguiente reconocimiento de la verdad histórica es un buen e ineludible principio.

No resulta difícil pensar a los murales, como los mencionados, como actos y herramientas de resistencia: los 43 retratos de los estudiantes normalistas, los rostros de los 5, el de Rubén Espinosa con cámara en mano, como una extensión de lo que él era y, seguramente, la razón de su trágica muerte, o la escena de “los Primeros”, como bautizó el Ejército Zapatista de Liberación Nacional a los fundadores de las Fuerzas de Liberación Nacional, organización de la cual nació el EZLN en 1983, alrededor de un mapa, representada en un mural en el Caracol de La Garrucha en Chiapas. Ninguno de estos personajes, ninguno de estos hechos

⁴ María Inés García Canal, “La resistencia. Entre la memoria y el olvido”, 2004, <<http://sites.google.com/site/viajealaisla/>>.



Pinta mural de Rexiste, edificio de la Procuraduría General de Justicia, Ciudad de México, 31 de julio de 2016.
 Foto: Anda Lucha.

queda registrado en la historia oficial nacional, alrededor de ellos sólo tiene posibilidad el silencio y el olvido. García Canal plantea que la resistencia vuelve signo al olvido, lo resignifica al ubicarlo en su dimensión histórica, en materia sobre la cual se construye la otra historia, ahí radica su potencia y sus posibilidades abiertas en la lucha “contra el olvido del olvido”. Y es ahí, también, donde entra la memoria.

Habría una primera consideración importante: la memoria, como la historiografía, son territorios en disputa. La memoria no es sólo la lucha contra el olvido, también es la lucha constante contra *otra* memoria: legitimada, oficial, impuesta, ajena, fragmentada, reduc-

cionista, manipulada políticamente. De hecho, resulta impropio hablar de memoria en singular. Hay memorias, variadas y diversas, individuales y colectivas, en constante tensión, enfrentadas o complementarias. Elizabeth Jelin, investigadora argentina especialista en el tema, advierte que la memoria, a diferencia del recuerdo, requiere de procesos de trabajo para su constitución. Más aún cuando de lo que se trata es de generar una “memoria ejemplar”, como Todorov denomina a la que tiene una acción práctica y constructiva en el presente y que sirve para proyectar el futuro. Esta es la memoria que como huella visible, pretenden dejar los murales que refieren a personajes y acontecimientos



Colectivo El rostro de Julio, mural en la Ciudad de México.

históricos como los mencionados; constituyen un medio para su activación, son alertas encendidas contra el olvido y el silencio, conllevan una afirmación de presencia en un doble sentido: de los protagonistas históricos re-presentados y de quienes los rememoran y reivindican, y que con ello materializan un acto resistente. El lenguaje visual constituye así el medio expresivo de una acción estético-política que contiene la información histórica indispensable, además de un contenido emotivo y sensible por los afectos y el compromiso implicados. A través de la composición, de la disposición de los elementos visuales, del color, en distintos niveles de complejidad, de inclusión o no de textos y consignas, se construye un discurso poético sobre un “acontecimiento memorable”,⁵ se plantea un relato comunicable en una forma narrativa con características propias con la finalidad de proponer un sentido concreto a lo expresado visualmente. A esto apunta la definición de “memoria narrativa”: “construir un compromiso nuevo entre el pasado y el presente”.⁶ Pero es necesario advertir que “esas huellas, en sí mismas, no constituyen ‘memoria’ a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido”.⁷ Esto conduce a otro asunto importante: el de la comunidad, establecida o efímera, que propicia, alberga y cuida la memoria, y para quien los murales resultan significativos, en primer lugar, aunque siempre es deseable que operen también como señales que propicien la curiosidad y el contagio.

El lugar en donde se realizan estos murales no es asunto menor. El espacio público se construye con estas intervenciones, genera un lugar de expresión y comunicación, de opinión e interpelación.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que los murales son una forma efectiva de activación expresiva de las memorias. Son “vehículos de la memoria” en una doble dimensión: en sí mismos en tanto medios que comunican y transmiten una experiencia memorable, y también por los “emprendedores de memoria”, los grupos y colectivos realizadores constituidos en “agentes sociales que buscan materializar un sentido del pasado”⁸ y que se asumen como “sujeto resistente” en el sentido planteado por García Canal cuando son no sólo afectados en lo individual sino que buscan afectar el espacio social que los circunda.

Siempre, pero particularmente en tiempos infames, la memoria es un deber. No sólo se enfrentan las políticas promotoras del olvido sino que los hechos derivados de las políticas de muerte tienden a naturalizarse. ¿Qué hacemos con lo acontecido en un presente de agravios constantes y en todos los frentes? No basta la memoria histórica, la conciencia histórica tiene que ir de la mano con la construcción de la memoria, resulta indispensable el ejercicio crítico constante frente a esta realidad. Esto es lo que permite distinguir los acontecimientos memorables que se caracterizan porque plantean un compromiso afectivo demandante de sentido, esos que marcan un antes y un después, que sirven como puntos de partida, que desbordan las memorias privadas, el recuerdo individual para cons-

⁵ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, España, Siglo XXI, 2002, p. 27.

⁶ Citado en *idem*.

⁷ *Ibidem.*, p. 30.

⁸ *Ibidem.*, p. 37.



Pintar Obedeciendo, *Los Primeros*, La Garrucha, Chiapas.

tituirse en sustento de la memoria colectiva,⁹ aquella que se construye intersubjetiva y dialógicamente, que forma parte del patrimonio común de una colectividad natural o generada a partir de la adscripción voluntaria y consciente. Así como se construyen las comunidades políticas.

⁹ La noción de memoria colectiva ha sido trabajada sobre todo por Maurice Halbwachs, quien considera que podemos hablar de ella en tanto que todo recuerdo, por más individual que sea, está enmarcado socialmente, de ahí su desarrollo sobre los “marcos de la memoria”. Por su parte, Ricoeur la define como el conjunto de huellas de acontecimientos que han afectado el curso de la historia de grupos y colectividades concretas que ponen en escena esos recuerdos comunes en conmemoraciones, celebraciones y rituales.

La memoria tiene que quedar en la gente, y qué mejor que “depositada” en lugares, como se ha realizado recientemente con la instalación de memoriales en el sitio en donde fueron asesinados los normalistas en Iguala, memorial ligado a un lugar físico significativo. Habría otros, como el Antimonumento +43, sobre Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, memorial escultórico que construye un lugar de memoria no por su relación directa y literal con un espacio en donde aconteció físicamente un hecho, sino por su contenido simbólico en un numeral monumental en color rojo que refiere no sólo a los 43 sino a todas y todos los desaparecidos en México, que suman más de treinta mil, significados en el símbolo matemático que acompaña el numeral. O las placas con retratos, datos biográficos y fecha de desaparición o asesinato de personas colocadas por el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en la explanada de la Estela de Luz, erigida por el bicentenario de la Independencia y en donde resultan claras las memorias enfrentadas y en disputa. Los murales se inscriben en estos empeños memoriosos porque comparten la necesidad de “inscribir territorialmente la memoria”,¹⁰ para proponer y comunicar significados colectivos y públicos a un *nosotros* que busca ser incluyente a todos y a cualquiera que se perciba mínimamente interpelado. La “memoria ejemplar” en acción porque se busca no sólo mantener presentes a los 43 o a los 5 sino que es un pronunciamiento presente y vigente contra la desaparición forzada, contra el asesinato de periodistas y luchadores sociales como métodos represivos instaurados, y contra la impunidad. No es una “memoria literal”, también definida por Todorov, propia de la investigación, el periodismo, el testimonio directo, que resulta igualmente importante y necesaria para la precisión histórica.

Con algunas excepciones, existe un riesgo: la desatención en la necesidad de reforzar colectivamente a la memoria, tarea que involucra tanto a los productores en su función de “emprendedores de memoria” como a las comunidades memoriosas. Dice Alberto Híjar¹¹

¹⁰ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, op. cit., p. 6.

¹¹ En el video de Cristina Híjar *A la calle: okupar, resistir, construir* producido dentro de la serie *Abrevian Videos del Cenidiap-INBA* en 2016. El video resulta una reflexión colectiva sobre las formas de acción política creativas, dentro de una praxis político-estética, que hacen uso de recursos artísticos en pro de objetivos mayores ubicados fuera del campo artístico. Cualquier objeto,

que la agitación debe acompañarse con la propaganda como tarea constante, porque si no es flor de un día. Podemos extender esta advertencia a los murales cuyos procesos, en varias ocasiones, culminan cuando termina su realización, a veces acompañada de una inauguración con una reunión o acto político-cultural. Esto afecta no sólo a su cuidado y preservación sino a mantenerlos y alimentarlos como lugares de memoria viva y activa a través de conmemoraciones y ritualidades que operen como reconocimientos constantes y refuerzos de narrativas e identidades colectivas. Quizás esto tenga que ver con la “saturación de memoria” que también señala Jelin como propia de estos tiempos, pero sin duda involucra la dificultad de construir proyectos políticos organizativos no coyunturales.

La producción mural a la que se hace referencia opera como herramienta de resistencia entendida como intervención y disrupción en y de la historia lineal y sin fisuras. Es en este sentido que García Canal califica a la resistencia como inactual debido a su afectación de los tiempos históricos: del pasado, al hacer presente al olvido y quebrantar la memoria hegemónica; del presente, porque provoca nuevos actores y escenas, propone nuevas visibilidades, nuevas lecturas e interpretaciones, un otro y nuevo conocimiento y, deseablemente, nuevas relaciones y vínculos sociales, nuevas maneras de situarse en el mundo y, finalmente, en el futuro, porque al incorporar la imaginación y el deseo anticipa un tiempo por venir.

Si bien hemos hablado de memoria, al menos habrá que dejar apuntada la precisión que realiza María Guillermina Fressoli al distinguir entre memoria y recuerdo, punto de partida indispensable en su planteamiento, que abreva de Walter Benjamin respecto a la diferenciación necesaria para su concreción, en particular, en configuraciones artísticas. Ella equipara a la memoria como algo estable, fijo y consensuado, que en nuestra particular lectura y con base en los autores consultados, no es así. De ahí las disputas presentes en

evento o acción generado en esta dinámica deja de tener una finalidad en sí mismo para hacer énfasis en su función comunicativa articulada a los objetivos políticos de la protesta y la movilización social en el espacio público, lo que constituye un aporte fundamental para generar nuevas subjetividades, fundar vínculos sociales solidarios y contribuir a la reconstitución del tejido social y la conciencia de humanidad a partir del descubrimiento de lo común.

su terreno y la necesidad de hablar en plural: memorias. Por su lado, Jelin rescata al recuerdo como forma particular de rememoración, al que define como una construcción permanente, crítica y productiva: “El recuerdo como acto de cognición que reconsidera un acontecimiento sucedido y en función de éste el *sujeto recordante* rearticula su mirada sobre el mundo”.¹² En nuestro planteamiento, hemos también distinguido, de forma general, entre memoria y recuerdo, depositando en la primera una reelaboración del recuerdo a partir de una conciencia crítica que implica un proceso de trabajo entendido como praxis, como quehacer transformador del mundo social. El espacio de memoria como espacio de lucha política.¹³ Incluso, Jelin también apunta a la diferencia entre “lo activo y lo pasivo” en los procesos de memoria. Ubica dentro de “lo activo” el esfuerzo de evaluación de lo reconocido como evocación susceptible de socializarse, actualizándolo y proponiendo nuevos sentidos a partir del presente, mientras que “lo pasivo” se reduciría al simple reconocimiento asociativo. Habrá que profundizar en la diferencia propuesta por Fressoli, quien describe al recuerdo en los términos que nosotros lo hemos hecho de la memoria, siguiendo los términos empleados por José Rilla sobre la base de la propuesta teórica de Pierre Nora¹⁴ como vida encarnada en grupos y colectivos, cambiante, pendular, aprovechable, actualizable, particular y sagrada.

Reiteramos, la memoria se construye e implica procesos de trabajo. Nora señala la necesidad de trabajar sobre la traza memoriosa:

no los acontecimientos por sí mismos sino su construcción en el tiempo, el apagamiento y la resurgencia de sus significados, no el pasado como tuvo lugar sino sus reemplazos permanentes, sus usos y desusos, su pregnancia sobre los presentes sucesivos; no la tradición sino la manera en que se constituyó y transmitió. En síntesis, ni resurrección ni reconstrucción, ni aún representación: una rememoración. Memoria: no el re-

¹² Elizabeth Jelin, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?”, 2001, p. 358, <<http://sites.google.com/site/viajealaisal/home>>.

¹³ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, op. cit., p. 6.

¹⁴ El libro citado es una recopilación y selección de textos fundamentales, realizada por José Rilla, de Pierre Nora, provenientes de su obra más importante en tres tomos: *Les lieux de mémoire*.



San Rafael Tlalmanalco, Estado de México.

cuerto sino la economía y administración del pasado en el presente [...] una historia “en segundo grado”.¹⁵

En este sentido y por todo lo dicho, planteamos que los murales actuales referidos son tanto herramientas y medios de resistencia como rememoraciones constructoras de la urgente memoria histórica colectiva que demanda “vigilancia conmemorativa”¹⁶ para no ser aplastada por la historia y en cambio permanecer como “momentos de historia arrancados al movimiento de la historia, pero que le son devueltos”. La tarea de erigirlos como “lugares de memoria”, aquella característica distintiva, propiamente estética, por la que escapan a la simple historia, sigue pendiente. Sólo entonces rebasarán su condición de marcas, de señales, de huellas memoriosas pero coyunturales para inscribirse como lugares de memoria en su sentido pleno. Siguiendo a Nora: como formas visuales donde subsiste una conciencia conmemorativa en el marco de un contexto histórico que los exige porque los ignora. Indispensables frente a las amenazas del olvido y del silencio en su propósito de “materializar lo inmaterial para encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos”.¹⁷ Ya referimos a su polifuncionalidad dentro de la que destaca el propósito comunicativo

que exige la elección de signos y símbolos adecuados que den cuenta de todo lo implicado, no únicamente del hecho o personaje histórico sino que propongan y orienten una lectura y reivindicación particular del mismo que incluya no sólo los datos duros: la cifra, el nombre, el rostro, la fecha, sino los afectos y las emociones implicados que también hay que transmitir: la indignación, el dolor, la solidaridad, la empatía. Todo cuenta, y el proceso de producción de cada uno rebasa, con mucho, la simple decoración mural y las consideraciones puramente artísticas implicadas. Se establecen relaciones afectivas y sensibles alrededor de los murales; podríamos decir que se realizan, se perciben y se valoran con amor, se distinguen así de otras intervenciones públicas que no refieren a nada más que a sí mismas, y es justo por esta característica que deben ser aprehendidos en una dimensión estético-política, como muchas de las acciones colectivas en el repertorio de la protesta actual.

Son los rituales de una sociedad sin rituales: sacralidades pasajeras en una sociedad que desacraliza; fidelidades particulares en una sociedad que lima los particularismos; diferenciaciones de hecho en una sociedad que nivela por principio; signos de reconocimiento y pertenencia de grupo en una sociedad que tiende a no reconocer más que a individuos iguales e idénticos”.¹⁸

¹⁵ Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

Lugares de memoria que, por ahora, entrarían en la distinción de “dominados” pero que por su componente simbólico son lugares de refugio, de “fidelidad espontánea” y pertenencia, de creación de vínculos sociales y promotores de comunidad.¹⁹

La voluntad de memoria es motor indispensable y alimento de la resistencia y acción colectiva que demandan la participación activa en todos los frentes de lucha para la construcción de un futuro alternativo con memoria, verdad y justicia para todos. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- BRODSKY, Marcelo, *Buena memoria*, Argentina, La Marca, 1997.
- GARCÍA CANAL, María Inés, “La resistencia. Entre la memoria y el olvido”, 2004, <<http://sites.google.com/site/viajealaisla/home>>.
- FRESSOLI, María Guillermina, “Tensiones entre recuerdo y memoria artística durante el periodo 1996-2004: una introducción al problema”, *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, vol. 5, 2011, pp. 357-364, <<http://www.intersticios.es>>.
- HÍJAR GONZÁLEZ, Cristina, “Espacio público: territorio en disputa”, *Discurso Visual*, núm. 22, julio-octubre, 2013, <<http://www.discursovisual.net/dvweb22/ahora/agocristinahijar.htm>>.
- _____, “El derecho a la memoria: Apuntes para la construcción de la otra historia”, en Wright, Ferro, et al. (coords.), *La memoria histórica de los pueblos subordinados*, México, Universidad de Guanajuato, 2011, pp. 7-22, <http://www.eumed.net/libros-gratis/2011f/1119/derecho_memoria.html>.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, España, Siglo XXI, 2002.
- _____, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?”, 2001, <<http://sites.google.com/site/viajealaisla/home>>.
- NORA, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

CRISTINA HÍJAR GONZÁLEZ • Maestra en Comunicación y Política por la UAM-X. Desde 1989 es investigadora titular en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes. Desde 2016 es miembro del grupo “Arte y política” de CLACSO. En sus investigaciones y publicaciones aborda las agrupaciones artísticas en México; las relaciones entre el arte y la utopía; la significación e iconografía zapatistas, así como las manifestaciones estéticas y artísticas articuladas con movimientos políticos y sociales. Ha impartido conferencias y ponencias, así como publicado libros y textos de los temas de su competencia en diversos medios nacionales e internacionales. Es autora de *Calcomanías zapatistas: contribución a una poética latinoamericana* (2004), *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos* (2008); los videos *Rastros coloridos de rebeldía. Murales zapatistas* (2008) y *A la calle* (2016).

TEXTOS Y CONTEXTOS

*The Zoomorphic and Extended
Trace of Urban Art in Ecatepec*

■ **El trazo zoomorfo y extendido
■ del arte urbano en Ecatepec**

■
■
■
■
RECIBIDO • 6 DE ABRIL DE 2017 ■ ACEPTADO • 6 DE JUNIO DE 2017

■ ARTURO ALBARRÁN SAMANIEGO/HISTORIADOR ■
■ Y TEÓRICO DEL DISEÑO GRÁFICO ■
■ albarr@hotmail.com ■

PALABRAS CLAVE

■ arte urbano ■
■ iconografía ■
■ pintura mural ■
■ percepción visual ■

KEYWORDS

■ urban art ■
■ iconography ■
■ mural painting ■
■ visual perception ■

RESUMEN

En octubre de 2016 se inauguró el Mexicable. Sistema de Transporte Público Teleférico, en Ecatepec, Estado de México. Como parte de un programa estatal para la renovación urbana, incluye diversos elementos de arte urbano, incidentales y arquitectónicos, que permiten una interpretación sociológica del arte. Tal es el caso de los murales con figuras zoomorfas y fitomorfas que se pueden apreciar a lo largo del trayecto: la plasticidad de las obras se muestra integrada a la paleta cromática de las fachadas y a la movilidad del mismo teleférico, y de allí que resulte relevante el proceso cognitivo y cotidiano del transeúnte y el pasajero gracias a la apropiación del arte urbano y el espacio arquitectónico desde su cosmovisión.

ABSTRACT

On October, 2016, Mexicable, the Telepheric Public Transport System, was inaugurated in Ecatepec, Mexico State, as part of a state plan for urban renovation. It includes diverse urban art elements, both incidental and architectural, allowing for a sociological interpretation. For instance, the murals with zoomorphic and phytomorphic figures that can be viewed along the route: these works' plasticity is integrated with the chromatic palette on the facades and the movility inside the telepheric itself. This highlights the importance of both the passenger's and the pedestrian's cognitive, everyday processes, through the appropriation of this urban art and the architectural space according to their cosmovision.

Introducción

En la segunda década del siglo XXI, el arte urbano en Ecatepec, Estado de México, se circunscribe a un proyecto de la iniciativa privada, el gobierno estatal y el federal, cuyo interés por instaurar una línea teleférica en esa zona propició la intervención de espacios urbanos por artistas nacionales y extranjeros. Entre ellos destacan John Pug, Guido Van Helten, Tormenta, Will, Israel Zúñiga, Farid Rueda, Alec Monopoly y Valverde.¹ Si bien la construcción de este sistema de transporte público de casi cinco kilómetros está asociado al mejoramiento social de las colonias San Clara Coatitla y San Andrés de la Cañada, el arte urbano se integra a una dinámica para consolidar la identidad del lugar y el paisaje de un entorno urbano poco inspirador desde las nuevas vistas que ofrecen las cabinas del teleférico, denominado Mexicable. Sistema de Transporte Público Teleférico.² Este proyecto involucró a decenas de artistas y a un equipo de apoyo logístico dirigido por el gobierno municipal.³ Gracias a la paleta de colores aplicada en las fachadas de las casas, a lo largo del trayecto del teleférico puede verse el contraste con el paisaje urbano. Desde las alturas se aprecian muros, fachadas, techos, tinacos y “una idea de la transgresión al espacio” con propuestas de temas muy diversos en 180 casas intervenidas.⁴ Tal es el caso de personajes históricos y cotidianos, reinterpretaciones de las culturas prehispánicas, diversos motivos fitomorfos y zoomorfos, composiciones geométricas y otros con estilos hiperrealistas y geométricos. En este artículo sólo se consideran los murales que exponen animales, sin importar las variantes que puedan aparecer en estilo, manufactura, ubicación y tamaño. De igual manera, no todas las obras se tratan por su impacto visual y urbano desde el teleférico, algunas se abordan debido a que utilizan el tema de los animales y por estar integradas de alguna manera a la zona de este transporte público; por ejemplo, de algunos murales realizados para el deportivo Santa Clara en las cercanías de la estación Hank González.

Este análisis parte de tres tipos de observación. La primera es relativa a los estudios de Rudolf Arnheim para la psicología del arte, que aluden a la identificación

¹ Abigail Gómez, “Mexicable. Un transporte con arte”, *El Universal*, México, 5 de agosto de 2016, <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/periodismo-de-investigacion/2016/08/15/mexicable-un-transporte-con-arte#imagen-1>>. Consulta: 27 de febrero, 2017.

² Emilio Fernández, “Pintan mural de Frida Kahlo en Mexicable”, *El Universal*, México, 15 de diciembre de 2016, <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/edomex/2016/12/5/pintan-mural-de-frida-kahlo-en-mexicable>>. Consulta: 27 de febrero, 2017.

³ “Los fabulosos murales que quieren transformar la vida en Ecatepec”, *MXCITY*, <<http://mxcity.mx/2016/12/murales-ecatepec/>>. Consulta: 3 de marzo, 2017.

⁴ “Artistas urbanos bañan de color Ecatepec con 50 murales”, *Notimex*, México, 16 de noviembre de 2016, <<http://www.unotv.com/noticias/estados/estado-de-mexico/detalle/artistas-urbanos-banan-de-color-ecatepec-con-50-murales-941254/>>. Consulta: 3 de marzo, 2017.

básica de la forma representada —figuras reconocibles por el espectador debido al aspecto figurativo que éstas presentan. En segunda instancia está la observación de murales con neologismos relativos a lo mexicano —aquellos asociados a los estereotipos de los mitos mesoamericanos, en cierta manera una construcción de escenas prototípicas del arte prehispánico. En tercer lugar está la observación de la forma estética en términos de Hermann Weyl, que está presente en todas aquellas configuraciones valoradas por los efectos de la forma y las habilidades técnicas y proyectuales del discurso pictórico. Después, en función de la abstracción como proceso cognitivo, se establecerán criterios para diferenciar dos etapas importantes en la apreciación de los murales: la identificación de formas genéricas y la determinación de atributos periféricos, estos últimos detonantes de adjetivos y juicios de valor. Más adelante se considerará la lectura del espacio en término de Erwin Panofsky, es decir, tanto la cualidad de la configuración del mural como del discurso móvil dado por la operatividad del transporte teleférico, factor externo que también da pauta a la interpretación del arte urbano en Ecatepec, o dicho de otra manera, una forma, siguiendo a Graciela Schmilchuk, de interpretar sociológicamente los murales.

De la percepción visual a la observación contemplativa de los murales

Uno de los aspectos más relevantes del arte urbano en Ecatepec es el uso de entidades zoomorfas estilizadas, abstractas y figurativas, entre las que destacan mamuts, mariposas, serpientes, tiburones, elefantes, jaguares, lobos, águilas y peces. Se agregan elementos complementarios como secuencias de formas geométricas, texturas y colores —en degradados y áreas uniformes—, sin algún significado aparente más que el propio orden de los módulos, ya sea en formaciones horizontales, curvas o con efectos cromáticos basados en los principios de semejanza tonal y primarios dominantes.⁵ En dichas obras hay figuras reconocibles por la misma familiaridad del objeto, tal es el caso de flo-

res, edificios, cactáceas, automóviles, rocas, montañas y otros perfiles fitomorfos adjuntos al protagonismo de los animales y en otros casos subordinados a su figura salvaje, por momentos agresiva. Algunos elementos accidentales pertenecen a la misma estructura arquitectónica del lugar: tinacos, tubos, árboles, cables, ventanas, mallas ciclónicas, mangueras, cornisas, techos de lona, antenas, tendidos de plástico, bardas, lazos, láminas de metal, varillas de construcción, postes y piedras, entre otros. Esta condición espacial no obstaculiza la apreciación de la obra, sino que la enriquece con aspectos compositivos, al parecer espontáneos y propios del discurso urbano. Aunque esto pudiera parecer sólo una valoración circunscrita al plano de la representación bidimensional del mural, estos objetos, hasta cierto punto transgresores del espacio entre la obra y el espectador, propician un sentido tridimensional y cotidiano en el arte urbano y refieren a la habitabilidad de la ciudad.

La abstracción de figuras zoomorfas, como uno de los principios formales de estos murales, no sólo incluye la exposición de segmentos y rasgos que identifican a la especie y al efecto de la piel, la osamenta, incluso a la imitación de su movimiento, también favorecen la producción de silogismos por parte del espectador. Estas figuras no sólo se derivan de una expresión plástica dada por la articulación natural de extremidades y gestos intimidatorios propios de estos animales, como el vuelo de las aves en la nopalera, el gruñido del lobo y la mirada del águila —ambos en La Cañada—, o la amenaza de las fauces del tiburón cerca de la estación Fátima, también la percepción de los murales permite la asociación de los animales con adjetivos calificativos según la puesta en escena (figura 1).

En este sentido, a partir de lo expuesto en los murales se puede asociar una proposición en términos de la segundidad del interpretante, de ahí el ave rapaz,⁶ el lobo agresivo, el águila vigilante, la mariposa sutil, entre otros. Por otra parte, esta construcción de silogismos también se muestra con varias adecuaciones de figuras mesoamericanas, que derivan de personajes míticos, como Quetzalcóatl, en cuyas soluciones emplumadas

⁵Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 2001, p. 331.

⁶Humberto Chávez, "Introducción al campo semiótico", clase presentada en el Seminario Educación, Arte y Signo, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 29 de febrero de 2016.



Figura 1. Riper y Yaleri, s/t, 2016, aerosol y pintura acrílica, 2.10 x 17.3 m.

hay diversidad cromática o aparece revestido de una textura rcosa, como en los realizados para el deportivo Santa Clara. En este caso el silogismo está conformado por esa recuperación de la estampa de Quetzalcóatl, las rosas y la idea la mexicanidad, no para simbolizar un sentido religioso del arte urbano, sino para referir a la identidad nacional (figura 2). Otro ejemplo de este tipo de silogismos se muestra en el humanoide con cuerpo de serpiente y cabeza de búho —con largas plumas— cerca de La Cañada, cuya posición —al parecer detrás de algunos tinacos pintados con flores en tonos violetas— alude a la feminidad (figura 3).

No todos los ejemplos apuntan a este tipo de deducciones, también se observan otros que requieren de un tratamiento diferente porque no se tiene un simbolismo en particular, sino una solución plástica derivada de la configuración formal y cromática de la obra. Tal es el caso de los cráneos de mamut de Didier en el deportivo Santa Clara —cerca de la estación Hank González—, que muestra una secuencia de cráneos a manera de una reflexión especular;⁷ resalta de ahí el anamorfismo de los huesos, la curvatura entrelazada de los cuernos y una secuencia rítmica de rombos concéntricos a dichas cabezas sin contenido aparente más que el efecto del color, el movimiento y la superposi-



Figura 2. Nalah, s/t, 2016, aerosol y pintura acrílica, 2.10 x 5.25 m.

ción (figura 4). Otro ejemplo de esto es el mural rojo de flores y mariposas de Areuz sobre dos edificios habitacionales en la calle de Morelos, en la Colonia Santa Clara; la monumentalidad, las estructuras circulares con múltiples planos de profundidad, el detalle de los elementos fitomorfos, las secuencias de achurados y la sutileza en los cambios de tonalidad representan algunos de los principios para su valoración artística (figura 5).⁸

En el caso del mural de peces en naranja y azul del Dr. Kumbia y Sereo, también en el deportivo de Santa Clara, se observa una metáfora,⁹ puesto que dichos animales, aun con las correspondencias zoomorfas, aluden a un cambio de ambiente por la trayectoria que siguen a un entorno superior, tal vez un indicativo a la entonces nueva ruta del teleférico que permite a los pasajeros trasladarse por vía aérea. Esto se deduce por el entorno arquitectónico con almenas y por el efecto de velocidad generado por los restos de agua, del que resultan formas azules y alargadas a manera de gotas que caen desde las aletas caudales (figura 6).

Así pues, estas obras del arte urbano en Ecatepec pueden organizarse de manera inicial en estos tres grupos de silogismos: de las posturas naturales de anima-

⁷ Hermann Weyl, *Simetría*, Madrid, McGraw-Hill, 1991, p. 31.

⁸ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 17.

⁹ Néstor Sexe, *Diseño.com*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 123.



Figura 3. Seek, s/t, 2016, aerosol y pintura acrílica, 6.10 x 4.8 m.

les, de las atribuciones simbólicas (por implicaciones del adjetivo) y de las propuestas a la simple belleza de la composición. Esta manera de distinguir los atributos es resultado de un proceso de abstracción del espectador que, en su calidad de transeúnte o pasajero, no está en contacto con el artista ni con sus ideas sino con el resultado plástico, con su propia cosmovisión y las propiedades formales de cada una de las estructuras artísticas.



Figura 5. Didier, s/t, 2016, aerosol y pintura acrílica, 2.80 x 14.10 m.



Figura 5. Areuz, s/t, 2016, pintura acrílica, 14 x 6 m.

Esa asimilación cotidiana de las obras se explica también a través de la percepción de los “continentes” o “atributos generativos”, términos que emplea Rudolf Arnheim para denominar a aquellos elementos que permiten la identificación de algo, en este caso rasgos comunes a grupos de cosas e imágenes.¹⁰ De ahí la clara posibilidad de percibir formas “continentes” en el arte urbano como elefantes, serpientes, mariposas, peces, tiburones, lobos y búhos, considerados en esta primera etapa sin alguna otra valoración más que la simple identificación del precepto, la taxonomía en el reino animal y en el acervo lingüístico. Por ello la posibilidad de una decodificación inicial de los murales de Ecatepec, ya que muestran principios que facilitan la asociación de la forma a grupos más específicos y a condiciones básicas que detonan adjetivos como muerto, vivo, bello, atento, femenino, creativo, sutil, entre otros.

¹⁰ Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 188.



Figura 6. Dr. Kumbia y Sereo, s/t, 2016, aerosol y pintura acrílica, 2.10 x 11 m.

Sin embargo, también las acciones son propias de esta percepción de los animales como “continentes” y de esa lógica de la locomoción y la reacción natural de la especie, tal es el caso de amenazar, contornear, volar, comer, nadar, vigilar, posarse, atacar o gruñir, entendidos como pautas para dar sentido a la idea del “continente”, no sólo en términos de su estructura formal sino también en función del movimiento propio de la especie.

Como segunda instancia, en este proceso de percepción visual se encuentran los “tipos”,¹¹ término que usa Arnheim para referirse a la especificidad de la forma, que sirve para adentrarse al pensamiento contemplativo, a la apreciación estética de la obra.¹² Los “tipos” o

“atributos periféricos” no son otras pinturas, sino elementos adyacentes a la asimilación de los “continentes”, aquellos que propician la asignación de valores y el uso de categorías, que a su vez permiten al observador establecer juicios y puntos de vista al respecto. Son ejemplo de ello las categorías de lo artístico, lo mexicano, lo monstruoso, lo urbano, por mencionar algunos, permeados de la observación y opinión de procesos técnicos y proyectuales de la ilustración, la estilización de las figuras, los estereotipos empleados y el sentido sensible que brindan los murales. En este sentido, los “tipos” representan aquellos rasgos particulares, es decir, los atributos y las características que aparecen en una obra determinada, representación o sujeto en particular, adaptados a su vez al estilo de la obra y que pueden pertenecer a otras piezas. Tal es el ejemplo de la textura y la curvatura en los colmillos del mamut de Didier, o la an-

¹¹ *Ibidem*, p. 189.

¹² Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la Estética*, México, Grijalbo, 1992, p. 106.



Figura 7. Farid Rueda, s/t, 2016, pintura acrílica, 7 x 5.5 m.

gularidad del elefante de Farid Rueda, ejemplos del dominio de la técnica y lo artístico (figura 7). El emplumado rojo y el movimiento del Quetzalcóatl de Nalah y la textura en roca del Quetzalcóatl de Stroke, así como las aves en la nopalera, son elementos artísticos en términos de lo mexicano (figura 8). La mimesis del amarillo y violeta en la mariposa de Kiper y Yaleri y los peces saltantes del Dr. Kumbia son muestras de la monumentalidad y lo urbano. Y la secuencialidad de las mariposas de Areuz y la sutileza del personaje femenino y emplumado cerca de La Cañada resultan ejemplo de lo monstruoso,¹³ esto

¹³ Edmundo O’Gorman, “El arte o la monstruosidad”, en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1960, p. 220.

en términos de la dimensión, la creatividad y la audacia para la recomposición de personajes.

Es importante referir, como tercera instancia, al plano figurativo de estas obras, espacio en el que las pinturas se muestran en diferentes grados de tridimensionalidad y en encuadres que las circunscriben no sólo a los muros sino también a acercamientos y vistas panorámicas. Esas “ventanas”, que alude Erwin Panofsky como puntos de vista del autor,¹⁴ son una consideración a la misma propuesta creativa, un marco de referencia por donde mira el espectador el efecto de profundidad dado por el artista. De esta manera, se observa el plano cerrado del mamut de Didier, el medio plano de los Quetzalcóatl de Nalah y de Osher, la bidimensión del elefante de Farid Rueda, el close up y contrapicada del tiburón cerca de La Cañada y, en esa misma estación, un conjunto de animales de Tormenta, por mencionar algunos (figura 9).

Es necesario advertir que los acercamientos tienen efectos en la percepción del observador, esto en término del “equilibrio psicológico”,¹⁵ según Arnheim: una lectura dada al plano de lo físico y el sentido natural de la representación. De ahí la relevancia del close up de las fauces del tiburón, en cuya apreciación se subordina la estructura básica del “continente” por la relevancia del “tipo”, como la apertura de su boca y el tono gris del pez, y se enfatiza por el efecto de cercanía, movimiento y monumentalidad del ataque (figura 10). Otro caso relevante de esas “ventanas” son los murales de Kiper, Yaleri, el Dr. Kumbia y Sareo, en cuyos encuadres presentan múltiples gradientes de profundidad, pero sólo en la forma de la superposición de planos —a manera de principio de infinitud— y no en los gradientes lumínicos que siguen una paleta específica de color.

Monstruosidad de la escala pictórica y vistas panorámicas del transporte público

Tras plantear la conformación de estructuras básicas de los “continentes”, los “tipos” y la ilusión de profundidad, y de considerar la pauta inicial de una observación

¹⁴ Erwin Panofsky, *Perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 7.

¹⁵ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, op. cit., p. 29.



Figura 8. Stroke, s/t, 2016, pintura acrílica, 2.10 x 12 m.



Figura 9. Tormenta y Will, *Ascensión de los caídos*, 2016, aerosol y pintura acrílica, 9.6 x 15 m.



Figura 10. s/t, 2016, aerosol y pintura acrílica, 20 x 13 m.

contemplativa, es importante atender la relevancia de la monumentalidad y el espacio arquitectónico como elementos compositivos. Esto en términos de los aspectos cualisignicos —“plástico-sensibles”— producidos por la escala,¹⁶ no siempre vistas en su totalidad por el transeúnte o el pasajero del transporte público debido al ángulo de visión y la distancia generada entre ambos. Entonces, la condición del tamaño de la obra, como aquellas del Deportivo Santa Clara —de tres a ocho metros de alto y hasta 45 metros de largo— y aquellos ejemplares vistos desde el teleférico —de la envergadura de un edificio de cuatro niveles—, sí impacta en la apreciación artística porque genera supuestos relativos tanto a los procesos de proyección de la imagen como

a las estrategias pictóricas para la obtención de ciertos efectos visuales. Y es justo ese supuesto, en su estrategia proyectual, lo que se asimila por el espectador y “mistifica” al artista, esto en términos de la “hipótesis visual de genio”,¹⁷ expresión propuesta por John Berger para señalar a lo percibido por el espectador y aludir al modo en el que éste complejiza los procesos técnicos y reproductivos de las obras. Esta condición que advierte Berger es propia de la apreciación artística y en realidad no depende tanto de la idea plástica del artista, sino de la respuesta del espectador que percibe sus condiciones más claras, en este caso la monumentalidad como condición de lo artístico. Así, pues, la escala que se maneja en el arte urbano de Ecatepec se integra a la observa-

¹⁶ Victorino Zecchetto, “Charles Sanders Peirce 1839-1914,” en *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, La Crujía, 2005, p. 63.

¹⁷ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 22.



Figura 11. Riper y Yaleri, s/t, 2016, aerosol y pintura acrílica, 2.10 x 17.3 m.

ción contemplativa, en cuya sensación no se deja fuera la impresión de ser pequeño frente a una obra de tal envergadura. De igual manera resulta la contemplación de los soportes; la habitual verticalidad de los muros se observa fragmentada por el uso de techos y tinacos, como el citado mural del tiburón, que además acentúa su efecto visual por aparecer por debajo de la trayectoria de las cabinas del teleférico. Esta situación se observa también en el mural rojo de Areuz sobre el costado de un edificio habitacional, del que resalta el efecto visual de la monumentalidad y el detalle de las figuras zoomorfas y fitomorfas que lo integran. Es particular la secuencia de los trazos entre los dos edificios y las ventanas, las líneas de contorno y de achurados para el volumen, las sombras esbatimentadas de las flores y las mariposas sobre un enorme soporte en rojo que coincide con el mismo ángulo de la luz natural en una superficie de aproximadamente 160 metros cuadrados.¹⁸ Lo mismo sucede con el mural cerca de la estación La Cañada, que presenta un personaje monumental compuesto de partes de animales y humanas con cerca de nueve metros de ancho por cinco de alto. El persona-

je, al costado de una casa-habitación, muestra algunos elementos antropomorfos que indican un sentido de recato y delicadeza, en particular gracias al cruce de sus brazos sobre la simulación de sus piernas representadas como una serpiente. De él sobresale la cabeza de un búho, cuya mirada cae sobre el hombro derecho, al igual que sus plumas en azul y verde extendidas por detrás de la cabeza y el torso; el resto es una imitación de escamas en colores similares. La monumentalidad de esta obra impacta aún más por la secuencia de tinacos que, pintados con los mismos tonos y con figuras fitomorfas, representan la ruptura de la bidimensión y el detonante de más planos de profundidad; situación que explica Rudolf Arnheim por medio del volumen y la secuencia ordenada de gradientes.¹⁹

Ahora bien, la discusión sobre los murales en Ecatepec debe tratarse no sólo desde los parámetros del transeúnte, que de manera ocasional se confrontará con ellos, sino también desde un punto de vista derivado del transporte público, en particular las cabinas del teleférico. Esta dinámica, condicionada a factores como altura, velocidad, ángulo de visión, sentido del asiento y otros

¹⁸ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, op. cit., p. 223 y 305.

¹⁹ *Ibidem*, p. 223.

más asociados a los distractores, ofrece una apreciación de los murales muy diferente a las vistas del transeúnte o del transporte terrestre. De hecho, aunque esta galería urbana tenga implícitas políticas estatales, el paisaje urbano de Ecatepec desde la vía teleférica simula una visita guiada, puesto que el tiempo, el encuadre y el recorrido tardan tanto como lo determine el desplazamiento de la cabina. Podría hablarse de una planeación de los murales a partir de la línea del teleférico, incluso se identifican dos perspectivas dadas sólo por la selección del asiento, situación que permite al pasajero ver algunos murales en la ida y otros a su regreso. Se muestran en ángulos perceptibles a la ruta del teleférico y a la vista del transeúnte en las fachadas de las estaciones, las bases de los postes del mismo teleférico, los techos, las bardas y los frentes de edificios, casas-habitación, almacenes y otras construcciones. En esta coparticipación entre políticos y artistas urbanos se observa la inclusión de otros ciudadanos, cuya afinidad o convenio con los programas estatales y los posibles patrocinios arrojaron al ambiente otros elementos compositivos a la propuesta plástica de los murales. Puesto que en numerosas fachadas de la zona se ve la aplicación de una paleta de color, el efecto visual se mantiene a lo largo de la línea del teleférico y se generan ritmos en los que sobresalen los tonos verdes, violetas, morados y amarillos. Este panorama cromático se replica en un mural de Riper y Yaleri en el Deportivo San Clara, en cuya escena aparece con claridad una recreación de las vistas del teleférico; inclusive se reproduce una estación de ese transporte y una cabina del mismo junto a una secuencia cuadrangular formada por variadas edificaciones con correspondencias de color entre sí, todos estos a manera de gradientes de profundidad (figura 11).

Conclusión

El arte urbano no siempre surge por causas sociales, aunque en muchas ocasiones los murales se observen plasmados en espacios urbanos casi indiferenciados en lo que corresponde a su condición de ciudad. Ya sea como resultado y muestra de los problemas sociales o como testimonio de un programa para la reconstitución social, la definición del arte urbano se ve contrastada entre las diversas opiniones de sus autores. Algunos apuntan a la relevancia de la clandestinidad, al sentido del marcaje del territorio o a la simple exhibición de la obra contrastada con el gris de los muros. Esto se observa en el oriente de la Ciudad de México, donde los flancos del sistema de transporte Metro Férreo y otras edificaciones aledañas están revestidas del trabajo de Axólotl. Semanas después se vio el trabajo de otros que parecían reclamar el espacio de los “renacuajos”. Sus propuestas ocultaron a la anterior. Algunos más, como los participantes en este proyecto de Ecatepec, decían sentirse comprometidos con una sociedad problematizada por la delincuencia;²⁰ otros sólo argumentaban “mi estilo es así y éste no será la excepción”, como Farid Rueda.²¹ Como sea, los murales están allí para el transeúnte y el pasajero, cuya opinión y recepción no debe ser menos importante, como tampoco la inclusión de este fenómeno del arte urbano en la historia del arte contemporáneo. De ahí la relevancia de su estudio no sólo en el ámbito de lo estilístico y de ese genio del autor, sino en su valoración desde el espectador, como afirma Graciela Schmilchuk, y en ese sentido, de la “interpretación sociológica” del arte.²² ▽

²⁰ Diana Martín del Campo, “Murales Teleférico Ecatepunk”, en YouTube, 17 de octubre de 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=CG59WgpWZ64>>. Consulta: 3 de marzo, 2017.

²¹ Deyanira Tapia, “Entrevista a Farid Rueda, artista urbano, pintor en el programa arte urbano en Ecatepec”, en YouTube, 21 de mayo de 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=-330Xw6R71c>>. Consulta: 3 de marzo, 2017.

²² Graciela Schmilchuk, “Recepción artística”, en *Recepción artística y consumo cultural*, México, INBA, 2000, p. 245.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998.
- _____, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 2001.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CHÁVEZ, Humberto, “Introducción al campo semiótico”, clase presentada en el Seminario Educación, Arte y Signo, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 29 de febrero de 2016.
- O’GORMAN, Edmundo, “El arte o la monstruosidad”, en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1960.
- PANOFSKY, Erwin, *Perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- SEXE, Néstor, *Diseño.com*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- SÁNCHEZ, Adolfo, *Invitación a la Estética*, México, Grijalbo, 1992.
- SCHMILCHUK, Graciela, “Recepción artística”, en *Recepción artística y consumo cultural*, México, INBA, 2000, p. 245.
- WEYL, Hermann, *Simetría*, Madrid, McGraw-Hill, 1991.
- ZECCHETTO, Victorino, “Charles Sanders Peirce 1839-1914,” en *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, La Crujía, 2005.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- “Artistas urbanos bañan de color Ecatepec con 50 murales”, *Notimex*, México, 16 de noviembre de 2016, <<http://www.unotv.com/noticias/estados/estado-de-mexico/detalle/artistas-urbanos-banan-de-color-ecatepec-con-50-murales-941254/>>. Consulta: 3 de marzo, 2017.
- FERNÁNDEZ, Emilio, “Pintan mural de Frida Kahlo en Mexicable”, *El Universal*, México, 15 de diciembre de 2016, <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/edomex/2016/12/5/pintan-mural-de-frida-kahlo-en-mexicable>>. Consulta: 27 de febrero, 2017.
- GÓMEZ, Abigail, “Mexicable un transporte con arte”, en *El Universal*, México, 5 de agosto de 2016, <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/periodismo-de-investigacion/2016/08/15/mexicable-un-transporte-con-arte#imagen-1>>. Consulta: 27 de febrero, 2017.
- “Los fabulosos murales que quieren transformar la vida en Ecatepec”, *MXCITY*, <<http://mxcity.mx/2016/12/murales-ecatepec/>>. Consulta: 3 de marzo, 2017.
- MARTÍN DEL CAMPO, Diana, “Murales Teleférico Ecatepunk”, en YouTube, 17 de octubre de 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=CG59WgpWZ64>>. Consulta: 3 de marzo, 2017.
- TAPIA, Deyanira, “Entrevista a Farid Rueda, artista urbano, pintor en el programa arte urbano en Ecatepec”, en YouTube, 21 de mayo de 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=-330Xw6R71c>>. Consulta: 3 de marzo, 2017.

SEMBLANZA DEL AUTOR

ARTURO ALBARRÁN SAMANIEGO • Diseñador gráfico por la Facultad de Artes y Diseño, maestro y doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor investigador en la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, pertenece a la Académica del Área de Teoría y Análisis y a la Academia del posgrado en Teoría Crítica del Diseño. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt y autor del libro *Por donde todos transitan. La ciudad de México en las páginas de El Universal (1920-1930)*, editado por la Secretaría de Cultura.